



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS



LÍGIA HELENA SOUZA

**A ZUMBIFICAÇÃO DE ORGULHO E PRECONCEITO:
AS RELAÇÕES PALIMPSÉTICAS ENTRE A OBRA ORIGINAL, SUA PARÓDIA E
A ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA**

MARIANA-MG
2021

LÍGIA HELENA SOUZA

**A ZUMBIFICAÇÃO DE ORGULHO E PRECONCEITO:
AS RELAÇÕES PALIMPSÉTICAS ENTRE A OBRA ORIGINAL, SUA PARÓDIA E
A ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - POSLETRAS.

Área de concentração: Estudos da Linguagem

Linha de Pesquisa: Tradução e Práticas Discursivas

Orientador: Prof^ª Dr^ª Maria Clara Versiani Galery

MARIANA-MG
2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S729a Souza, Ligia Helena.

A zumbificação de Orgulho e Preconceito [manuscrito]: as relações palimpséticas entre a obra original, sua paródia e a adaptação para o cinema. / Ligia Helena Souza. - 2021.

125 f.: il.: color., tab..

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Intertextualidade. 2. Palimpsesto. 3. Jane Austen. 4. Paródia. 5. Zumbis. 6. Adaptação para cinema. I. Galery, Maria Clara Versiani. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 808.1 /5

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



FOLHA DE APROVAÇÃO

Ligia Helena Souza

"A Zumbificação de Orgulho e Preconceito: As Relações Palimpséticas Entre a Obra Original, Sua Paródia e a Adaptação para o Cinema"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 14 de maio de 2021

Membros da banca

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Profa. Dra. Mirian Sousa Alves - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 14/05/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Monica Fernanda Rodrigues Gama, COORDENADOR(A) DE CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM**, em 30/06/2021, às 08:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0170483** e o código CRC **2CB81033**.

À minha mãe e ao meu pai,
sempre comigo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Luciana, pelo apoio e por estar sempre do meu lado. Aos meus irmãos, Rodrigo e Janaína, que sempre me ajudaram e me motivaram. Ao meu pai, Ben-Hur, que, mesmo sem estar por perto, sinto que participou de tudo.

À minha orientadora, Maria Clara, que me ajudou quando entrei no ICHS, depois de tanto tempo fora da vida acadêmica, e me guiou para que eu chegasse aqui preparada.

A Mirna, Michelle e outras amigas com quem tenho tanta história e estão sempre presentes nos momentos importantes da minha vida.

Aos amigos da sexta à noite, Fabi, Cláudio, Gustavo, Heitor, João e Luana, que me ajudaram a aguentar tudo durante a pandemia, me dando boas horas de distração e alegria — mesmo perdendo em todos os jogos.

A Luana Viana, para quem não tenho mais figurinhas para agradecer por ter tirado as minhas dúvidas sobre formatação, e aos outros amigos que fiz em Mariana e em Ouro Preto.

Aos colegas que se tornaram amigos na ACI, Chico, Patrícia e Rondon, que foram exemplos e que me apoiaram para, finalmente, fazer o meu mestrado. Aos bolsistas que estiveram conosco nesse período pelo companheirismo no trabalho.

Aos outros amigos que a vida me deu.

Thus I rediscovered what writers have always known (and have told us again and again): books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told.

Umberto Eco

RESUMO

Esta dissertação pretende compreender como se percebe a intertextualidade entre as diferentes adaptações de uma mesma obra, ainda que elas tenham propostas distintas do romance que lhes deu origem. Para alcançar esse objetivo são analisadas as relações entre três objetos: *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, livro de Seth Grahame-Smith que parodia a autora britânica, e o filme homônimo de 2016, dirigido por Burr Steers, que adapta a paródia. Na realização desse estudo é utilizada a imagem do palimpsesto, como colocada por Genette (2010), que afirma que quando um texto é substituído por outro (ou adaptado), é possível ver o anterior por transparência. Desta forma, o trabalho divide-se em três partes: a primeira trata da relação entre as obras de Austen e Grahame-Smith, e utilizamos principalmente as teorias de Hutcheon (1989) e Machado (2007). Na segunda, é feita uma reflexão sobre a teoria da adaptação fílmica e a relação entre a paródia e sua versão para o cinema. Para compará-las, foi utilizada a análise da estrutura de *Orgulho e Preconceito* proposta por Monaghan (1980), além de serem investigadas como se alteraram suas bifurcações e encontros a partir do que Moretti (2003) fala sobre o tema. No terceiro capítulo, a ideia do que é o hipotexto de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* é ampliada quando incluímos a proposta de Stam (2008) de que outras adaptações podem influenciar as que são produzidas posteriormente. Como resultado, percebe-se que leitores e autores não leem apenas um texto quando este é uma nova versão de outro, e que livros, filmes, seriados e outras produções que vêm a partir do trabalho de Austen estão conectados nos imaginários de quem produz e de quem os consome.

Palavras-chave: intertextualidade; palimpsesto; Jane Austen; paródia; adaptação fílmica; zumbis.

ABSTRACT

This dissertation intends to comprehend how intertextuality amongst different adaptations of the same novel is perceived, even though they have different proposals from the original work. To achieve this goal, the relationships between three objects are analyzed: *Pride and Prejudice*, by Jane Austen, *Pride and Prejudice and Zombies*, a book by Seth Grahame-Smith that parodies the British author, and the 2016 homonymous film adaptation of the parody, by Burr Steers. In carrying out this study, the image of the palimpsest is used as proposed by Genette (2010), who states that when a text is replaced by another (or adapted), it is possible to see the previous one by transparency. Thus, the dissertation is divided into three parts: the first one deals with the relationship between the works of Austen and Grahame-Smith and mainly the theories of Hutcheon (1989) and Machado (2007) are used. In the second part, a reflection is made on the theory of film adaptation and the relationship between parody and its movie version. To compare them, the analysis of the structure of *Pride and Prejudice* proposed by Monaghan (1980) was used, in addition to investigating how their bifurcations and fillings change based on what Moretti (2003) says about the theme. In the third chapter, the idea behind the *Pride and Prejudice and Zombies*' hypotext is expanded once we include Stam's (2008) proposal that other adaptations may influence those that are produced later. As a result, we realize that readers and authors do not read only one text when it is a new version of another, and that books, films, series and other productions that come from Austen's work are connected in the imaginations of those who produce and of those who consume them.

Keywords: intertextuality; palimpsest; Jane Austen; parody; film adaptation; zombies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capas das edições em inglês	54
Figura 2 - Capa de uma das edições de Emma, lançada pela Penguin	55
Figura 3 - Capas do livro <i>Hidden Figures</i> antes e depois da adaptação.....	69
Figura 4 - Darcy reencontra Elizabeth (1995)	101
Figura 5 - Estátua recria cena da minissérie	102
Figura 6 - Darcy reencontra Elizabeth (2005)	103
Figura 7 - Darcy mergulha no lago (1995)	104
Figura 8 - Darcy mergulha no lago (2016)	104
Figura 9 - Peter Cushing como Darcy	106
Figura 10 - Caroline, Bingley e Darcy deixam Netherfield (2005).....	110
Figura 11 - Caroline, Bingley e Darcy deixam Netherfield (2016).....	110

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Bilheteria mundial nos três últimos anos	62
Quadro 2 - Livros mais vendidos entre 2010 e 2019 e suas adaptações	65
Quadro 3 - Enchimentos e bifurcações em Orgulho e Preconceito e Zumbis	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DO ROMANCE DE COSTUMES AO HORROR COM ZUMBIS: A PARÓDIA DE <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>	15
1.1 JANE AUSTEN	15
1.2 <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i>	34
1.3 A PARÓDIA	38
1.3.1 Os Procedimentos.....	44
2 DAS PÁGINAS PARA AS TELAS: A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i> E ZUMBIS	61
2.1 LITERATURA E CINEMA.....	61
2.1.1 Adaptação fílmica	69
2.2 <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i> E ZUMBIS, O FILME	73
2.2.1 Bailes, viagens e casamentos	77
2.2.2 Bifurcações, encontros e zumbis	85
3 AS RELAÇÕES HIPERTEXTUAIS ENTRE LIVROS E FILME	95
3.1 INTERTEXTUALIDADE E HIPERTEXTUALIDADE	95
3.2 DARCY	97
3.2.1 As ações	98
3.2.2 A aparência.....	105
3.3 OUTROS SINAIS DE INTERTEXTUALIDADE	108
3.3.1 Identidade visual	108
3.3.2 Edições e exclusões.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119

INTRODUÇÃO

Quando lemos um texto, não estamos lendo apenas *aquela* texto. Lemos o que inspirou o autor, o que ele leu e viu que o levou àquelas páginas. Ao mesmo tempo, absorvemos esse conteúdo sendo influenciados pelo nosso contexto, pelo que lemos antes e o que *nos* levou àquelas páginas. O processo de produção de um texto e o de leitura — e podemos incluir aqui o processo de assistir a uma obra audiovisual, como um filme ou uma série de televisão — é mais complexo do que podemos pensar quando nos sentamos para algumas horas de confortável leitura: “o ato de ler, teóricos afirmam, nos lança em uma rede de relações textuais. Interpretar um texto, descobrir seu significado, ou significados, é traçar essas relações. Ler, então, torna-se um processo de se mover entre textos” (ALLEN, 2000, p.1, tradução nossa)¹.

Nesta dissertação, falamos sobre como, quando lemos um texto, não estamos lendo apenas um texto, principalmente quando vem de outro, produzido anteriormente, em outro contexto. Pode ser uma paródia ou uma adaptação fílmica. O que vemos do texto anterior no segundo? E no terceiro?

Para fazer este estudo, nossos objetos são três:

- *Orgulho e Preconceito*, obra da autora britânica Jane Austen, publicado pela primeira vez em 1813;
- *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, livro que parodia Austen, escrito pelo americano Seth Grahame-Smith, que chegou às livrarias em 2009;
- *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, filme do roteirista e diretor Burr Steers, lançado nos cinemas em 2016.

Jane Austen não deixou um vasto trabalho quando morreu, em 1817. Incluindo o material publicado postumamente, ele deixou seis livros completos, um a ser finalizado, algumas novelas e a sua juvenília, um conjunto de textos que escreveu na sua juventude. No entanto, a escritora conseguiu deixar sua marca na literatura ocidental. Tanto que mais de 200 anos depois sua morte ela é uma autora com obras frequentemente adaptadas nos mais diferentes formatos, como filmes, peças, musicais, seriados, webséries e telenovelas.

¹ No original: The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts.

Desta forma, faz sentido que ela seja a autora escolhida para este estudo entre tantos outros, principalmente quando sua obra mais conhecida, *Orgulho e Preconceito*, foi apropriada por um escritor do outro lado do Atlântico para se tornar uma espécie de novo clássico — apesar de ser um de qualidade duvidosa, que busca ser engraçado quando mistura elementos tão diferentes quanto o romance de costumes do século XIX e zumbis. O livro pode ser criticado pelos puristas, mas isso não tira o seu mérito de ter entrado na lista de mais vendidos do *New York Times*. Se muitos não acharam graça, pelo menos tiveram a curiosidade atizada pelo trabalho de Grahame-Smith.

Se *Orgulho e Preconceito* tem tantas adaptações, fazia sentido que sua paródia se tornasse filme. O momento chegou, ainda que tenha demorado. Foi só em 2016 que a obra finalmente chegou às telas, sete anos depois do lançamento do livro e bem depois do *buzz* que causou entre críticos e público. Financeiramente, o resultado não foi o esperado de uma versão fílmica de *best seller*, mas a obra é um bom exemplo para completar esse palimpsesto e nos mostrar como textos apagados reaparecem de formas inesperadas em uma adaptação como essa.

Nosso objetivo aqui, então, é compreender como se percebe a intertextualidade entre as diferentes adaptações de uma mesma obra, ainda que elas tenham propostas tão distintas do romance que lhes deu origem. A partir da análise teórica, buscaremos compreender melhor a relação dessas produções entre si e com o livro que deu origem a elas.

Como objetivos específicos desta dissertação, analisamos a relação entre *Orgulho e Preconceito* e sua paródia, *Orgulho e Preconceito e Zumbis*; a partir de uma revisão bibliográfica, buscamos compreender o contexto do gênero horror, especialmente no que se refere aos mortos-vivos, de seus primórdios até o século XXI; ponderamos sobre a adaptação fílmica de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* e sua relação com as duas obras literárias; analisamos a contribuição da paródia *Orgulho e Preconceito e Zumbis* e outras adaptações para a sobrevivência e popularidade da obra de Jane Austen; procuramos compreender o papel do adaptador: se ele é como um zumbi, que canibaliza outras obras para a criação de seu próprio trabalho.

Para isso, partimos do conceito do crítico e teórico literário Gerard Genette, que compara essas relações textuais a um palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por

transformação ou por imitação. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2010, p.7)

Assim, pensamos em *Orgulho e Preconceito* como o primeiro texto deste palimpsesto. Séculos depois, Seth Grahame-Smith apaga esse conteúdo e escreve o seu próprio por cima, que, por sua vez, é mais uma vez apagado e substituído pelo trabalho de Burr Steers. Essa figura do palimpsesto é constante em nossa análise, tanto que a estrutura da dissertação foi pensada a partir da ideia de camadas de textos, que se apagam e se recriam.

No primeiro capítulo, **Do romance de costumes ao horror com zumbis: a paródia de *Orgulho e Preconceito***, analisamos a primeira camada do palimpsesto: *Orgulho e Preconceito*, que é apagado e dá lugar a *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Partimos de onde esses textos começam: Jane Austen. Frequentemente vista como autora de textos rasos, que falam apenas sobre romances e casamentos, Austen diz mais do que parece. Buscamos mostrar, a partir de sua biografia, como isso pode ser visto na sua bibliografia. Confrontamos a crítica que Edward W. Said faz no seu *Cultura e Imperialismo* (2011) com outras teóricas, que refutam o papel que ele dá a Austen em outra obra da autora, *Mansfield Park*.

Depois de abordar os dois livros, suas sinopses e estrutura, partimos, para o estudo sobre a relação entre os dois textos. Para isso, utilizamos teorias sobre o gênero, incluindo análises de teóricas como Linda Hutcheon (1989) e Ida Lúcia Machado (2007). Esta apresenta quatro procedimentos para a criação da *mise-en-scène* paródica, que são cruciais para entendermos como esse novo texto foi criado. A partir da aplicação dessa teoria, finalizamos o capítulo com uma compreensão melhor sobre a construção das duas obras e dos zumbis, que invadem o mundo de Austen pela imaginação de Grahame-Smith.

O segundo capítulo é **Das páginas para as telas: a adaptação fílmica de *Orgulho e Preconceito e Zumbis***, e adicionamos, assim, mais uma camada neste palimpsesto, quando Steers raspa o texto do livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis* e coloca, em cima disso, seu filme. Antes de entrar nos nossos objetos, a ideia é fazer introdução na questão da adaptação fílmica e na relação da sociedade com essas obras. Partimos, então, uma passagem pela teoria da adaptação fílmica. Aqui, queremos traçar paralelos entre livro e filme, mas nosso objetivo não é falar sobre fidelidade, e, sim, como é o relacionamento entre os dois — em que se diferenciam e em que se aproximam. Apesar de filmes que adaptam sucessos literários frequentemente serem bem-sucedidos nas bilheterias, esse não foi o caso com nosso objeto. Por que isso aconteceu? Isso está relacionado à relação entre as obras? Para esta comparação, lançamos mão da estrutura proposta por David Monaghan (1980) para *Orgulho e Preconceito* e da análise de encontros e bifurcações como colocados por Franco Moretti (2003).

Por fim, no terceiro capítulo, **As relações hipertextuais entre livros e filme**, damos um passo para trás para observar este palimpsesto em sua forma final. Aqui, vemos que há mais Austen no filme do que parecia anteriormente. Segundo Robert Stam (2008), as adaptações anteriores de uma obra tornam-se hipotextos de adaptações que são criadas posteriormente. Com tantas versões de *Orgulho e Preconceito* produzidas desde 1938, quando a primeira versão foi lançada nos cinemas, é esperado que esse hipotexto seja complexo e, de alguma forma, influencie em obras mais recentes. Aqui, analisamos como as adaptações mais assistidas dos últimos anos, a minissérie de 1995, escrita por Andrew Davies, e o filme de 2005, dirigido por Joe Wright, deixaram suas marcas neste universo que não para de se expandir.

1 DO ROMANCE DE COSTUMES AO HORROR COM ZUMBIS: A PARÓDIA DE *ORGULHO E PRECONCEITO*

1.1 JANE AUSTEN

Se o que buscamos aqui é, antes de partir para a análise intertextual, fazer uma linha do tempo entre três obras — de livro, para livro, para filme — devemos partir do início, e tudo começa com Jane Austen. A escritora nasceu no dia 16 de dezembro de 1775, em um presbitério no vilarejo de Steventon, em Hampshire. Sétima filha de um reverendo e sua esposa, cresceu para se tornar um dos nomes mais importantes da literatura ocidental. Ela mesma não viu essa conquista, já que as obras que publicou em vida foram assinadas “por uma senhora”.

Teve educação formal dos 7 aos 11 anos, mas, mesmo fora da escola, recebeu uma criação que motivou a leitura e a criatividade. “Sua carreira literária começou em 1787, quando chegou aos 12 anos. [...] Ao longo de sua adolescência, continuou a escrever contos e peças, esquetes e histórias, farsas e paródias” (BYRNE, 2016, p.74). Nesse período, escreveu três cadernos completos, um material de aproximadamente 90 mil palavras que ficou conhecido como sua “juvenília”. Em 1809, a família Austen teve que se mudar para outro vilarejo de Hampshire, Chawton. Foi nessa casa, que hoje abriga um museu dedicado à autora, que Jane Austen escreveu os livros que publicou.

Sua primeira obra publicada foi *Razão e Sensibilidade* (*Sense and Sensibility*), em 1811. Para isso, a escritora contou com o apoio do irmão, Henry Austen, que atuava na mediação entre ela e as editoras. Depois de dois anos, veio a publicação de *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*), sua obra mais popular. No mesmo ano, foram lançadas as segundas edições das duas obras que haviam sido publicadas até então e, em 1814, *Mansfield Park* fica disponível para os leitores.

A popularidade dos livros publicados sem seu nome era tanta que, em 13 de novembro daquele ano, ela foi convidada a visitar a Carlton House, residência do príncipe regente, o futuro Rei George IV, em Londres. Na visita, o bibliotecário real, James Stanier Clarke, sugeriu que a escritora deveria dedicar uma obra ao regente, já que este havia lido e apreciava seu trabalho. Austen, no entanto, não gostava do homem, que, casado, tinha casos públicos com outras mulheres. Em uma carta, chegou a dizer sobre a princesa Caroline: “pobre mulher, eu a defenderei enquanto puder, porque ela é uma Mulher e porque eu odeio seu Marido” (BYRNE, 2016, p.353).

Sem ter outra opção e para ter o favor do regente, a dedicatória veio no livro publicado logo após essa visita, *Emma* (1815). O texto, no entanto, deixa claro que não é de boa vontade: “A Sua Alteza Real, O Príncipe Regente, Esta Obra É, Por Permissão de Sua Alteza Real, Muito Respeitosamente Dedicada pela Zelosa, Obediente e Humilde Serva de Sua Alteza Real, A Autora” (BYRNE, 2016, p.354). A edição encadernada que Austen presenteou ao príncipe ainda está na Coleção Real.

Segundo Ian Watt, no século XVIII, com a maior disponibilização de bens manufaturados, as mulheres de classe média tinham menos tarefas domésticas — afinal, não era mais necessário fiar ou tecer, por exemplo, já que roupas e tecidos eram facilmente encontrados para comprar. Elas também não podiam exercer atividades fora de casa e acabaram tornando-se, então, ávidas consumidoras dos romances, que começavam a ser lançados em meados do século XVIII.

Bom para a Jane Austen escritora, que, quando começou a publicar seus primeiros trabalhos, no início do século XIX, encontrou um público pronto para receber suas obras. Mas ruim para a mulher, que não tinha crédito pelo seu trabalho, dependia do irmão para negociar com editores, publicá-los e lhe dar um teto, já que nem sequer lhe era permitido ter uma propriedade. Como era uma solteirona (segundo Watt, o termo *spinster* carregado de conotação depreciativa vem do fim do século XVII) as opções eram limitadas. Mulheres como ela se viam “obrigadas a escolher entre trabalhar fora mediante salários ínfimos ou tornar-se inúteis dependentes de alguém”. (WATT, 2010, p.155)

No início de 1816, a saúde de Austen começa a declinar e, em julho de 1817, a escritora falece, aos 42 anos. No ano seguinte, seus irmãos Henry e Cassandra publicam duas obras que a autora finalizou antes de morrer: *A Abadia de Northanger* (*Northanger Abbey*), uma paródia de romances góticos que ela escreveu em sua juventude, e *Persuasão* (*Persuasion*), que é considerada sua obra mais madura. Essa compilação foi a primeira publicada com seu nome real.

Nos seus textos, Austen usa um tom irônico para criticar a mesma sociedade em que vive e recria nos livros. Personagens que valorizam mais os bens materiais que as relações pessoais, ou que colocam a riqueza antes do seu papel social de ajudar os mais pobres, são alguns que podem ser vítimas do sutil escárnio da autora — como Sir Walter e Elizabeth Elliot em *Persuasão* e Lady Catherine de Bourgh em *Orgulho e Preconceito*.

Entre os fãs de suas obras esteve Virginia Woolf, que, em ensaio publicado no primeiro volume da obra *The Common Reader*, em 1925, refletiu sobre o que Austen produziu e o que mais teria feito se não tivesse morrido jovem. “O equilíbrio dos dons dela eram

singularmente perfeitos. Entre seus romances finalizados não há falhas, e entre os vários capítulos poucos estão em um nível abaixo dos outros"².

Quando o mundo entrou na era do cinema, as histórias de Jane Austen foram atrás: a primeira adaptação foi de *Orgulho e Preconceito*, lançada em 1938. Hoje, as versões de suas histórias para as telas se acumulam e, mais de dois séculos depois de sua morte, suas narrativas ainda inspiram, são recriadas e relidas em todo o mundo. No site IMDb³ estão registradas 87 obras audiovisuais adaptadas de seus textos — só a BBC já produziu cinco versões de minisséries baseadas em *Orgulho e Preconceito*: em 1952, 1958, 1967, 1980 e 1995.

As adaptações para o cinema e TV são para os mais diferentes contextos e mídias. Emma se transforma em uma jovem indiana em *Aisha* (2010), produção do país asiático. *Orgulho e Preconceito* também é levado para o contexto indiano no filme *Noiva e Preconceito* (*Bride and Prejudice*, 2004). Elinor e Marianne, de *Razão e Sensibilidade*, tornam-se Nora e Mary, jovens americanas de origem mexicana em *Sem Prada nem Nada* (*From Prada to Nada*, 2011).

As mídias para as quais essas obras são produzidas variam: adaptações de seus trabalhos ou de releituras deles já foram feitos para o cinema (inclui-se aí um de nossos objetos de estudo, *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, de 2016), para a televisão (como *Death Comes to Pemberley*, que foi ao ar em 2013, e é uma continuação de *Orgulho e Preconceito* baseada no livro de mesmo nome da autora P.D. James. No Brasil, a obra foi publicada com o nome *Morte em Pemberley*) e para a Internet (a websérie para o YouTube *The Lizzie Bennet Diaries*, de 2012).

Podemos incluir nesta lista uma adaptação brasileira. A telenovela *Orgulho e Paixão*, produzida pela TV Globo, foi ao ar entre março e setembro de 2018 e se inspirou em seis títulos de Austen: *Razão e Sensibilidade*, *Orgulho e Preconceito*, *Mansfield Park*, *Emma*, *A Abadia de Northanger* e *Lady Susan*. Com uma narrativa que estendeu as histórias dos livros para ocupar seus mais de 160 capítulos, a obra teve como base principal *Orgulho e Preconceito*.

A maior parte dessas adaptações se concentram nos anos 2010: foram 30 desses trabalhos — ou seja, mais de um terço deles — desenvolvidos entre o início de 2011 e 2019. A *Austen fever* desse período e o grande volume de produções não é um fato aleatório: em

² No original: “The balance of her gifts was singularly perfect. Among her finished novels there are no failures, and among her many chapters few that sink markedly below the level of the others”. Disponível em: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter12.html>>. Acesso: 02 nov. 2019.

³ Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0000807/>>. Acesso: 10 abr. 2021.

2011, foram comemorados os 200 anos da publicação do seu primeiro livro, *Razão e Sensibilidade*. O mesmo marco veio para a sua obra mais popular, *Orgulho e Preconceito*, em 2013 e, quatro anos depois, completaram-se dois séculos da morte da autora.

A última adaptação para o cinema foi lançada no primeiro semestre de 2020. O belo *Emma*.⁴, da diretora Autumn de Wilde, que teve uma boa recepção, com 87% de aprovação dos críticos e 72% da audiência, segundo o *site* Rotten Tomatoes⁵. Jane Austen entra em mais uma década com uma nova versão de uma de suas principais obras e mostra a atemporalidade do seu trabalho.

Em seus textos, a escritora fala da sociedade, com foco na forma como as pessoas agem e reagem, nos seus rituais sociais e o lugar de cada um dentro desse delicado esquema. Cada palavra e ato dos personagens contam para a sua história: quem estava no baile, quem dançou com quem, qual o assunto das conversas etc.

Nos seus livros, cada um caracterizado como um romance de costumes (*novel of manners*), Austen dá um vislumbre da vida no fim do século XVIII e início do XIX. Para Daiches, ela é a maior representante desse gênero. "Na rotina diária de visitas, compras, costura, fofoca e outras questões triviais, que estão registradas com vivacidade em suas cartas, ela encontrou o material para seus romances. O mundo apresentado em seus livros é essencialmente um mundo do século dezoito, com seus hábitos, gostos e aparências" (DAICHES, 1996, p.744, tradução nossa)⁶.

Mesmo que aparentemente seja um texto sobre o dia a dia dessas pessoas, ela fala de mais que isso. "Sem dúvida, a literatura de Jane Austen ilustra, de modo variado e múltiplo (e sem o menor caráter panfletário), os modos de resistência às limitações impostas, bem como as conquistas gradualmente e penosamente adquiridas pelas mulheres" (AZERÊDO, 2013, p.26).

Essa leitura, no entanto, não é a mais comum. Ainda que críticos (como Ian Watt ou Franco Moretti) tenham falado sobre a qualidade e relevância dos textos de Austen ao longo dos últimos dois séculos, para muitos leitores seus textos são vistos como rasos, com fofocas e hábitos pouco interessantes e, hoje, a autora é amplamente reconhecida pelo romance. Uma das razões para os aspectos mais sutis do seu texto terem se perdido para o grande público

⁴ O título do filme é *Emma.*, com um ponto final. Segundo a diretora o ponto (*period*, em inglês) está lá porque a obra é um filme de época (*period film*). Informação disponível em: <<https://www.radiotimes.com/movies/2020-02-14/emma-title-full-stop-period/>>. Acesso: 25 nov. 2020

⁵ Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/emma_2020>. Acesso: 10 abr. 2021.

⁶ No original: "In the daily routine of visits, shopping, sewing, gossip, and other trivial matters, which are recorded with an easy liveliness in her letters, she found the raw material of her novels. The world which her books present to us is essentially an eighteenth-century world in its habits, tastes and appearances."

pode estar relacionada às adaptações nas quais, segundo Azerêdo: “a riqueza e o esplendor visuais acabam competindo com o discurso verbal, e frequentemente diluindo as nuances irônicas presentes nos romances originais” (AZERÊDO, 2013, p.78).

Não são só as adaptações que tornam o universo de Austen muito maior em 2020 do que era em 1815. Além de filmes, séries e webséries, há também diversos romances que expandem o mundo das obras, seja continuando os livros (*Morte em Pemberley*, de P.D. James), ou recontando histórias conhecidas a partir de um novo ponto de vista (*O Diário de Mr. Darcy*, de Amanda Grange, que escreveu obras similares para todos os outros protagonistas de Austen; ou *As Sombras de Longbourn*, de Jo Baker, sobre os criados das Bennet e de Netherfield). São incontáveis histórias, algumas com propostas inovadoras, mas a maior parte serve para reforçar a imagem de Austen como uma autora de comédias românticas, deixando para trás o espírito dos textos originais, como Biajoli (2017) afirma. “Todas essas sequências, além de várias adaptações para o cinema e televisão, são responsáveis por espalhar a ideia de que Jane Austen era uma autora de romances ingênuos para mulheres, a inventora do ‘chick lit’⁷ moderno” (BIAJOLI, 2017, p.3, tradução nossa)⁸.

Orgulho e Preconceito e Zumbis, nosso objeto de pesquisa nesta dissertação, tem sua parcela de culpa na banalização de Austen que Biajoli aponta, mas nosso objetivo aqui não é discutir seu papel nisso. No lugar disso, queremos pensar em como a autora tornou-se base para criações de diferentes escritores a cada geração, que se inspiram para escreverem suas próprias versões de algo que Austen deixou para trás há 200 anos. Seja ficção científica, ação, horror... os trabalhos da autora ganharam diferentes formatos desde que ela morreu. Até mesmo a quarentena, consequência da pandemia do novo coronavírus, serviu para trazer mais um conto para este universo: *Pemberley In Lock-Down: A Pride and Prejudice Variation*, obra lançada em julho de 2020 que conta como os moradores da residência de Darcy e sua nova esposa, Elizabeth, precisaram ficar em isolamento com seus convidados enquanto uma epidemia assola a comunidade. A autora, Jackie Wellman, publicou outras três obras entre setembro de 2020 e março de 2021, todas com o subtítulo *A Pride and Prejudice Variation: Mr Darcy's Bond*, em que o protagonista de Austen é um espião britânico nas Guerras

⁷ “Chick lit” são livros que misturam comédia e romance, com mulheres como protagonistas e que têm mulheres como público-alvo.

⁸ No original: “All these sequels, along with several TV and film adaptations, are responsible for spreading the idea that Jane Austen was a writer of naïve romances for women, the inventor of modern ‘chick lit’. Many critics have noticed this phenomenon they call the “Harlequinization” of Austen, meaning that she has become the model for all the cheap paperback romance novels produced by Harlequin, Silhouette and Mills and Boon editions.”

Napoleônicas; *Mr Darcy's Christmas Ghosts*, uma mistura de Austen e Dickens; e *Mr Darcy Came Riding...*, inspirado por romances baratos da época da autora de *Orgulho e Preconceito*.

Apesar de a interpretação de Austen ter mudado tanto e de haver realmente responsabilidade das adaptações e releituras nisso, essa questão vem de muito antes de seus lançamentos e publicações, segundo Monaghan (1981). Ele afirma que, a partir da segunda metade do século XIX, críticos e leitores das obras de Austen não liam mais, e não entendiam mais, os textos como um leitor contemporâneo da autora. É importante lembrar do contexto: nos 50 anos após a morte de Austen, a Inglaterra mudou completamente com a industrialização. Então, apesar de seu texto ser mais lido e mais estudado, o contexto da leitura mudou em menos de um século, e teve início, como há ainda hoje, “a tendência de estudiosos de retirar Austen de seu meio social, galantemente permitindo que suas lindas sentenças flutuassem livremente, imaculadas das rotinas de trabalho que as produziram e surdas ao tumulto dos eventos que ocorriam” (FRAIMAN, 1995, p.807, tradução nossa)⁹. Assim, a descrição da sociedade como trazida por Austen passou a ser entendida como um texto puramente romântico.

Em 1813, quando publicou seu primeiro livro, as suas histórias sobre as famílias comuns da classe média eram consideradas esclarecedoras. “Longe de verem suas descrições da vida social das pessoas de vilarejos do campo como escapistas, [os leitores] teriam as reconhecido como um veículo adequado para a discussão das coisas mais importantes para sua sociedade” (MONAGHAN, 1981, p.2, tradução nossa)¹⁰. E esse debate era importante para que os britânicos sentissem que a sociedade funcionava como eles esperavam.

Por ser uma sociedade extremamente formal, a Inglaterra do século XVIII colocava muita ênfase nas implicações morais do desempenho social do indivíduo. Assim, a decisão de Jane Austen de lidar minuciosamente com as vidas sociais dos seus personagens [...] no lugar de contar sobre Sir Thomas Bertram (de *Mansfield Park*) no Parlamento ou do Capitão Wentworth (*Persuasão*) no mar, não seria vista por seus contemporâneos como uma intenção de escapar da realidade. Pelo contrário, eles teriam reconhecido que ela colocava diretamente os tipos de questões morais que tinham que ser respondidas se a sociedade baseada em um código de dever e obrigação pelos outros existisse. (MONAGHAN, 1981, p.3, tradução nossa)¹¹

⁹ No original: “the tendency of scholars to lift Austen out of her social milieu, gallantly allowing her gorgeous sentences to float free, untainted by the routines of labor that produced them and deaf to the tumult of current events”

¹⁰ No original: “Far from seeing her depictions of the social life of people in country villages as escapist, they would have acknowledged them as providing an adequate vehicle for the discussion of most things of importance to their society.”

¹¹ No original: “Being a very formal society, eighteenth-century England placed tremendous emphasis on the moral implications of the individual's polite performance. Therefore, Jane Austen's decision to deal with the minutiae of her characters' social lives [...] rather than to follow Sir Thomas Bertram into the House of Commons or Captain Wentworth to sea would not have seemed to her contemporaries to reflect any intention of escaping social reality. On the contrary, they would have recognised that she was directly encountering the kind

Ainda segundo Monaghan (1980), havia um importante papel a ser cumprido pelas pessoas que constituíam cada comunidade, representadas pelos personagens das obras de Jane Austen. Então, ainda que autora não falasse claramente sobre o Parlamento, a doença do Rei e o estabelecimento da regência (em 1810), as guerras napoleônicas (1803 a 1815), sobre o papel da Inglaterra no comércio de escravos ou sobre outras questões maiores que ocupavam as mentes dos britânicos entre o final do século XVIII e início do XIX, ela não deixa de ser uma “*social novelist*”: “seu assunto principal — a relação social entre os principais membros das classes dentro do contexto do vilarejo e da casa grande — está longe de ser escapista e nos leva imediatamente ao que sua sociedade achava que era o mais importante” (MONAGHAN, 1980, p.5, tradução nossa)¹².

Apesar de não tratar abertamente dessas questões, elas estão presentes no trabalho da autora. Se ela teve uma criação que lhe permitia estudar e escrever seus textos desde os 12 anos, não é surpresa que ela soubesse quais eram os temas em debate pela sociedade e, talvez, até mesmo os discutisse em família, ainda que, como mulher, não lhe fosse consentido participar desses debates publicamente. Não é surpresa, então, que se encontre em suas obras referências sobre questões maiores.

Logo no início de *Orgulho e Preconceito*, um regimento da milícia britânica chega a Meryton, onde deveria ficar durante todo o inverno. Faziam parte da milícia os soldados responsáveis pela segurança nacional no período de guerra — no caso, as guerras napoleônicas. Nesse período, havia um constante medo de invasões pelo exército francês na ilha e esses homens eram os responsáveis por manter o inimigo fora do país. Nos invernos, quando o risco de invasão era menor, as milícias ficavam em pequenas cidades, como Meryton¹³. Ainda que não trate da guerra, a história tem influência direta do que está acontecendo no resto da Europa.

A marinha britânica tinha um importante papel no país no período em que o Império se expandia e tinha importantes colônias, da Índia à América Central. Assim, Austen tem como um de seus protagonistas um representante dessa classe, Capitão Wentworth, de *Persuasão*. Quando a família Elliot avaliava se seu cunhado seria um inquilino adequado da

of moral questions that had to be answered if a society based on a code of duty and obligation to others was to flourish.”

¹² No original: “[...] her main subject-polite social relationships between members of the landed classes within the context of the village and the great house-is one that, far from being escapist, takes us immediately to what her society thought of as being its very heart”.

¹³ David M. Shapard fala sobre as milícias no comentário número 8 do capítulo 7 do livro *The Annotated Pride and Prejudice*, publicado pela Anchor Books.

Kellynch Hall, seu papel na marinha foi apontado como uma de suas qualidades: “ele é contra-almirante da esquadra branca. Lutou em Trafalgar, e desde então mora nas Índias Orientais” (AUSTEN, 2012).

Até aqui podemos entender, então, que Austen focava no *micro* — o pequeno vilarejo, seus moradores e visitantes — enquanto o *macro* — os assuntos que estavam nos jornais ou os debates que aconteciam no parlamento — ainda que não esteja abertamente no texto, de certa forma o influencia. Podemos considerar que *micro* é o universo ao qual as mulheres da época da autora estavam restritas, já que não podiam trabalhar fora de casa ou ocupar um cargo político, enquanto o *macro* é dominado pelos homens, que ocupavam os espaços dos quais as mulheres eram excluídas. Parece-nos que Austen coloca nos seus textos o mundo como o via: no primeiro plano, sua comunidade; em segundo, as questões maiores da sociedade. Ainda que essas questões maiores não estejam no foco, elas estão presentes no contexto — mesmo ela sendo excluída dos debates e de onde estava o poder decisório (afinal, nem mesmo podia votar), essas conversas provavelmente estavam presentes no seu dia a dia.

Da mesma forma podemos ver como a questão da escravidão foi tratada na sua obra. É de nosso interesse aprofundar nesse tema especificamente, já que a mitologia dos zumbis, incluída no universo de Austen em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, parte da cultura de pessoas escravizadas no Haiti, da religião e histórias que carregaram nos navios negreiros ao atravessarem o Atlântico. Trataremos com mais aprofundamento dos zumbis, como mudaram, evoluíram e se adaptaram ao longo dos anos, e sua relação com o Haiti a seguir, mas buscamos aqui relacionar a autora de *Orgulho e Preconceito* com o país e o povo que deu origem a essa lenda.

Podemos concluir que Austen ouviu falar e falou sobre a escravidão, já que viveu em um período em que a questão estava em grande evidência, tanto pelo intenso debate abolicionista quanto pelas mudanças na legislação. Naquele momento, a Inglaterra mudava seu posicionamento depois de atuar intensamente no comércio de pessoas escravizadas nos séculos XVII e XVIII. Em 1807, por exemplo, quando a escritora tinha 32 anos, foi proibida a venda de escravos dentro de territórios britânicos, impondo multas aos infratores; em 1811, mesmo ano em que *Razão e Sensibilidade* foi publicado, tornou-se um crime grave; a abolição veio em 1833.

Mansfield Park dá um vislumbre sobre o conhecimento de Austen sobre o assunto. Se ela começou a trabalhar no seu texto em 1812, é justificável que o debate sobre a escravidão tenha tido alguma influência na sua produção. Neste livro, Sir Thomas Bertram, patriarca da família que mora na propriedade inglesa que dá nome à obra, parte para Antígua, onde possui

uma fazenda que precisa de sua atenção. Com ele, vai o seu primogênito, Tom Bertram, e ficam em Mansfield Park a esposa, os filhos, Edmund, Maria e Julia, e a sobrinha da esposa, Fanny Price, protagonista da obra.

Em *Cultura e Imperialismo*, Edward W. Said faz uma análise de como a literatura ocidental lida com os territórios colonizados nas Américas, África e Ásia, e traz exemplos que falam especificamente dos Estados Unidos, França e Inglaterra. A primeira obra incluída neste estudo é *Mansfield Park*, no capítulo *Jane Austen e o império*.

A análise de Said é feita a partir de uma metodologia criada pelo próprio pesquisador, a leitura contrapontual. A ideia ali é que a interpretação da obra literária extrapole o seu conteúdo, e inclua também uma análise histórica e política do período em que aquele livro foi escrito e publicado. George M. Wilson (1994) afirma que a leitura contrapontual exige que o interpretante se alterne entre dois pontos de vista: o interno, que tem como objetivo explicar as estratégias narrativas, retóricas e linguísticas, de acordo com a intenção do autor; e o externo, que é o momento em que o interpretante vai além do texto, buscando explicações mais ou menos radicais e distantes do que o autor pretendia ou a audiência esperava.

Entre outras questões, Said (2011) afirma que, apesar de Austen incluir em *Mansfield Park* uma colônia britânica e colocar seus personagens em um contexto profundamente inserido nesse universo escravagista — afinal, uma fazenda em Antígua na década de 1810 só poderia funcionar com o trabalho de pessoas escravizadas —, uma crítica à questão não é levantada em nenhum momento. Pelo contrário, a relação dos Bertram e demais moradores de Mansfield Park com a escravidão é de dependência e aquiescência.

A ilha caribenha é, segundo Said, citada despreocupadamente, como mais uma propriedade da família rica, apenas um pouco mais longe que Londres. A primeira vez em que se fala da colônia é quando a Sra. Norris, tia de Fanny, diz: “Ora, você sabe que a fortuna de Sir Thomas vai minguar se a propriedade de Antígua continuar rendendo tão pouco” (AUSTEN, 2012). Para Said, o papel da colônia no romance é de ser um pretexto para afastar o pai do restante da família por um longo período, uma ferramenta para Austen dar à sua história o rumo que precisa para contá-la. “Em certa medida, Antígua é como Londres ou Portsmouth, local menos atraente do que uma propriedade rural como Mansfield Park, mas produzindo bens que serão consumidos por todos”. (SAID, 2011, p.158).

A indiferença com as colônias, principalmente Antígua, a aceitação da Inglaterra como império e a insensibilidade com a escravidão são, para Said, mais que elementos da narrativa ficcional, eles têm também o papel de demonstrar o posicionamento da própria autora sobre essas questões. Ele afirma: “minha tese é que, justamente por meio dessa estranha

combinação entre ênfase e tom casual, Austen mostra estar *assumindo* (exatamente como Fanny assume, nos dois sentidos do termo) a importância de um império para a situação doméstica” (SAID, 2011, p.156, grifo do autor).

No entanto, há indícios na obra e na biografia de Jane Austen que contradizem o que Said afirma. Para embasar isso, incluímos nesta análise dois artigos de pesquisadoras que buscam contradizer e criticar a forma como a escritora e seus trabalhos são analisados. São eles: *Jane Austen and Edward Said: Gender, Culture, and Imperialism* (em português, tradução nossa: *Jane Austen e Edward Said: Gênero, Cultura e Imperialismo*), de Susan Fraiman, publicado em 1995, e *Revisiting Mansfield Park: The Critical and Literary Legacies of Edward W. Said's Essay "Jane Austen and Empire" in Culture and Imperialism* (em português, tradução nossa: *Revisitando Mansfield Park: Os Legados Críticos e Literários do ensaio Jane Austen e o Império, de Edward W. Said, em Cultura e Imperialismo*), de Corinne Fowler, escrito em 2017.

Mesmo com as falhas que as pesquisadoras encontraram, cada uma em sua análise, tanto logo após a publicação do *Cultura e Imperialismo* quanto anos depois, nenhuma delas deixa de reconhecer e apontar a importância do trabalho de Said. Fowler admite que o pioneirismo de Said manteve o valor crítico do seu texto, “devido à sua inovação de leitura contrapontual e, principalmente, pelo princípio de relacionar trabalhos literários com o imperialismo” (FOWLER, p.364, 2017, tradução nossa)¹⁴.

Nossa intenção aqui não é criticar o trabalho de Said em *Cultura e Imperialismo*. Reconhecemos a importância do trabalho do pesquisador, tanto no desenvolvimento da metodologia da leitura contrapontual quanto pelo seu papel na análise da literatura ocidental a partir de um ponto de vista oriental e pelo trabalho em defesa do povo palestino. Sem sua contribuição, Fraiman e Fowler talvez não fizessem essas análises que trazem elementos da obra de Austen e da história da Inglaterra da abolição da escravidão. No entanto, é necessário que se demonstre que Jane Austen não fez em *Mansfield Park* um texto que está completamente fora do mundo em que ela vivia. Ainda que o foco seja o que acontece dentro da mansão, a casa está inserida em um universo maior e temos sinais disso e de que a autora não era completamente indiferente ao que acontecia nesse universo. Não é possível que Austen tenha uma defesa completa, com demonstrações de que ela não seria racista ou de que fosse contra a expansão no Império Britânico, mas ela também não carrega toda a responsabilidade que Said lhe impõe.

¹⁴ No original: “[...] due to Said's innovation of contrapuntal reading and, crucially, the principle of linking literary works with cultural imperialism in the first place.”

A princípio, destacamos uma questão em comum nos textos de Fraiman e Fowler: as autoras concordam que, para fazer uma análise como a que propõe, Said deveria ter um conhecimento mais amplo do trabalho de Jane Austen, já que faz uma leitura isolada do livro. Fraiman explica que um dos pontos que Said usa para levantar a relação da obra de Austen com o imperialismo é o relacionamento de Fanny com o seu tio, Sir Thomas Bertram. Para ele, os personagens têm representações paralelas, como são paralelas as propriedades de Antígua e da Inglaterra.

Em meu parecer, Austen vê o que Fanny faz como um movimento doméstico ou em pequena escala no espaço, em correspondência com os movimentos mais amplos, mais abertamente coloniais de sir Thomas, seu mentor, o homem de quem ela herdará a propriedade. Os dois movimentos são interdependentes. (SAID, 2011, p.156)

Fraiman, no entanto, acredita que, se o pesquisador tivesse um conhecimento mais abrangente sobre os pais falhos criados por Austen — o descuidado Sr. Bennet de *Orgulho e Preconceito*, o rígido General Tilney de *A Abadia de Northanger* e o extravagante e vaidoso Sir Walter Elliot de *Persuasão* — sua visão de que Austen legitima e concorda com os ideais de Sir Thomas ao associá-los com os de sua protagonista, sua conclusão seria diferente. Além disso, ainda que Fanny concordasse com o tio, não significa que personagem e autora têm a mesma opinião. Fraiman ainda aponta outros equívocos que demonstram que mesmo a leitura de *Mansfield Park* foi superficial:

As referências que Austen faz de Antígua e da Índia são mencionadas sem realmente terem sido lidas, apesar de Said ressaltar em outros momentos a importância de uma análise cuidadosa, específica. Maria Bertram é equivocadamente chamada de “Lydia”, confundida, provavelmente, com Lydia Bennet de *Orgulho e Preconceito*. Esses são apenas alguns sinais de que a complexidade particular de *Mansfield Park*, incluindo o que vejo como sua complexidade moral, foi sacrificada aqui, por Said estar tão pronto para apresentar Austen como uma prova no caso do aval que a cultura dá ao império. (FRAIMAN, 1995, p. 808, tradução nossa)¹⁵

Já Fowler destaca outro momento do livro em que o entendimento de Said sobre o texto de Austen parece não ser completo. Em seu *Jane Austen e o império*, uma fala de Lady Bertram é apontada como evidência da indiferença da autora para com as colônias. Em uma conversa sobre uma promoção que William Price, irmão de Fanny que está na marinha,

¹⁵ No original: “Austen's references to Antigua (and India) are mentioned without actually being read, though Said stresses elsewhere the importance of close, specific analysis. Maria Bertram is mistakenly referred to as “Lydia” (C, p. 87) confused, presumably, with Lydia Bennet of *Pride and Prejudice*. And these are just a few of the signs that *Mansfield Park*'s particular complexity including what I see as its moral complexity has been sacrificed here, so ready is Said to offer Austen as exhibit A in the case for culture's endorsement of empire.”

recebeu, a tia comenta: “Fanny, William não pode se esquecer de meu xale, se ele for para as Índias Orientais; e eu quero encomendar mais umas coisas que vale a pena comprar. Tomara que ele vá às Índias Orientais para me trazer o xale. Acho que vou querer dois xales, Fanny” (AUSTEN, 2014). Para Said, a indiferença com que a tia fala da colônia é um reflexo de um sentimento de Austen. Segundo ele, essa fala demonstra como as colônias “representam uma significação “lá fora”, que serve de moldura à ação realmente importante que se passa aqui, mas não chega a ser uma grande significação” (SAID, 2011, p.162).

Dois problemas podem ser apontados nesta análise. Em primeiro lugar, Said mais uma vez confunde personagem e autor: como ele havia colocado Austen no lugar de Fanny por uma suposta aproximação de ideais da protagonista com seu tio, ele assume a fala de Lady Bertram como uma fala de Austen. Em segundo, Fowler assinala que, como em suas outras obras, Jane Austen cria para *Mansfield Park* personagens com os quais o leitor não simpatiza. Alguns exemplos que podemos apontar são a inconveniente Sra. Elton, de *Emma*, e a prepotente Lady Catherine de Bourgh, de *Orgulho e Preconceito*. Fowler coloca a tia de Fanny nessa mesma categoria, apesar de Said dar tal importância para suas atitudes: “o livro descreve Lady Bertram como preguiçosa, egocêntrica, e sem discernimento moral. Ela não se incomoda com a fonte da riqueza de Sir Thomas, e nem com a corrupção moral gerada pelo seu envolvimento com a escravidão” (FOWLER, p. 367, 2017, tradução nossa)¹⁶.

O objetivo do artigo de Fowler, publicado mais de duas décadas depois do *Cultura e Imperialismo*, é trazer, além da crítica, uma atualização histórica. Segundo ela, desde o início da década de 90, quando Said publicou sua obra, as pesquisas sobre a história do império britânico avançaram e, com isso, a perspectiva que se tinha sobre a relação entre as casas de campo inglesas (como Mansfield Park, Netherfield ou Hartfield) e as colônias mudou e, na verdade, elas seriam muito mais profundas do que Said tinha conhecimento em 1993.

Segundo a autora, famílias britânicas que se enriqueciam com os lucros que vinham das colônias frequentemente adquiriam casas no campo. Como recém-chegados nesse universo dos ricos, essas pessoas buscavam impressionar, e, para isso, eles poderiam, por exemplo, investir em suas comunidades ou adquirir bens que demonstrassem ostentação. “Mansfield Park é descrita como uma casa recém-construída, o que sugere que os Bertrams sejam recém-chegados. A necessidade de estabelecer influência local explica a necessidade de haver mantos de respeitabilidade, como o xale de Lady Bertram” (FOWLER, p.370, 2017,

¹⁶ No original: “Yet the novel depicts Lady Bertram as lazy, self-centered, and lacking in moral judgment. She is troubled neither by the source of Sir Thomas’s wealth nor the moral corruption that his involvement with slavery engenders.”

tradução nossa)¹⁷. Assim, Antígua é mais do que um pretexto para afastar Sir Thomas, mais do que uma “moldura à ação”, já que foi o que colocou a família na casa que dá título ao livro.

Fraiman também pensa em como a residência dos Bertram é colocada por Said. Para ela, Said usa questões isoladas quando monta seu caso contra Austen, então, quando fala da “beleza de Mansfield Park” (SAID, 2011, p.112), ele ignora o que Austen conta sobre o que acontece ali. Fanny Price vivia com os tios ricos, mas, para ela, Mansfield Park estava longe de representar um ambiente amoroso e familiar. A experiência da protagonista enquanto vivia na mansão foi repleta de inveja e insensibilidade, com traições e aproximações por interesse, culminando em um pedido de casamento que não era feito por amor e nem era bem-vindo. Mansfield é corrupta, e Fanny rejeita tudo o que acontece lá, tanto por parte dos jovens, como a peça de teatro e o pedido de casamento de Henry Crawford, quanto o próprio tio. Sua exceção é o primo, Edmund Bertram, com quem, no final, passa a viver em outra propriedade — assim, rejeitando a própria Mansfield Park e tudo a que ela se relaciona. No final do livro, Fanny e Edmund passam a viver em Thornton Lacey, onde o marido se torna pároco, sugerindo “que Austen quis deixar registrado, mesmo no fim, algum desdém pelo que Mansfield representa” (FRAIMAN, p. 811, 1995, tradução nossa)¹⁸. Quando partem, eles deixam para trás, além da casa, a renda da família, e se tornam independentes dos Bertram e da fazenda de Antígua.

O foco de Said é falar da relação da Inglaterra com suas colônias, mas a questão da escravidão, predominante nessas colônias, é diretamente citada em seu ensaio. Após um jantar de família, quando Sir Thomas retorna de Antígua, Edmund e Fanny conversam sobre a relação da sobrinha com o tio:

— Mas eu tenho conversado com ele mais que antes. Com certeza. Você não me ouviu perguntar sobre o tráfico negreiro ontem à noite?

— Ouvi... e esperava que você fizesse mais perguntas. Seu tio teria gostado que você perguntasse mais sobre o assunto.

— E bem que eu estava morrendo de vontade de perguntar... mas com aquele silêncio sepulcral...! E, como minhas primas ficaram ali sentadas sem abrir a boca e sem demonstrar o mínimo interesse pelo assunto, eu não... achei que podia dar a impressão de querer aparecer às custas delas, mostrando uma curiosidade e um prazer que ele talvez preferisse ver nas próprias filhas.” (AUSTEN, 2012)

¹⁷ No original: “Mansfield Park is depicted as a recently built house, suggesting that the Bertrams are relative newcomers. The need to establish local influence further explains the need for symbolic mantles of respectability, such as Lady Bertram’s shawl.”

¹⁸ No original: “[...] suggests Austen’s wish to register, even at the end, some disdain for what Mansfield represents”.

Esse diálogo seria, segundo Said, um dos momentos em que o assunto, ainda que tenha sido brevemente levantado em uma mesa de jantar, com toda a família presente, era ignorado. Para ele, esse silêncio aponta “que não podia haver ligação entre um e outro mundo, simplesmente porque não há linguagem comum a ambos” (SAID, 2011, p.166). Fraiman tem uma explicação diferente, que leva a outra conclusão:

Meu ponto de vista, pelo contrário, é que Austen deliberadamente evoca a estupidez de Mansfield Park no que se refere à própria barbaridade, exatamente porque ela pretende refutá-lo. A barbaridade que ela tem em mente não é literalmente a escravidão nas Índias Ocidentais, mas uma prática paternal que ela descreve como possivelmente análoga: a oferta de Sir Thomas (bem-sucedida no caso de Maria, mas não no de Fanny) de colocar em leilão o corpo feminino em troca de status masculino. (FRAIMAN, 1995, p.812, tradução nossa)¹⁹

Para Fraiman, Jane Austen não só mostra que entende o contexto em que vive e que concorda mais com os abolicionistas do que com Sir Thomas, como também usa o debate em torno dessa questão para abordar outro ponto mais próximo de sua própria vida: o lugar da mulher dentro da sociedade. Nas obras da autora, as mulheres preocupam-se com a busca por um marido porque, para elas, essa era a única forma de garantir a estabilidade financeira. Muitos homens, principalmente aqueles que não são herdeiros e vêm de uma classe da qual o trabalho não deve ser parte de suas atribuições, buscam uma herdeira para se casar, alguém que vai trazer uma quantidade significativa de dinheiro para a união. Enfim, o casamento era uma questão que ia além da afetividade ou da formação da família, mas também uma negociação que envolvia questões financeiras.

Em *Orgulho e Preconceito*, Wickham busca uma pretendente que lhe garanta uma renda considerável, seja Georgiana Darcy, que vai herdar 30 mil libras, ou a Srta. King, vizinha das Bennet que, quando herda uma pequena fortuna, torna-se alvo da atenção do personagem. Mas essa não é uma característica intrínseca aos personagens que assumem o papel de vilões. O Coronel Fitzwilliam é apresentado como um homem simpático que se aproxima e se torna amigo de Elizabeth enquanto ambos passam um período em Rosings, mas ele deixa claro para a jovem que, como filho mais novo e sem nenhuma herança, busca uma mulher que tenha dinheiro.

¹⁹ No original: “My view, by contrast, is that Austen deliberately invokes the dumbness of Mansfield Park concerning its own barbarity precisely because she means to rebuke it. The barbarity she has in mind is not literal slavery in the West Indies but a paternal practice she depicts as possibly analogous to it: Sir Thomas's bid (successful in Maria's case if not in Fanny's) to put female flesh on the auction block in exchange for male status.”

- [...] em questões de maior peso, posso me ressentir da falta de dinheiro. Filhos mais moços não podem se casar com quem gostariam.
- A não ser que gostem de mulheres ricas, o que, imagino, façam com muita frequência.
- Nossos hábitos dispendiosos nos tornam dependentes demais, e não há muitos do meu nível social que possam se permitir casar-se sem dar alguma atenção ao dinheiro. (AUSTEN, 2011, p.196)

Ian Watt aponta que foi no século XVIII, pouco antes de Austen escrever *Orgulho e Preconceito*, que o matrimônio passou a ser tratado como uma relação comercial. “Os jornais publicavam anúncios de casamento, com oferta ou exigência de determinado dote ou doação; e as moças se uniam a parceiros totalmente inadequados só por causa das vantagens econômicas” (WATT, 2014, 152). Antes já havia alguma preocupação financeira, mas, com o avanço do individualismo, os novos casais tornavam-se independentes dos pais dos noivos logo que se uniam, então a preocupação em encontrar um par que trouxesse dinheiro para a nova família tornou-se mais importante.

Nessa negociação, algumas mulheres tinham mais poder para escolher que outras — isso dependia do que elas podiam dar para que se formasse essa nova família, ou seja, seu dote. Elizabeth consegue recusar o pedido de Collins, por exemplo, mas Fanny mostra que nem sempre elas podiam fazer o que bem desejassem, já que a jovem precisa enfrentar o tio quando não quer se casar com Henry Crawford e acaba tendo que ir embora de Mansfield. Já sua prima Maria não resiste e acaba se casando com Rushworth por causa da sua fortuna, apesar de considerá-lo um homem estúpido. Da mesma forma, Fanny precisa negar seus sentimentos por Edmund, já que a união não seria desejável para os tios.

Ainda que costumes e leis tenham mudado ao longo dos séculos, Fraiman coloca a influência que o gênero de Austen tem na análise de Said. “A Austen de Said é uma autêntica Tia Jane — ingênua, complacente, recatadamente sem opinião política manifesta” (FRAIMAN, 1995, p.807, tradução nossa)²⁰. A pesquisadora é dura em suas críticas ao ensaio quando explica que acredita que essa imagem é simplista, principalmente quando comparada à imagem construída por anos de estudos sobre a escritora, e é utilizada para chocar quando colocada lado a lado com as críticas que Said faz a Austen.

O contexto para minhas observações sobre o lugar de Austen no influente livro de Said é meu próprio investimento na escritora que críticas feministas têm, de diferentes formas e com muito trabalho, retirado de dentro de uma batalha de definições — uma figura contraditória que não é bonita nem pequena, com interesses amplamente engajados e visões independentes, mais consciente de si e

²⁰ No original: “Said's Austen is a veritable Aunt Jane naive, complacent, and demurely without overt political opinion.”

profana do que a figura categoricamente conservadora de *Cultura e Imperialismo*. A descrição de Said de Austen é [...] sintomática de uma política de gênero mais geral subjacente ao seu projeto pós-colonial. (FRAIMAN, 1995, p.807, tradução nossa)²¹

Há fatos na biografia de Austen que confirmam as afirmações de Fraiman, e demonstram que ela é mais complexa que Fanny ou Lady Bertram, com mais conhecimento sobre seu contexto do que os demais moradores de Mansfield Park, inclusive sobre escravidão. Na edição comentada do livro, David Shapard observa que esse tema não era um assunto estranho para Austen, e, talvez, nem mesmo incomum.

Os irmãos marinheiros de Jane Austen, Francis e Charles, foram capitães de navios cujos deveres incluíam interceptar navios negreiros. Além disso, a experiência de alguns oficiais navais os tornaram contra a escravidão. Em 1807, depois que o navio de Francis Austen visitou uma ilha com escravos, ele escreveu que lá não era tão desagradável quanto nas Índias Ocidentais, afirmando que “escravidão, ainda que seja alterada, continua sendo escravidão, e é lamentável que qualquer traço dela possa ser encontrado em países dependentes da Inglaterra ou colonizados por seus súditos”. (SHAPARD, 2017, tradução nossa)²²

Apesar de seus irmãos marinheiros aproximarem o tema da escravidão de Austen, isso não representa uma relação direta com a escritora, mas ela pode ser encontrada em uma de suas cartas, escrita em janeiro de 1813, quando escrevia *Mansfield Park* (SHAPARD, 2017). Nela, expressa admiração pelo abolicionista Thomas Clarkson, autor de *The History of the Rise, Progress, & Accomplishment of the Abolition of the African Slave-Trade by the British Parliament* (em português, tradução nossa: *A História da Ascensão, Progresso e Conquista da Abolição do Tráfico de Escravos Africanos pelo Parlamento Britânico*), de 1808.

A escritora insere sinais em suas obras que dão a entender que ela conhecia bem o trabalho dos abolicionistas, sabia quem tinha relações com o trabalho escravo e tomava posição nesse debate. Podemos perceber isso nos nomes dos lugares e personagens. O Lord Chief Justice Mansfield, que fez um importante trabalho para impedir que houvesse pessoas escravizadas dentro Inglaterra, pode ter dado nome à residência dos Bertram; enquanto isso, a Sra. Norris, apresentada aos leitores como uma personagem rancorosa, carrega o sobrenome

²¹ No original: “The context for remarks about Austen's place in Edward Said's influential book is my own investment in the woman writer that feminist critics have variously and laboriously wrested from the fray - a contradictory figure neither pretty nor little, with widely engaged interests and independent views, more self-conscious and profane than the flatly conservative figure of Culture and Imperialism. Said's typing of Austen is [...] symptomatic of a more general gender politics underlying his postcolonial project.”

²² No original: “Jane Austen's naval brothers, Francis and Charles, both captained ships whose duties included stopping slave ships. Moreover, some naval officers' experience overseas had turned them against slavery. In 1807, after Francis Austen's ship visited an island with slaves, he wrote that while it was not as harsh there as in the West Indies, ‘slavery however much it may be modified is still slavery, and it is much to be regretted that any trace of it should be found to exist in countries dependent on England, or colonised by her subjects’”

de um capitão de navio negreiro, John Norris. Com referência a “nomes de jogadores dos dois lados do debate sobre a escravidão, Austen alinha seus personagens com espírito mesquinho e sentimentos ruins” (FOWLER, p.366, 2017, tradução nossa).

Mansfield Park inclui ainda uma referência diretamente relacionada a pessoas reais, não apenas ao préstimo de um nome, como nos casos citados. Quando Maria Bertram se casa e se torna a Sra. Rushworth, seu marido compra uma casa em Londres. Mary Crawford escreve a Fanny sobre a nova residência: “convidou-nos para sua primeira recepção, dia 28. Então há de estar linda, pois abrirá uma das melhores casas da Wimpole Street. Estive lá, dois anos atrás, quando era de Lady Lascelles, e é minha favorita, dentre todas que conheço em Londres” (AUSTEN, 2012).

A família Lascelles tinha renome na sociedade britânica em 1812, quando *Mansfield Park* foi escrito, pois neste mesmo ano foi criado o título de Conde de Harewood para Henry Lascelles, rico fazendeiro de cana-de-açúcar. “O nome Lascelles dificilmente poderia ser mais carregado simbolicamente, e é difícil ver como coincidência a referência que Austen faz à família” (FOWLER, p.368, 2017). Aqui, ela deixa claro que entende bem as suas escolhas quando criou a família Bertram, pois, como Sir Thomas Bertram construiu Mansfield, Henry Lascelles construiu sua Harwood House, em Yorkshire, com o lucro que fez atuando no mercado de pessoas escravizadas em Barbados.

Fraiman afirma que, se Said conhecesse os demais trabalhos de Austen, teria repensado as críticas sobre a autora. Fowler concorda com essa conclusão e torna-a mais consistente com outro exemplo: *Sanditon*, romance que Austen não finalizou, inclui uma personagem que não é branca, a Srta. Lambe, herdeira que sai do Caribe para estudar na Inglaterra. A personagem é provavelmente baseada em Dido Belle, filha de uma mulher escravizada nas Índias Ocidentais Britânicas e de um oficial da marinha. Belle era parente de Lord Mansfield e viveu com ele na Inglaterra. Jane Austen conheceu a prima de Belle e é provável que a tenha encontrado também.

A visão que o leitor tem do mundo de Austen — e em 2021 não é muito diferente de 1993, quando Said fez essa análise —, é mais parecida com as adaptações para o cinema e para a TV do que com o que a autora e seus contemporâneos viveram. Assim, esse mundo é essencialmente branco, dos mais ricos aos mais pobres. Mas Fowler levanta o ponto de que, na verdade, havia mais pessoas negras na Inglaterra do que pensamos, e que, se *Sanditon* tivesse sido finalizado e publicado, a Srta. Lambe não chocaria como pensamos que poderia acontecer, e não seria uma representação tão diferente do que seus leitores estavam acostumados a ver nas ruas. A partir dessa personagem e das últimas pesquisas sobre Dido

Belle, Fowler (2017) afirma que há mais um elemento ausente na análise de Said, que ganhou importância com as evidências históricas levantadas nos últimos anos: a presença de negros nas propriedades do interior e cidades britânicas nos séculos dezessete e dezoito.

Fraiman destaca que não tem a intenção de exonerar Austen da acusação de ter, de alguma forma, tentado justificar o imperialismo. E não há a possibilidade de excluir a escritora desse debate, afinal, segundo Eagleton (2005), a partir do início do século XIX o romance assume o papel de colocar valores e ideias que o autor acredita corretas para o leitor, mas, no lugar de trazer argumentos abstratos, isso é colocado como experiência de vida dos personagens. Os valores nacionalistas são inseridos nos textos da mesma forma.

Exatamente como o bardo interligava seu clã ou tribo em uma união simbólica, o romancista moderno herda esse papel, conectando um conjunto de interesses nacionais conflitantes. [...] Na verdade, o romance e a nação sempre foram aliados próximos. Assim como os romances são tão unificados quanto diversos, as nações são feitas de indivíduos que são tão diferentes quanto parecidos, tão estranhos quanto colegas (EAGLETON, 2005, tradução nossa)²³.

Se o romance assume esse papel nacionalista, então, ainda que Austen não fale especificamente sobre o imperialismo, e ainda que não haja a indiferença de que Said a acusa, ela tem certa responsabilidade por propagar a ideia de que a Inglaterra deveria ser um grande império e de divulgar os ideais nacionalistas. Fraiman (1995) afirma que Said cobra da autora por mais do que seria de sua responsabilidade, já que ela, como mulher, não tinha como assumir um papel de influência em sua sociedade, e sequer estava no centro da cultura dominante. No entanto, podemos concluir que como escritora ela assumia um papel que lhe dava uma oportunidade de participar do mundo fora de sua casa.

Se ela não estava no centro da cultura dominante, o nacionalismo é expresso de outra forma: pela defesa das classes altas do campo. Vimos que Monaghan (1981) afirma que esses costumes eram muito importantes para Austen e para a sociedade de sua época, e isso representa, ainda, a defesa da Inglaterra como era então, com as classes altas ocupando seus lugares enquanto as mais baixas continuavam trabalhando para isso — diferente do que aconteceu na França pouco mais de 20 anos antes. E a manutenção da sociedade inglesa em território britânico era uma forma de manutenção do Império.

²³ No original: “Just as the bard had once bound together his clan or tribe into symbolic unity, so the modern novelist now inherits this role, forging a whole out of contending national interests. [...] In fact, the novel and the nation have always been closely allied. Just as novels are both unified and diverse, so nations are made up of individuals who are both different and akin, both strangers and colleagues.”

O que garante a lealdade das classes baixas não é apenas um conjunto de preceitos abstratos que vêm de cima, mas as graciosas, bem ordenadas, socialmente responsáveis formas de todo um modo de vida. É cultura, não coerção, a chave para um governo sólido. [...] As pessoas comuns mal aparecem nos romances de Austen, mas elas são obrigadas a figurar implicitamente em qualquer reflexão sobre um declínio nos padrões da classe dominante. E isso não é só para o povo da Inglaterra: se o personagem da classe alta inglesa é falho e defeituoso, como pode governar o império? (EAGLETON, 2005, tradução nossa)²⁴.

A partir da análise de Emma, Nancy Armstrong coloca que Austen não era uma conservadora que usava a ficção para justificar a posição de sua classe, mas também não era uma feminista que lutava contra as restrições impostas ao seu sexo, e colocá-la como uma conservadora liberal seria uma conclusão muito simplista.

Mais do que falar sobre sua comunidade e sua classe, Austen coloca em seus livros como a língua é usada e como diferencia classe e gênero — Knightley não usa a língua como Robert Martin; Emma tem habilidades diferentes de Harriet Smith; ao mesmo tempo, Knightley e Emma não estão no mesmo nível, já que é ele que vê suas falhas e aponta seu erro quando insulta a Srta. Bates. Para Armstrong:

Não foi esse segmento particular da sociedade que ela idealizou, mas sim a linguagem que constituía as nuances da emoção e os refinamentos éticos que pareciam surgir de dentro para modificar o significado político dos signos, uma nova linguagem das relações de parentesco capaz de reproduzir esta comunidade privilegiada em uma escala pessoal dentro da sociedade em geral. (ARMSTRONG, 1987, tradução nossa)²⁵

Assim, concluímos que, ainda que não fale sobre o que acontece na política e não cite Napoleão ou o Duque de Wellington, uma análise cuidadosa mostra que Jane Austen sabia o que acontecia no seu mundo, ela tinha um posicionamento sobre isso, e, ainda que estivesse excluída de parte significativa dele, conseguiu influenciá-lo de alguma forma.

Em seus livros, ela falava do que conhecia melhor: Catherine Morland, de *A Abadia de Northanger*, era filha de um reverendo, como a autora. A classe social de suas protagonistas variam, indo de Fanny Price, sem renda fixa ou herança, a Emma, integrante da família mais rica de seu vilarejo e herdeira de 30 mil libras. No entanto, os ambientes em que essas

²⁴ No original: “What secures the allegiance of the lower orders is not simply a set of abstract precepts from on high, but the graceful, well-ordered, socially responsible forms of a whole way of life. It is culture, nor coercion, which is the key to sound government. [...] The common people may scarcely make a showing in Austen’s novels, but they are bound to figure implicitly in any reflection on a decline in ruling-class standards. Not just the common people of England, either: if English upper-class ‘character’ is flawed and defective, how can one govern the empire?”

²⁵ No original: “It was not this particular segment of society that she idealized, then, but rather the language that constituted the nuances of emotion and the ethical refinements that seemed to arise from within to modify the political meaning of signs, a new language of kinship relations capable of reproducing this privileged community on a personal scale within society at large.”

mulheres vivem, onde se socializam e os tipos de pessoas com quem convivem são os mesmos, provavelmente parecidos com aqueles de Steventon, onde Jane Austen nasceu. Até mesmo o tipo de relação entre personagens presentes nas obras são parecidos com o que a autora pode ter vivido: Austen era próxima de sua irmã Cassandra, e a relação entre irmãs é parte importante de livros como *Razão e Sensibilidade* e *Orgulho e Preconceito*. Mesmo assim, seria imprudente ler essas obras como apenas isso, ignorando seus detalhes e sutilezas.

1.2 ORGULHO E PRECONCEITO

O primeiro objeto da nossa pesquisa, *Orgulho e Preconceito*, é a mais popular e influente obra de Jane Austen, da qual vem um dos casais mais famosos da literatura, Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy.

O livro parte da chegada de um novo vizinho, Sr. Bingley, um homem solteiro e rico, e a reação da família Bennet com a novidade. A primeira frase da obra tornou-se tão clássica quanto a história que conta: “é uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro em posse de uma boa fortuna deve estar necessitado de uma esposa” (AUSTEN, 2011, p. 19). Assim como sua vizinhança, a matriarca dos Bennet acredita nessa máxima e toma para si a missão de casar uma de suas filhas com o recém-chegado. A partir daí, com sua característica ironia, Austen conta uma história sobre primeiras impressões equivocadas e suposições indevidas. Os protagonistas aqui são Elizabeth, a segunda das irmãs Bennet, e Fitzwilliam Darcy, o amigo do novo vizinho que chega ao vilarejo.

O romance é o mais lido e adaptado de Austen. Darryl Jones acredita que o fato de o romance ter elementos de contos de fadas — dois protagonistas opostos que se atraem e a heroína inteligente e corajosa vence a tradição e o preconceito de classe para se casar com um dos homens mais ricos da Inglaterra — é o que torna este o mais popular livro da autora. “É, eu sugeriria, a principal fonte para a maioria das comédias românticas subsequentes, particularmente filmes na tradição de Hollywood” (JONES, 2007, p.149, ênfase do autor, tradução nossa)²⁶. Austen falava da sua vida como era no início do século XVIII, o que para nós, no século XXI, pode realmente parecer distante como um conto de fadas.

Já Mary Jane Curry dá outra razão para procurarmos incessantemente as histórias de Austen, nas páginas e nas telas: o apelo da natureza e nossa busca por refúgio nela, como Darcy e Elizabeth encontram em Pemberley ao final da história.

²⁶ No original: “It is, I would suggest, the major source for most subsequent romantic comedies, particularly movies in the Hollywood tradition”.

Os resultados tangíveis de nosso anseio pastoral nos cercam: comunidades planejadas, passeios por grandes propriedades na Grã-Bretanha, pessoas renunciando a carreiras e vida na cidade por pequenas fazendas e ocupações de baixo estresse, o ressurgimento do interesse pelos romances de Austen e pelas suas versões cinematográficas (CURRY, 2007, p.55, tradução nossa)²⁷.

Ainda que essas duas razões digam mais sobre como nós lemos as obras no século XXI do que sobre *Orgulho e Preconceito* em si, a obra foi um sucesso desde o começo. Sua primeira versão, *First Impressions*, foi escrita em 1796 e 1797, quando Austen tinha entre 20 e 22 anos. A história conquistou sua família e foi enviada para publicação, mas nenhuma editora aceitou. Não existe nenhuma página deste rascunho, “então é impossível conhecer seu caráter exato, mas o espírito alegre de *Orgulho e Preconceito* sugere que *First Impressions* continha fortes traços da jocosidade e alta comédia de seus primeiros escritos” (SHAPARD, 2017, tradução nossa)²⁸.

Em 1811, depois da publicação de *Razão e Sensibilidade*, a autora volta à história de Elizabeth e Darcy e, até o ano seguinte, trabalha no texto para que ele chegue à versão que conhecemos hoje. Em 1813, ele foi publicado pela primeira vez e tornou-se o sucesso do ano, rendendo, inclusive, bastante dinheiro para a autora que só assinava as obras com “*by a lady*”.

Como o restante do seu trabalho, *Orgulho e Preconceito* é sobre a vida da própria Austen. Com a chegada de Bingley, que vem acompanhado de duas irmãs, o marido de uma delas e Darcy, começamos a ver como essa sociedade funciona. Alguns exemplos: a necessidade de o pai se apresentar antes de mãe e filhas conhecerem os novos vizinhos; os esforços da Sra. Bennet para que Jane, sua primogênita, passe mais tempo com Bingley; as preparações para os bailes, que eram grandes acontecimentos, principalmente para os jovens.

Ao longo da leitura, outros personagens entram na história, como o Sr. Collins, primo distante e herdeiro da propriedade dos Bennet, já que as filhas, por serem mulheres, não podiam herdar a casa do pai. O reverendo visita a família com o objetivo de escolher uma esposa entre as irmãs Bennet, mas, depois de ser rejeitado por Elizabeth, pede em casamento a amiga da protagonista, Charlotte Lucas. Já o Sr. Wickham é um militar que se aproxima de Elizabeth e lhe conta sua própria versão da história de Darcy e da família de Pemberley.

²⁷ No original: “The tangible results of our pastoral longing surround us: planned communities, tours of great estates in Britain, people renouncing careers and city life for small farms and low-stress occupations, the resurgence of interest in Austen’s novels and the film versions of them”

²⁸ No original: “[...] so it is impossible to know its exact character, but the generally light-hearted spirit of *Pride and Prejudice* suggests that *First Impressions* bore strong traces of the playfulness and high comedy of her early writings.”

O romance é tão próximo do mundo de Austen que às vezes é possível confundir Elizabeth com sua criada, e uma das razões para isso é a utilização do discurso indireto livre.

Este recurso estilístico ocorre quando o leitor ouve os pensamentos do personagem, não no estilo do narrador onisciente, mas com a forma de dizer do personagem que está sendo descrito. Em outras palavras, é o pensamento de um personagem, uma prerrogativa do autor onisciente, mas no estilo de fala do personagem. (MOSES, 2007, p.105, tradução nossa)²⁹

O exemplo dado por Carole Moses é quando, durante o passeio de Pemberley, o narrador diz que “o tempo e sua tia andavam devagar” (AUSTEN, 2010, p.263). Neste caso, apesar de a informação ser dada pelo narrador, quem sente que o tempo passava devagar era a própria Elizabeth. Assim, as vozes se confundem e, conseqüentemente, a figura da protagonista e a da escritora tornam-se uma na mente de alguns leitores e críticos.

Já Darcy, apesar de ser o solteiro mais desejado de Derbyshire com sua renda anual de 10 mil Libras, tem muito a aprender ao longo das páginas do livro. Para isso, ele precisou fazer um pedido de casamento frustrado, e a recusa de Elizabeth lhe mostrou que não bastava o dinheiro e a propriedade para ter a mulher que desejava — muito menos com um pedido que apontava como a posição social e a família dela estavam abaixo dele. Darcy precisou de metade do livro para entender que Elizabeth era sua igual, e só com essa compreensão eles poderiam chegar ao final feliz. “A capacidade de Darcy de superar seu esnobe senso de superioridade a fim de aceitar Elizabeth como sua igual e medir os parentes dela (e os seus próprios) pelo valor ao invés de por nascimento, marca talvez a maior evolução pessoal por qualquer herói de Austen” (AUERBACH, 2007, p.141).

No fim das contas, *Orgulho e Preconceito* é sobre a sociedade e convivência das pessoas que fazem parte dela, seus hábitos e rituais sociais, e, como as outras obras de Austen, não tem um vilão. Wickham é quem mais se aproxima disso, já que mente e aprofunda o preconceito de Elizabeth sobre Darcy, ao mesmo tempo em que busca uma forma fácil de se enriquecer, sem se preocupar com aqueles afetados por suas ações.

De acordo com Monaghan (1980), egoísmo e altruísmo são características que aparecem nas obras de Austen, e é a principal característica que separa os protagonistas, que seguem os ideais que a autora acredita que são importantes para a sociedade e para a Inglaterra, daqueles que vão contra o que ela acredita e que merecem críticas. Ou seja, para

²⁹ No original: “This stylistic device occurs when the reader hears the character’s thoughts, not in the style of the omniscient narrator, but in the idiom of the character being described. In other words, it is a character’s thoughts, a prerogative of the omniscient author, but in the speaking style of the character.”

Jane Austen as maneiras de um indivíduo e a sua conduta têm um significado que vai além do que é a etiqueta estritamente social que opera durante os momentos formais.

Wickham, então, com seu egoísmo, busca por riqueza fácil e dívidas de jogo (nenhuma daquelas que foram contraídas ao longo do livro foram pagas por ele mesmo), representa o oposto de Darcy. Nos últimos capítulos, o protagonista, apesar da percepção inicial de orgulhoso, mostra-se generoso além do esperado com a família Bennet quando negocia com Wickham para que seu casamento com Lydia Bennet aconteça.

Além disso, é a opinião de uma governanta que faz com que Elizabeth mude sua visão sobre Darcy. Apesar de já ter ouvido Bingley ou o Coronel Fitzwilliam, primo de Darcy, falarem bem do protagonista, é quando visita Pemberley e conversa com uma funcionária da família que Elizabeth finalmente entende os elogios e pensa que, talvez, sua primeira impressão sobre o personagem não condiz com o que as pessoas à volta dele veem.

Brotou sem dúvida naquele momento, no espírito de Elizabeth, um sentimento mais gentil em relação ao original do que jamais sentira durante todo o tempo em que o tinha conhecido. Os louvores a ele feitos pela sra. Reynolds nada tinham de triviais. Que elogio é mais valioso do que o elogio de um criado inteligente? Como irmão, proprietário, patrão, considerou ela, de quantas pessoas era ele o guardião da felicidade! Quanto prazer ou dor estava em suas mãos proporcionar! Quanto bem ou quanto mal poderia ser feito por ele! Todas as informações fornecidas pela governanta eram favoráveis ao seu caráter; e, enquanto estava diante da tela no qual ele era representado e que fazia seus olhos a fitarem, ela pensou naquele olhar com um profundo sentimento de gratidão que nunca antes se manifestara; lembrou-se do seu ardor e abrandou a impropriedade de suas expressões (AUSTEN, 2010, p.257).

Austen valoriza as pessoas da nobreza que entendem seu papel frente ao restante da sociedade. Para ela, “alto status social vem com a obrigação de atender às necessidades de outros” (MONAGHAN, 1980, p.7, tradução nossa)³⁰, e Elizabeth tem a comprovação de que Darcy entende isso no momento em que ele é elogiado por uma pessoa de classe mais baixa que a dele, uma empregada em sua propriedade.

O oposto disso é Lady Catherine de Bourgh, que não tem a compreensão desse seu papel, e, quando está com Elizabeth, tece críticas à sua criação, seus posicionamentos ou sua família, sem propor formas efetivas de ajuda, que justificariam seu papel na nobreza. No máximo oferece a Elizabeth o piano que fica nos aposentos da empregada, acrescentando que “ela não incomodaria ninguém, você sabe, naquela parte da casa” (AUSTEN, 2010, p.186). Depois da visita a Pemberley e de mudar sua opinião sobre Darcy, Elizabeth passa a ver ainda mais profundamente as diferenças entre os parentes: “Como pude imaginar que ela se

³⁰ No original: “high social status brings with it an obligation to attend to the needs of others”

parecesse com o sobrinho?” (AUSTEN, 2010, p.358), pensa, quando reencontra a tia e mais uma vez observa os seus traços físicos.

Ao longo da obra, cada ação dos personagens tem papel essencial na compreensão de quem ele é e as causas de cada acontecimento. Os rituais, que incluem os eventos, cada encontro e as viagens, têm papel importante para a narrativa em *Orgulho e Preconceito*. É, por exemplo, em um baile que os personagens se encontram pela primeira vez, criam suas primeiras impressões e têm o primeiro conflito. No baile seguinte, em Netherfield, o conflito entre Darcy e Elizabeth se aprofunda, tanto pela ausência de Wickham, já que Elizabeth culpa Darcy por isso, quanto pela conversa entre os personagens durante a dança. É apenas pela observação de Darcy sobre a forma como a família Bennet age frente aos rituais do baile que o rumo da história se altera nos capítulos seguintes: como eles agiram inadequadamente aos seus olhos, ele influencia o amigo a ficar mais tempo em Londres, para, assim, evitar o casamento com Jane.

Monaghan destaca o papel da dança na aproximação dos personagens e no cortejo. Em Netherfield, Elizabeth não consegue fugir do convite de Darcy para a dança, então ridiculariza as formalidades daquele momento na sua conversa: “é a *sua* vez de dizer algo, Sr. Darcy. Falei sobre a música, e o senhor deve fazer algum comentário a respeito do tamanho do salão, ou do número de convidados” (AUSTEN, 2011, p.108). Sua reação com Darcy demonstra que ela entende a importância daquele ritual, assim como a forma que reage quando Collins lhe pede que reserve as duas primeiras danças da noite. Só por aquele pedido ela já percebe o interesse do primo em lhe pedir em casamento: “não lhe agradou também sua galanteria, pela impressão deixada de que havia algo mais. Pela primeira vez assaltou-lhe a ideia de que *ela* havia sido escolhida entre suas irmãs como digna de ser a senhora do Presbitério de Hunsford.” (AUSTEN, 2011, p.104).

Orgulho e Preconceito é a obra de Austen que mais ganhou apreço do público. A primeira adaptação de uma obra da autora listada no IMDb é do livro e só a BBC já produziu cinco versões de minisséries baseadas nele. A popularidade dessa história, o apreço do público por ela e por seus personagens, com a variedade de versões criadas para cinema, televisão e até mesmo *YouTube*, explicam por que ela foi a obra escolhida para ser parodiada.

1.3 A PARÓDIA

Ao escrever *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, a intenção do editor era, segundo Seth Grahame-Smith, autor da obra, criar um *mashup* entre uma obra clássica e uma criatura da

cultura pop: *Orgulho e Preconceito*, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Guerra e Paz* de um lado; zumbis, vampiros e lobisomens do outro. Vemos acontecer na prática aquilo que Fredric Jameson aponta como o segundo traço do pós-modernismo: “a dissolução de algumas fronteiras e divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa)” (JAMESON, 1985, p.17).

A abertura do livro já demonstra para o leitor o que vem a seguir. A clássica frase “é uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro em posse de boa fortuna deve estar necessitado de esposa” (AUSTEN, 2010, p.19) torna-se “é uma verdade universalmente aceita que um zumbi, uma vez em posse de um cérebro, necessita de mais cérebros” (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010, p.7)³¹.

Essa mistura de elementos é uma característica da paródia. Ida Lúcia Machado (2005) afirma que este é um gênero que funde textos e estilos, caracterizando-se pela sua intertextualidade, além da sua interdiscursividade. Segundo a autora, é esta característica que faz o texto paródico saltar de um gênero para outro, e um elemento essencial nesse processo é a ironia. É esta figura de linguagem que “comanda a distribuição dos disfarces, das fantasias, das estranhas misturas de ideias e palavras, dos jogos de máscaras que são lugar-comum na paródia. É a ironia, enfim, que inspira o gesto de transformação que faz surgir tal fenômeno linguageiro” (MACHADO, 2005, p.188).

Na prática, a paródia é, antes de tudo, imitação. Por isso, “às vezes é considerada parasita da individualidade, da originalidade e da genialidade” (SLETHAUG, 1993, p.603). Mas é imitação com um propósito específico: trazer alguma opinião, positiva ou negativa, sobre algum elemento, seja o autor ou a obra original, seu gênero, seu contexto ou algo que não tenha nenhuma relação com a obra que deu origem a este segundo texto.

A imitação é a maneira pela qual aprendemos a falar, absorvendo, ao fazê-lo, não apenas uma gramática e um vocabulário, mas todo um repertório de comportamentos, atitudes e formas de falar. A imitação paródica das palavras de outra pessoa é meramente uma possibilidade entre toda a gama de réplicas que compõem o discurso humano, e a própria imitação paródica pode assumir muitas formas. (DENTITH, 2000, p.2, tradução nossa)³²

³¹ Os textos têm algumas diferenças porque são de tradutores diferentes. A de *Orgulho e Preconceito* é de Celina Portocarrero, lançada pela L&PM, enquanto a de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* foi feita por Luiz Antonio Aguiar e publicada pela Intrínseca.

³² No original: “Imitation is the way in which we learn to speak, taking in, as we do so, not merely a grammar and a vocabulary, but a whole repertoire of manners, attitudes, and ways of speaking. Parodic imitation of another’s words is merely one possibility among the whole range of rejoinders that make up human discourse, and parodic imitation can itself take many forms.”

Usualmente, a paródia é reconhecida pelo seu caráter satírico, mas ela também pode trazer uma homenagem ou usar de um elemento conhecido para trazer algo novo. A série de TV *Stranger Things*, por exemplo, que está no ar na Netflix desde 2016, inclui elementos que claramente se referem a produções da década de 1980: a fonte do título é similar à utilizada em livros de horror; atores populares naquela década fazem parte do elenco; e paralelos entre características dos protagonistas e de seus inimigos com filmes antigos podem ser facilmente encontrados ao longo de suas três temporadas. Contudo, nada satiriza ou critica essas obras. A sua inclusão vem como uma homenagem e um apelo à nostalgia dos telespectadores que já leram esses livros e assistiram a esses filmes diversas vezes ao longo das últimas quatro décadas.

Machado traz um olhar lúdico sobre a paródia, em que a compara a uma porta-estandarte de Escola de Samba vestida como uma nobre francesa, a um caldeirão onde elementos opostos são misturados, ou a um jogo. Com essas metáforas, ela explica o aspecto subversivo, provocador e mesmo insolente da paródia, que, “enquanto fenômeno linguageiro, ousa misturar discursos, estilos, autores, épocas e culturas, conseguindo realizar a difícil façanha de ‘homenagear agredindo’ ou de ‘agredir lisonjeando’” (MACHADO, 2012, p.16).

De forma mais prática, Hutcheon destaca o caráter autorreflexivo do gênero. Mais que um jogo, a construção da paródia é também um momento para se pensar sobre o texto original e mesmo sobre as formas culturais. Ela afirma que “a paródia é [...] um dos modos maiores da construção formal e temática dos textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações ao mesmo tempo culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1989, p.13).

Para experienciar o produto paródico completamente é necessário reconhecer no novo texto as referências a partir das quais ele foi construído. Machado (2012) lembra que não existe o leitor perfeito, capaz de decodificar qualquer paródia, mas, ainda que nem sempre seja possível ler e entender um texto sem encontrar esses *easter eggs*³³, muitas vezes isso não impede a leitura. Voltando a *Stranger Things*, podemos dizer que é possível assistir à série mesmo sem ter assistido a nenhum dos filmes que são trazidos de alguma forma a essa nova narrativa, mas, para quem reconhece ali elementos de *O Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*, 1982), de *E.T.: O Extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982) ou de *Os Goonies* (*The Goonies*, 1985), as memórias tornam a experiência diferente. *Orgulho e Preconceito e Zumbis*

³³ *Easter eggs* em português quer dizer ovos de páscoa. Com base na tradição de esconder ovos decorados para que sejam encontrados pelas crianças no domingo de Páscoa, os elementos escondidos em filmes, séries ou livros que trazem referências a outras produções levam este nome.

também pode ser lido como uma história de zumbis que atacam a Inglaterra regencial, mas a experiência é completa para o leitor que já conhece o clássico de Jane Austen.

O livro escrito por Seth Grahame-Smith, escritor, roteirista, diretor e produtor americano, foi publicado em 2009. A obra, que traz o nome de Austen como coautora, já nasce com um propósito essencialmente mercadológico, quando a primeira semente é plantada pelo editor de Grahame-Smith, Jason Rekulak, quando este deu o título para que construísse a partir dali a história. O escritor, então, estudou a obra original e, com informações sobre esse subgênero do horror, os zumbis, escreveu a paródia.

Desta forma, criado com o objetivo primeiro de gerar lucro, o processo de produção do livro nos mostra claramente o que Umberto Eco quis dizer quando apontou o problema da cultura de massa: “ela é [...] manobrada por ‘grupos econômicos’ que miram fins lucrativos, e realizada por ‘executores especializados’ em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça dos homens³⁴ de cultura na produção” (ECO, 1993, p.50).

Eco aponta também que a indústria editorial, ainda que tenha algo da lógica comercial das demais indústrias, tem um diferencial que faz dela um foco de esperança para que os meios de *mass media* tornem-se multiplicadores de valores culturais.

Nela se acham inseridos homens de cultura, para os quais o fim primeiro (nos melhores casos) não é a produção de um livro para vender, mas sim a produção de valores para cuja difusão o livro surge como o instrumento mais cômodo. Isso significa que, segundo uma distribuição percentual que eu não saberia precisar, ao lado de "produtores de objetos de consumo cultural", agem "produtores de cultura" que aceitam o sistema da indústria do livro para fins que dele exorbitam. (ECO, 1993, p.50)

Ainda que Grahame-Smith, seu editor e editora são claramente “produtores de objetos de consumo cultural” e fizeram da recriação de clássicos uma linha de montagem com obras como *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos* (*Sense and Sensibility and Sea Monsters*, de 2009, escrito por Ben H. Winters) e *Android Karenina* (de 2010, pelo mesmo autor). Grahame-Smith reaproveitou fatos históricos para escrever *Abraham Lincoln. Caçador de Vampiros* e textos bíblicos para *Noite Infeliz*, no qual reconta o nascimento de Jesus. A mistura entre clássicos e cultura pop se tornou um modelo de negócios para a *Quirk Books*. Além da série *William Shakespeare's Star Wars*, que reimagina a saga de *Star Wars* como se

³⁴ Eco, no texto publicado pela primeira vez na década de 1960, fala de um mundo masculino a partir de sua perspectiva masculina, então utiliza o termo “homens de cultura”, como se não houvesse mulheres ocupando essa posição, mesmo 60 anos atrás. Mantivemos a expressão como colocada pelo autor nas citações utilizadas nesta pesquisa, ainda que deva ser reconhecido o papel das mulheres dentro do campo editorial.

fossem obras do dramaturgo britânico (a coleção inclui, entre outros, *William Shakespeare's The Force Doth Awaken* e *William Shakespeare's The Clone Army Attacketh*), a editora publicou *William Shakespeare's Get Thee Back to the Future!* (baseado em *de Volta para o Futuro*, filme de 1985), *William Shakespeare's The Taming of the Clueless* (uma mistura com *As Patricinhas de Beverly Hills*, de 1995) e *Pop Sonnets*, que inclui letras de músicas pop escritas como se fosse obras de Shakespeare.

Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, entendemos que o objetivo do autor não é ridicularizar ou satirizar o clássico de Jane Austen. Quando o texto une o novo conteúdo — os zumbis e técnicas de lutas orientais — ao texto original, é criada uma situação absurda que busca ser cômica. Manter o esqueleto de *Orgulho e Preconceito* é também uma estratégia para vender o livro, afinal, a ideia de ter uma obra “provada e garantida” (ELLIS apud HUTCHEON, 2011) que ainda traz o nome da Austen na capa pode ser uma estratégia de marketing tanto para as adaptações para as telas, como Hutcheon assinala, quanto para a criação de um *best-seller*.

No livro, as irmãs Bennet tornam-se matadoras de zumbis treinadas nas artes marciais para que sobrevivam ao novo ambiente hostil em que vivem. No entanto, assim como na obra original, a matriarca da família tem como principal preocupação conseguir bons casamentos para as cinco filhas, enquanto o pai, nesse novo universo, quer que elas continuem focando em seu treinamento.

Na obra de Austen, a narrativa começa quando se muda para o vilarejo um novo vizinho, um potencial pretendente para as irmãs Bennet. *Orgulho e Preconceito e Zumbis* também começa com a chegada do novo vizinho, mas o interesse das jovens não é mais sua personalidade e beleza, mas como ele vai agir “no calor da batalha” (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010).

Segundo o autor, o objetivo era manter o máximo possível da estrutura do livro original, o que ele não achou difícil:

É quase como se Jane Austen estivesse, de forma subconsciente, preparando isso para nós. Você tem essa heroína ferozmente independente e de língua afiada. Isso não está muito distante de uma heroína ferozmente independente e com uma adaga afiada. E você tem Darcy, que, por um lado, é um cara privilegiado e pomposo. E você diz, tudo bem, ele é um matador privilegiado e pomposo. E é assim que eles se enfrentam. (GRAHAME-SMITH, 2009, tradução nossa)³⁵

³⁵ No original: “It's almost as if Jane Austen was subconsciously setting this up for us. You have this sharp-tongued, fiercely independent heroine. It's not a huge leap to say she's a sharp-daggered, fiercely independent heroine. And then you have Darcy, on the other side, who's a pompous and privileged guy. And you say, all right, he's a pompous and privileged slayer. And that's how they battle it out with each other.”

As alterações são como descritas por Grahame-Smith: ele segue exatamente a estrutura narrativa de Jane Austen, e os mesmos acontecimentos estão nos dois livros. Ambos possuem 61 capítulos que se passam nos mesmos lugares e envolvendo os mesmos personagens, com algumas poucas exceções. No entanto, o livro de 2009 inclui novos antagonistas: os zumbis.

Como exemplo, podemos observar um trecho do capítulo oito dos dois livros. Nele, os personagens discutem o que torna uma mulher realmente prendada. Em *Orgulho e Preconceito*, esse trecho inclui falas da senhorita Bingley e do senhor Darcy:

— [...] Uma mulher deve ser profunda conhecedora de música, canto, desenho, dança e línguas modernas para merecer tal adjetivo. E, além de tais dotes, deve possuir um algo mais em suas atitudes e modo de andar, no som da sua voz, em seu vocabulário e no modo como se expressa, ou o termo seria apenas parcialmente merecido.

— Tudo isso ela deve possuir — acrescentou Darcy —, e a tudo isso ela ainda deve somar algo mais substancial, com o aperfeiçoamento do intelecto através de muita leitura. (AUSTEN, 2010, p.54)

Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, somente Darcy coloca na conversa as características que ele acredita serem imprescindíveis para uma mulher ser considerada prendada:

Uma mulher deve ter amplos conhecimentos de música, canto, desenho, dança e idiomas modernos; *também deve possuir treinamento de qualidade nos diferentes estilos de luta dos mestres de Kyoto, nas modernas táticas e nos armamentos europeus*. Além de tudo isso, deve possuir um certo toque na sua postura, no seu modo de andar, no tom de sua voz, na sua maneira de se exprimir e nas expressões que usa; caso contrário, a palavra não estará sendo de todo merecida. Tudo isso ela precisa possuir e a tudo isso também deve acrescentar algo mais substancial, no aperfeiçoamento de sua mente, o que se consegue com intensa leitura. (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010, p.34, grifo nosso)

Esse formato de texto paródico é uma das formas descritas por Machado (2015). Para a autora, em textos como esse a “paródia passa a ‘comandar o espetáculo’ e o texto em que ela ‘atua’ torna-se um texto paródico *in totum* [...] e direciona o conteúdo do texto de origem para outros gêneros que o ‘gênero primeiro’ ou o original” (MACHADO, 2015, p.20).

Pode parecer repetitivo, mas Hutcheon destaca que há motivos para os leitores/espectadores buscarem textos paródicos e outros formatos que, à primeira vista, podem nos dar essa impressão. Ela define um prazer específico para o leitor no momento em que lê essas histórias, que ela chama de prazeres palimpsésticos. Segundo a autora, como uma criança que gosta de ouvir as mesmas músicas por reconhecê-las e saber o que está por vir,

nós gostamos do conteúdo que traz algo de conhecido. “Os freudianos também podem dizer que repetimos como uma forma de compensar a perda, como um meio de controlar ou lidar com a privação. Porém, a adaptação como repetição certamente não é um adiamento do prazer; é o prazer em si”. (HUTCHEON, 2011, p.158)

As adaptações são construídas como textos independentes, que podem ser lidos sem conhecimento prévio por parte do leitor. No entanto, quando o texto que deu origem àquela história é conhecido, a experiência é completa e, com ela, vem o prazer de reconhecer dois textos ao mesmo tempo. Daí podemos entender, pelo menos em parte, porque as adaptações são tão produzidas e assistidas, assim como com as infinitas sagas cinematográficas, os universos expandidos, as continuações, os *prequels*... No entanto, essas novas obras que fazem a árvore genealógica da saga crescer devem manter-se originais e evitar o esgotamento da narrativa. A repetição traz prazer, mas ela apenas não basta.

Encontramos uma história de que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação. Mas como cada adaptação deve manter-se por conta própria, separada dos prazeres palimpsésticos da experiência duplicada, ela não perde sua aura benjaminiana. Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. (HUTCHEON, 2011, p.229)

A obra de Grahame-Smith então propõe o conforto de um clássico de Jane Austen com a surpresa que os zumbis podem trazer para a história. Para uma melhor compreensão sobre a transposição entre os romances e para que fique mais clara a forma como a paródia foi criada, propomos uma análise a partir dos procedimentos apontados por Ida Lúcia Machado (2007) como aqueles que formam a *mise en scène* paródica. A partir dessa análise, podemos ainda pensar nessas duas obras como linhas paralelas, que às vezes se aproximam, em outros momentos se afastam. Com essa lógica, podemos entender melhor como elas se relacionam.

1.3.1 Os Procedimentos

Segundo Machado, produtores de textos paródicos usam procedimentos específicos para criar um efeito de semelhança ou de lembrança. De maneira simplificada, esses procedimentos permitem-nos compreender como esse gênero se apropria de um texto e faz uma reconstrução lúdica para criar um novo conteúdo.

Esses procedimentos são como se segue:

(i) o sujeito-comunicante parodista apropria-se de um discurso já existente, movido por uma intenção lúdica; (ii) nele coloca pequenas, médias e grandes doses de ironia, transformando-o em um discurso equivalente; (iii) utiliza, assim, um texto primeiro ou um texto de base para construir um texto novo, no qual o primeiro é objeto de um olhar crítico, que vai *grosso modo* se situar entre dois polos (o primeiro seria o polo maroto, brincalhão; o segundo seria o satírico, o agressivo; e entre os dois situar-se-iam todas as nuances que o maior ou o menor uso da ironia pode permitir); (iv) finalmente, o sujeito-comunicante parodista, ao conceber uma paródia, desloca um gênero para outro ou, então, efetua a transposição de “efeitos de gênero” (MACHADO, 2007, p.326).

Dessa forma, a partir daqui, buscamos aplicá-los de forma a refletirmos sobre *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.

a) Apropriação

O primeiro deles é a apropriação de um discurso já existente pelo sujeito-comunicante parodista, movido por uma intenção lúdica. Já contamos aqui como foi o início da produção de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*: um editor teve a ideia de criar uma história a partir do título. Para isso, um escritor, Seth Grahame-Smith, foi contratado pela editora *Quirk Books*. Se Jane Austen, a partir de um processo criativo, buscou referências de sua própria vida e criou seu texto, conseguiu publicá-lo e gerar sua própria renda, vemos aqui um processo praticamente contrário: editora, editor e autor partem do final do processo para criarem essa nova obra, já tendo em mente um objetivo muito mais mercadológico que criativo. Para unirem as obras, são utilizados elementos do subgênero do horror, os zumbis, e o resultado é uma obra que mistura comédia e terror.

Apesar de serem completamente diferentes, as histórias de monstros e o romance de costumes de Jane Austen nasceram no mesmo período, no século XVIII. As criaturas e o uso do medo para contar uma história e envolver o leitor — como o cinema de horror, inclusive os filmes de zumbi, fazem hoje — vêm do gótico, gênero contemporâneo de Austen e explorado em uma de suas obras. Para compreender essa relação, passamos a uma definição do que é esse gênero.

O termo gótico vem da denominação dada ao povo que invadiu Roma no fim do Império e, no século XVIII, essa palavra passou a ser aplicada às artes: poesia, arquitetura e literatura. O gótico era relacionado a tudo o que era medieval.

Gótico representava o antiquado, em oposição ao moderno; o bárbaro em oposição ao civilizado; a crueza em oposição à elegância; os velhos barões ingleses em oposição à nobreza cosmopolita; frequentemente, representava o inglês e provincianismo em oposição ao europeu ou ao francês; pelo vernáculo em oposição

a uma cultura “imposta”. Gótico era o arcaico, o pagão, aquilo que era anterior, ou que era oposto, ou resistia ao estabelecimento de valores civilizados e à sociedade bem regulamentada. (PUNTER; BYRON, 2007, p.8, tradução nossa)³⁶

Entre meados do século XVIII — em 1757 Edmund Burke publicou *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (*Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*), um tratado filosófico no qual relacionou o sublime e o terror — e o fim do mesmo século, a popularidade do gênero cresceu, assim como as críticas relacionadas à qualidade de seu conteúdo. Naquele período, a leitura era vista como uma forma de instrução, então, “de fato, o perigo da degeneração moral se tornou uma das principais razões para que romances e contos fossem condenados” (BOTTING, 2005, p.17, tradução nossa)³⁷. Os contos e romances góticos, que representavam um retorno ao romance de cavalaria medieval, com mais elementos fantasiosos que fugiam da vida real, seriam o principal perigo, portanto, deveriam ser condenados.

Segundo Botting, a sociedade passava por grandes mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais com o início da industrialização e a crescente urbanização. O gótico foi a forma de se reagir a essas alterações. O Século XVIII foi o século das luzes, em que a ciência e a filosofia eram centradas na razão. E uma das formas de se responder aos efeitos da ansiedade e do medo foi o retorno ao passado. Os trabalhos góticos “tentam também explicar o que o Iluminismo deixou inexplicado, os esforços para reconstruir os mistérios divinos que a razão havia começado a dismantelar, para recuperar passados e histórias que ofereciam permanência e unidade além dos limites da ordem racional e moral” (BOTTING, 2005, p.15, tradução nossa)³⁸.

O medo causado pela literatura gótica pode ser, além de uma reação ao Iluminismo, uma parte dele. Segundo Punter e Byron, a convicção na razão e a certeza de que o homem (sic) pode entender completamente sua própria situação e lugar no mundo, levam também ao terror “de que há algo inerente à nossa mortalidade que nos condena a uma vida de incompreensão, a uma vida na qual estamos sempre mergulhados em mistérios e incapazes de

³⁶ No original: “Gothic stood for the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilized; crudity as opposed to elegance; old English barons as opposed to the cosmopolitan gentry; often for the English and provincial as opposed to the European or Frenchified, for the vernacular as opposed to an ‘imposed’ culture. Gothic was the archaic, the pagan, that which was prior to, or was opposed to, or resisted the establishment of civilized values and a well-regulated society.”

³⁷ No original: “Indeed, the danger of moral degeneration became the principal reason for the general condemnation of romances, tales and novels.”

³⁸ No original: Gothic works and their disturbing ambivalence can thus be seen as effects of fear and anxiety, as attempts to account for or deal with the uncertainty of these shifts. They are also attempts to explain what the Enlightenment left unexplained, efforts to reconstruct the divine mysteries that reason had begun to dismantle, to recuperate pasts and histories that offered a permanence and unity in excess of the limits of rational and moral order.”

escapar das consequências mortais de nossa forma física” (PUNTER; BYRON, 2007, p.12, tradução nossa)³⁹.

Carroll Noël, pensando na amplitude do que é entendido como gótico, segue o esquema classificatório quádruplo de Montague Summers e coloca o cinema de horror, consequentemente os zumbis, dentro do gótico sobrenatural, “no qual a existência e a ação cruel de forças não naturais são afirmadas de maneira vívida” (NOËL, 1999, p.17). As demais categorias são o gótico histórico, que não tem necessariamente algo de sobrenatural e coloca sua história em algum ponto do passado; o natural ou explicado, o qual parece ter elementos sobre-humanos, mas que desvenda os mistérios e enganos que levaram leitores e personagens a colocar fantasmas ou outras criaturas responsáveis por determinados acontecimentos da narrativa; e, por fim, o gótico equívoco, que é ambíguo em relação à origem do que lemos nas obras.

Entre os principais representantes do gênero na literatura no século XVIII está Ann Radcliffe, que foi autora de obras que se encaixam na categoria do gótico natural ou explicado. Em um período de oito anos, de 1789 a 1797, ela escreveu seis romances que a tornaram um dos principais nomes do período, e um deles é *Os Mistérios de Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*), de 1794, um dos clássicos do gênero. A história começa em 1584, quando a mãe da protagonista, a jovem Emily St Aubert, morre. Emily, então, passa a ficar sob os cuidados de uma tia e vive sua aventura: se apaixona, é sequestrada, quase obrigada a se casar, quase estuprada e aprisionada no castelo que dá título à obra, uma construção decadente na Itália. Por fim, consegue fugir, reencontra-se com seu amado e os dois se casam.

No ano em que o livro foi publicado, Jane Austen tinha 19 anos, e o trabalho de Radcliffe acabou influenciando o seu. Austen escrevia desde os 12 anos e, após a leitura da história de Emily St Aubert, escreveu a de Catherine Morland. Do modo que teve seu texto apropriado mais de dois séculos depois, Jane Austen se apropriou do gênero e estilo de Radcliffe para contar essa nova história da qual Catherine é a protagonista, *A Abadia de Northanger*, obra finalizada em 1798 e publicada duas décadas depois.

No livro, Catherine vai passar um tempo em Bath, onde conhece dois pares de irmãos: Isabella e John Thorpe e Henry e Eleanor Tilney. Catherine é jovem e cheia de imaginação, e sai de sua casa no campo com a expectativa de ser heroína de sua própria história, de viver aventuras e conhecer um herói — como acontece com Emily St Aubert. Pela sua juventude,

³⁹ No original: “[...] that there is something inherent in our very mortality that dooms us to a life of incomprehension, a life in which we are forever sunk in mysteries and unable to escape from the deathly consequences of our physical form.”

tem dificuldade de perceber a intenção das pessoas que se aproximam dela, e a sua imaginação a faz confundir o mundo dos livros com o mundo real, levando-a a muitos equívocos.

A descrição da personagem já traz a ironia que podemos esperar pelo restante da obra: Catherine é “quase encantadora”, bem diferente das heroínas dos seus livros. Além disso, “ao invés de morrer ao trazer esta última [Catherine] ao mundo, como seria de se esperar” (AUSTEN, 2014), sua mãe sobreviveu ao seu nascimento (e ainda teve seis outros filhos). Catherine Morland, com um nome mais comum e britânico do que “Emily St Aubert”, tem uma vida simples com seus pais.

Ann Radcliffe é uma das escritoras preferidas de Catherine, que está lendo *Os Mistérios de Udolpho*. As páginas do livro começam a invadir a vida real quando, depois da visita a Bath, a protagonista viaja para conhecer a propriedade dos Tilney, a Abadia de Northanger. Lá, ela espera se tornar, finalmente, a heroína de um romance gótico, mas encontra algumas decepções logo que chega na propriedade.

Enquanto se aproximavam do fim da viagem, a impaciência dela por avistar a abadia, que por algum tempo fora suspensa, [...] voltou com carga total, e cada curva da estrada era esperada com solene pavor de que mostrasse um relance de suas sólidas paredes de pedra cinza, erguendo-se por entre um bosque de velhos carvalhos, com os últimos raios de sol brincando em belo esplendor, em suas altas janelas góticas. Porém, tão baixo era o prédio, que ela se encontrou passando pelos grandes portões da habitação até a adjacência de Northanger, sem mesmo discernir uma antiga chaminé. (AUSTEN, 2012)

Mesmo após sua chegada, Catherine continua buscando uma aventura. No seu quarto, um cofre a deixa curiosa, e a descrição da narradora aponta as características como percebidas pela jovem, incluindo a maçaneta, “quebrada talvez prematuramente por alguma estranha violência” (AUSTEN, 2012). Quando consegue acessar conteúdo, no entanto, é frustrada: “Poderia ser possível ou seus sentidos a enganavam? Um inventário de linho, em letras comuns e modernas, parecia tudo o que estava diante dela! Se a evidência da visão devesse ser confiada, ela tinha uma conta de lavanderia em suas mãos” (AUSTEN, 2012).

Apesar de deixar que os romances góticos influenciem a sua percepção do mundo, a vida real insistia em se mostrar para Catherine. Um segundo mistério, ainda maior, deixou a jovem curiosa durante sua visita: poderia a Sra. Tilney, que morreu por uma doença súbita enquanto os filhos estavam longe, ter sido assassinada pelo marido? Ou estaria o General Tilney fazendo da esposa sua prisioneira? Mais uma vez enganada, Catherine vê que a

realidade insiste em afastá-la do desejo de ser a heroína. Por fim, o patriarca, que acreditava que a jovem era herdeira de uma fortuna, a expulsa da Abadia quando descobre a verdade.

Apesar de deixar claro que os monstros, fantasmas e mistérios dos romances góticos não fazem parte da vida de Catherine, Jane Austen usa os recursos da paródia para demonstrar que a vida real tem também, de certa forma, seus monstros e perigos:

Catherine não avaliou tão equivocadamente assim a maldade e crueldade de General Tilney. Ao perceber a arrogância, frieza e autoritarismo do General, Catherine faz dele um retrato semelhante ao de um personagem cruel, frio, facilmente identificado com os vilões de sua memória literária gótica. [...] É como se, implicitamente, a narrativa nos dissesse que embora aquele não seja um enredo gótico, também é habitado por seres “monstruosos” e horrendos. O “gótico” não se encontra tão distante da suposta vida comum. (AZERÊDO, 2012, p.94)

Ao escrever *A Abadia de Northanger*, não era a intenção de Austen ridicularizar o gênero ou Radcliffe (como, acreditamos, não é a intenção de *Orgulho e Preconceito* e *Zumbis* ridicularizar *Orgulho e Preconceito*). Ela “dá crédito aos seus poderes imaginativos — mas somente modera os excessos da sensibilidade gótica e mostra a necessidade de disciplinar ‘uma imaginação decidida pelo alarme’” (PUNTER; BYRON, 2007, p.80, tradução nossa).

O romance de costumes de Austen e o gótico de Radcliffe têm mais em comum do que o século XVIII. Segundo Thomas Pavel, os romances daquele período e do século XIX traziam o questionamento filosófico: estaria correto o idealismo de que as regras morais transcendiam os seres humanos, ou o contexto e o meio são responsáveis pelas ações do homem? Na busca por essas respostas, foram criados diferentes e novos gêneros literários, como o gótico e o romance de costumes, entre outros.

O romance gótico, de acordo com Pavel, representaria uma reafirmação das ideias de Samuel Richardson e Jean-Jacques Rousseau de que a moral está no coração de cada um e transcende o próprio ser humano. "Em nome da imaginação, o cenário gótico colocava em dúvida a objetividade recém-adquirida do mundo social e físico e deu nova vida à função simbólica anterior de que o mundo é a prisão da alma" (PAVEL, 2006, p.20, tradução nossa).

O romance de costumes está ligado à mesma ideia, o que é demonstrado em romances como *Evelina*, de Fanny Burney, publicado em 1778, que mostra o mundo a partir do ponto de vista de uma mulher jovem, ingênua e generosa. Segundo Pavel, esse gênero cria um mundo verossímil, próximo da realidade, que "atenua a improbabilidade desse idealismo ao criar um cenário plausível, com personagens virtuosos, mas não sublimes, situações difíceis, mas não trágicas, e resultados morais desejáveis, mas não deslumbrantes" (PAVEL, 2006, p.21, tradução nossa).

Portanto, ainda que pareçam à primeira vista praticamente opostos, o romance de costumes e o gótico são contemporâneos e, a partir de uma leitura filosófica, têm em sua origem um propósito em comum. Não deixa de ser uma escolha inusitada se apropriar de *Orgulho e Preconceito* para criar uma história de zumbis, mas, quando analisamos essas narrativas, elas têm mais em comum do que parece.

b) Aplicação da ironia

Nesta etapa, o sujeito-comunicante parodista adiciona à “receita” doses de ironia, em quantidade ou aplicação que dependerão de sua intenção com o novo texto, assim transformando-o em discurso ambivalente. Diferentemente das obras de Austen, não há em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* o fino uso da ironia, que, na obra da escritora britânica, traz uma crítica sutil à sociedade. Aqui, o resultado do trabalho de Grahame-Smith é um livro mais direto, que revela muito facilmente seu propósito e o de seus personagens.

O uso da ironia na junção de elementos opostos, pelo menos no nosso imaginário criado por obras clássicas e pelo cinema, cria situações absurdas a partir da inserção de zumbis nesse universo que em nada combina com essas criaturas. Não é esperado que uma jovem mulher britânica nascida no século XVIII pudesse ser treinada em artes marciais para sobreviver a um apocalipse zumbi. Dessa circunstância aparentemente ridícula é que vem o humor dessa paródia.

Uma das alterações que apontam o caráter cômico da nova obra diz respeito à história de Sir William Lucas, vizinho dos Bennet e pai de Charlotte, amiga íntima de Elizabeth. Em um parágrafo, o primeiro do capítulo cinco, Austen dá o contexto sobre esse personagem:

Sir William Lucas havia tido, no passado, negócios em Meryton, onde fez razoável fortuna e foi alçado à dignidade de cavaleiro por petição feita ao rei durante o período em que foi prefeito da cidade. A distinção talvez lhe tenha subido um pouco à cabeça. Passou a sentir-se insatisfeito com sua loja e com sua residência numa pequena cidade comercial e, abandonando ambas, mudou-se com a família para uma casa a uma milha de Meryton, a partir de então denominada Lucas Lodge, onde podia refletir com prazer sobre sua própria importância e, desvinculando dos negócios, ocupar-se apenas de ser cordial com as pessoas. (AUSTEN, 2011, p.33)

Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, também no primeiro parágrafo do capítulo cinco, Grahame-Smith inclui algumas informações, retira outras e altera algo mais para que o apocalipse zumbi tenha uma relação com a história do personagem:

No passado, Sir William Lucas havia sido um fabricante de vestes para sepultamento de tão sóbria beleza que o rei houvera por bem conceder-lhe o título de cavaleiro. Ele já reunira uma pequena fortuna, mas apreciável, quando a estranha praga tornara seus serviços desnecessários. Poucos continuavam achando que valia a pena gastar com trajes finos para os mortos, quando eles os arruinariam ao rastejar para fora de seus túmulos. Assim, ele se mudara com a família para uma casa a pouco menos de dois quilômetros⁴⁰ de distância de Meryton. (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010, p.17)

Um recurso utilizado nos filmes de comédia com zumbis é que as criaturas não comem simplesmente a carne humana, mas especificamente o cérebro. A primeira vez em que o cinema incluiu essa especificidade foi em *A Volta dos Mortos Vivos* (*The Return of the Living Dead*, 1985), e a ideia cresceu ao longo dos anos seguintes⁴¹. Esse conceito foi incorporado aos zumbis de Grahame-Smith e, baseado nisso, o Sr. Bennet cria armadilhas para matar as criaturas:

O Sr. Bennet guiou seu companheiro até os campos mais setentrionais de Longbourn, onde passaram quase uma hora inteira montando diversas armadilhas manuais (*design* do próprio Sr. Bennet), nas quais se usavam como iscas cabeças de couve-flor. [...] Os vivos ficariam observando, enquanto os mortos encontravam a couve-flor e, pensando que fosse um macio e suculento cérebro, esticavam o braço para agarrá-la. Com isso, a armadilha se fecharia em volta do braço da aberração. (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010, p.277)

Trazer o cômico para o horror em produções sobre zumbis não é novidade e *A Volta dos Mortos Vivos* está longe de ser o primeiro filme a fazer isso. Desde suas primeiras produções, os monstros estavam em histórias que tinham como objetivos fazer o telespectador rir, como *O Rei dos Zumbis* (*King of the Zombies*, 1941). Hoje a tendência continua, com filmes como *Todo Mundo Quase Morto* (*Shaun of the Dead*, 2004) ou a série de TV *Santa Clarita Diet* (2017).

c) Nascimento de um novo texto

Esse novo texto, criado a partir do texto base de Austen, vai se situar entre dois polos colocados por Machado: o maroto e brincalhão, e o satírico e agressivo. Se há então um espectro entre esses dois polos, podemos concluir que, pela utilização da ironia no texto de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, ele está mais próximo do primeiro.

⁴⁰ A tradutora de *Orgulho e Preconceito* manteve a distância em milhas, como no texto original. Já na edição brasileira de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* optou-se por converter a unidade de medida para o quilômetro, mais utilizado no país. Nos dois textos originais a distância é de uma milha, que equivale a 1,6 quilômetro.

⁴¹ As informações sobre a ideia de que zumbis se alimentam de cérebros estão disponíveis em: <<https://gizmodo.com/why-is-it-that-zombies-eat-brains-1669204056>>. Acesso em 20 ago. 2020.

Hutcheon também afirma que a aplicação de elementos cômicos no texto não significa que a intenção é ridicularizar a obra original. “O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vai e vem’ intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação” (HUTCHEON, 1989, p. 48). O reconhecimento da obra primeira neste palimpsesto faz parte da experiência de leitura da nova obra. Ainda que o leitor espere ler um novo texto quando lê uma paródia, é necessário que se reconheça algo da obra original ali. Para ser bem-sucedido, o sujeito comunicante parodista tem o desafio de despertar um duplo sentimento no leitor: o da novidade e o do reconhecimento.

Para buscar esse sentimento, Grahame-Smith mantém muito da base original, mas também traz novos elementos para o universo de Jane Austen. O mundo se amplia, já que é incluído um fator que afeta não só os Bennet e as pessoas do seu círculo social, mas todo o mundo (ou pelo menos toda a Inglaterra).

Podemos ver essa expansão no capítulo 15. No original, as irmãs Bennet e Sr. Collins caminham até Meryton, o centro comercial mais perto da residência da família. Na paródia, o grupo encontra ao lado da estrada uma carroça tombada e cercada por zumbis. O texto dá informações sobre a vítima do acidente:

Penny McGregor entregava óleo para as lamparinas em Longbourn e na maioria das propriedades num raio de cinquenta quilômetros de Meryton, e isso desde que mal tinha idade para falar. Os McGregor possuíam uma casa modesta a pouca distância da cidade, onde diariamente recebiam carregamentos de gordura de baleia, da qual fabricavam óleo para iluminação e perfumes finos. O cheiro era insuportável, sobretudo durante o verão, mas todos precisavam desesperadamente dessas mercadorias, e os McGregor eram tidos como as pessoas mais gentis de Hertfordshire. (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010, p.58)

Os trabalhos de Austen são focados nos círculos sociais de sua própria classe e não comentam sobre pessoas externas a esse universo — pessoas de outras classes e criados são apenas citados, sem influenciar na história. Segundo Monaghan (1980), quando Austen fala de somente três ou quatro famílias que representam todo um vilarejo como Meryton, a intenção não é ter uma amostra que inclua todas as classes que formam aquela comunidade, mas sim os grupos que considerava mais importantes para o funcionamento daquele lugar. “[...] quase todos os seus heróis e heroínas vêm de famílias proprietárias de terras, principalmente da nobreza, a classe a que a própria Austen pertencia, porque eram eles que davam a liderança moral àquela sociedade” (MONAGHAN, 1980, p.6, tradução nossa)⁴².

⁴² No original: “[...] her heroes and heroines almost all come from the ranks of the landowners, particularly the gentry, the class to which Jane Austen herself belonged, because these provided society with its moral leadership”

Dessa forma, quando Grahame-Smith inclui Penny McGregor, ainda que ela seja uma resumida em um parágrafo, ele traz uma novidade substancial.

Outra novidade trazida por *Orgulho e Preconceito e Zumbis* altera o texto original e, de certa forma, o critica. Originalmente, a amiga de Elizabeth Bennet, Charlotte Lucas, está em uma situação difícil para uma mulher de sua época: com 27 anos, sem um marido e sem irmãos, ela não tem saída além de se casar. Quando Elizabeth recusa o pedido de casamento de Sr. Collins, um homem descrito como enfadonho e inconveniente, Charlotte vê ali uma chance de conseguir sobreviver com alguma decência, em sua própria casa e sem depender de favores de familiares.

No livro de Grahame-Smith, os novos acontecimentos podem ser interpretados como uma crítica à decisão de Charlotte. Pouco antes de aceitar o pedido de Collins, a personagem havia sido mordida por um zumbi. Além da estabilidade financeira, ela passa também a buscar no personagem “um marido que acompanhe dentro dos rituais cristãos minha decapitação e meu funeral” (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010, p.99). A partir daí, a personagem, aos poucos, se transforma em um zumbi, um ser sem sentido para viver ou propósito; um corpo sem vida cujo único instinto é o canibalismo. A doença avança ao mesmo tempo em que ela se casa, como se o matrimônio com Collins significasse o fim de sua vida como um ser humano.

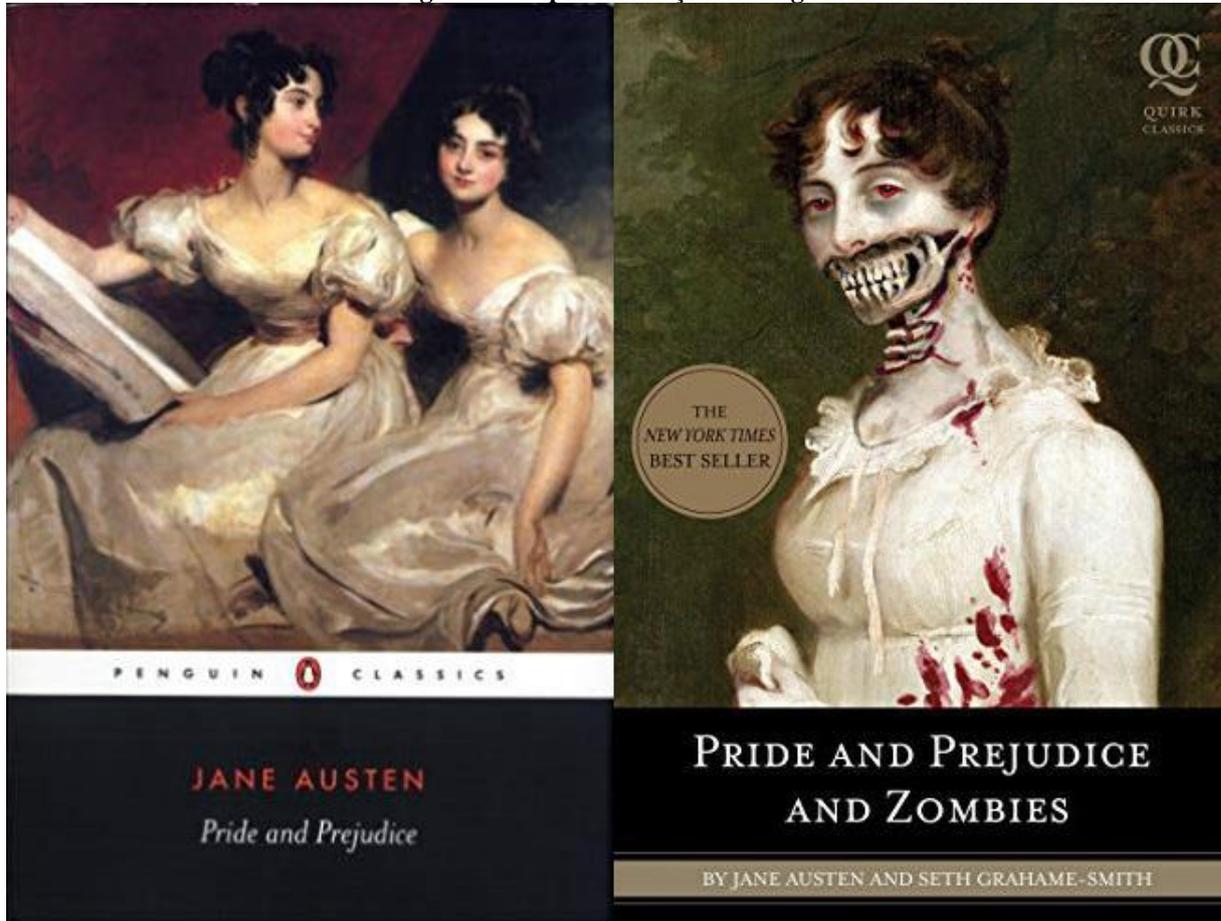
Na nova obra, o contexto original já não importa mais. Austen falava sobre e para suas contemporâneas, mas, em 2009, Grahame-Smith tem um público completamente diferente, que, como ele, conhece ou compreende pouco o que era a vida de uma mulher solteira no século XVIII. Como explica Watt, o casamento era uma instituição com muito mais relevância para o futuro das mulheres naquele período do que é no século XXI:

[A] escolha [matrimonial] é particularmente decisiva para a mulher, pois, em função da dominação masculina no setor econômico e da mobilidade social, residencial e ocupacional provocada pelo capitalismo, determina não só a relação pessoal mais importante da mulher como também seu futuro social, econômico e até geográfico. Assim, [...] o fortalecimento dos laços intrínsecos entre marido e mulher é essencial para substituir a maior segurança e a continuidade da condição da mulher garantidas por sistemas familiares mais coesos e extensos e para fornecer à unidade conjugal isolada, em especial à mulher, uma forte ideologia de apoio. (WATT, 2010, p.149)

Nesse contexto, não importa para Charlotte se Collins é enfadonho, se fala demais ou é puxa-saco daqueles de classes mais altas que a sua. O casamento para ela é uma questão de sobrevivência, é garantir que tenha o seu próprio lar sem depender de familiares distantes enquanto não pode trabalhar para garantir seu próprio sustento.

Podemos ir além do texto quando pensamos nessa nova obra criada por Grahame-Smith. A capa do livro já traz sinais sobre as mudanças que o seu conteúdo traz, os novos elementos, personagens e desafios.

Figura 1 - Capas das edições em inglês



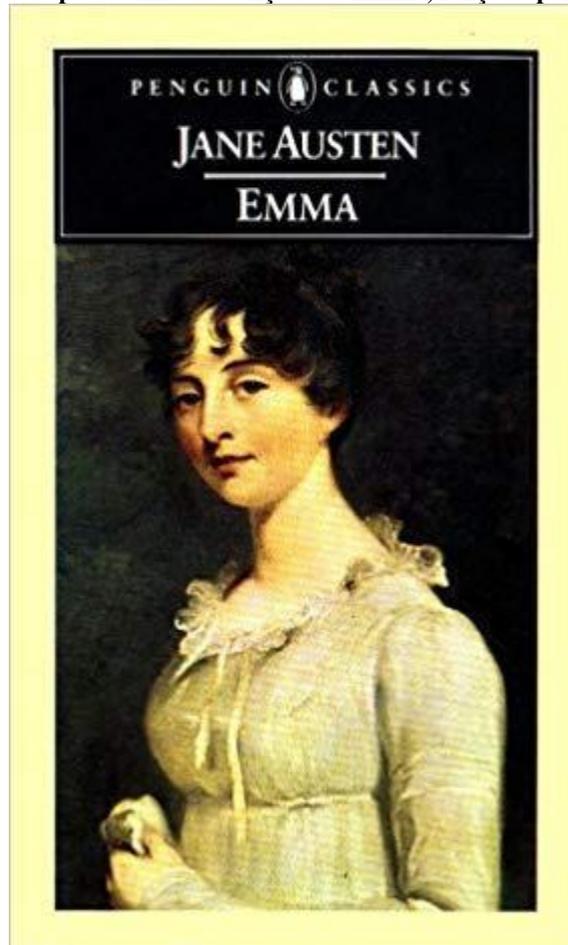
Fonte: Amazon⁴³

A partir da comparação entre as duas imagens, podemos concluir que o *layout* escolhido para *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, à direita, é uma paródia das capas dos clássicos publicados por uma das editoras mais tradicionais do mundo, a *Penguin Books*. Com mais de 80 anos de história, a editora é reconhecida por publicar os principais clássicos mundiais, e a imagem à esquerda apresenta um dos *designs* mais utilizado pela editora, inclusive nas suas edições brasileiras, e é claramente similar à escolha da *Quirk Books* para seu lançamento. As duas capas têm uma faixa em cor preta na parte inferior e, acima, uma obra do período de lançamento do livro *Orgulho e Preconceito*.

⁴³ Disponíveis em: <<https://www.amazon.com/gp/product/B002RI9HCK/>> e <<https://www.amazon.com/gp/product/B004HW7E6U/>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

A primeira, uma edição da série *Penguin Classics*, utiliza a pintura *A double portrait of the Fullerton sisters*, de Sir Thomas Lawrence, executada em, aproximadamente, 1825. A segunda é um trabalho de um artista contemporâneo de Austen, William Beechey. A mesma obra foi utilizada como capa de um livro da *Penguin* anos antes:

Figura 2 - Capa de uma das edições de Emma, lançada pela Penguin



Fonte: Amazon⁴⁴

A intervenção na imagem foi feita pelo *designer* Doogie Horner. Com a edição, a retratada torna-se aquilo que o livro representa: a mistura de uma mulher do período regencial, com o modelo de roupa e cabelo que uma das personagens de Austen poderia usar, com um zumbi em avançado estado de putrefação. É o *mix* de gêneros que o autor busca no livro com os mesmos tons de ironia que deixam a imagem, de certa forma, cômica.

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.amazon.com/Emma-Penguin-Classics-Jane-Austen/dp/0140430105/>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

d) O efeito de gênero

Em seu quarto procedimento, Machado aponta a estratégia do sujeito-comunicante parodista, que consiste na transposição de “efeitos de gênero”. No caso do nosso objeto, está claro qual o gênero da paródia: horror, mais especificamente o subgênero zumbis, criaturas que hoje estão no cinema, televisão, jogos, livros, quadrinhos e onde mais for possível criar uma história de horror. Nesta etapa, *Orgulho e Preconceito* e o romance de costumes ficam para trás e o novo livro já é outra obra.

Diferente do Conde Drácula ou do monstro de Frankenstein, os zumbis não nasceram na literatura, mas vieram das religiões da África Ocidental que foram carregadas para o continente americano, mais especificamente para o Haiti, com os escravos.

Para uma população cujos ancestrais foram capturados, acorrentados e enviados da África para as distantes ilhas do Caribe, dominadas por mestres cruéis e forçados a trabalhar por nada além do mínimo possível de comida para sobreviver mais um dia, o zumbi simbolizava o terror absoluto. Em vez da fuga para o paraíso, a morte poderia ser o início de uma eternidade de trabalho sob o domínio de um mestre diferente, o feiticeiro vodu. Nada podia ser mais aterrorizante para uma nação que havia nascido escrava e acabara de ter sucesso em livrar-se dos grilhões imperiais dos opressores europeus. (RUSSEL, 2010, p.28)

Quem apresentou o que aprendeu no Haiti de forma que atraísse a atenção do público americano foi o explorador William Seabrook, que documentou o período que passou no Haiti no livro *The Magic Island*, publicado em 1929. Na obra, ele conta do primeiro contato com zumbis, que têm uma descrição diferente dos que vemos nos filmes das últimas décadas. Segundo ele, seriam três homens que trabalhavam para a *Haitian American Sugar Company* (Hasco), nas plantações de cana-de-açúcar, agindo mais como robôs que como seres humanos e servindo a um propósito próximo da escravidão, mas sem sequer terem consciência do que acontecia à sua volta. Seabrook coloca no livro uma descrição do que viu, e, depois de a obra ser publicada nos Estados Unidos, inspirou histórias por anos:

O zumbi, eles dizem, é um corpo humano sem alma, ainda morto, mas retirado de seu túmulo e dotado de uma vida mecânica ilusória por feitiçaria — é um corpo morto levado a andar e agir como se estivesse vivo. Quem tem o poder para fazer isso vai a um túmulo recente, desenterra o corpo antes que tenha tempo de apodrecer, reanima-o, e então o transforma em criado ou escravo, ocasionalmente para a prática de algum crime, frequentemente apenas para que seja um burro de carga para a casa ou para a fazenda, dando-lhe tarefas maçantes e pesadas, e o

espancando como a um animal estúpido se fica lento. (SEABROOK, *apud* LUCKHURST, 2015, p. 30, tradução nossa)⁴⁵

O livro de Seabrook rapidamente ganhou popularidade nos Estados Unidos e o monstro que apresentava começou a ganhar novas histórias. O primeiro lugar onde essas narrativas encontram espaço é na literatura, especificamente nas revistas *pulp*. O conteúdo dessas publicações era mais apelativo e violento, então foi o lugar ideal para contos sobre corpos que voltam à vida. Entre as principais revistas que trouxeram essas histórias está a *Weird Tales*, que tinha entre seus colaboradores grandes nomes da literatura fantástica daquele período, como H. P. Lovecraft e Robert E. Howard. As páginas dessas publicações baratas eram o melhor lugar para que essas histórias crescessem e ganhassem espaço, já que elas buscavam sempre os assuntos que representavam os maiores tabus para a sociedade estadunidense dos anos de 1930 com o objetivo de garantir suas vendas (LUCKHURST, 2015).

Não demorou para que o cinema também adotasse o zumbi. Com o lançamento de duas adaptações de clássicos da literatura, *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931), o cinema norte-americano começa a investir no horror. A publicação do *The Magic Island* traz uma nova criatura no momento mais oportuno e, com o lançamento de *Zumbi, a Legião dos Mortos* (*White Zombie*), em 1932, o zumbi entra no rol dos monstros cinematográficos, que incluiria pouco depois *A Múmia* (*The Mummy*, 1932), *O Homem Invisível* (*The Invisible Man*, 1933) e *O Lobisomem* (*The Wolfman*, 1941). Ele torna-se, então, alimento para a criatividade no *mainstream* hollywoodiano.

No filme, um jovem casal americano chega ao Haiti e é ameaçado por um feiticeiro, que usa mágica vodu para controlar a esposa. O vilão é uma das maiores estrelas do cinema de horror do período, Bela Lugosi. Para adotar o zumbi e transformá-lo em uma criatura que provocasse medo nos americanos, os roteiristas e produtores precisaram mudar a essência desse monstro recém-chegado do Caribe e aproximá-lo da realidade do seu público, afinal, o propósito do filme de horror é causar ao espectador o sentimento que dá nome ao gênero. Segundo Noël (1999), esse sentimento vem para o espectador ao mesmo tempo em que vem para o personagem, e as nossas respostas, quando assistimos a um filme de horror, convergem com o sentimento do herói ou da heroína que encontra o perigo desconhecido. Esse

⁴⁵ No original: “The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life – it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive. People who have the power to do this go to a fresh grave, dig up the body before it has had time to rot, galvanize it into movement, and then make of it a servant or slave, occasionally for the commission of some crime, more often simply as a drudge around the habitation or the farm, setting it dull heavy tasks, and beating it like a dumb beast if it slackens”.

espelhamento de sensações é uma característica específica do horror. Assim, supõe-se que um personagem mais parecido com o público-alvo do filme é mais eficiente.

A partir daí, então, o monstro haitiano torna-se o medo que o povo branco tem do próprio Haiti, uma nação criada por ex-escravos e essencialmente negra. Em 1915, os Estados Unidos fazem uma intervenção militar no país, e é no contexto de ocupação da ilha pelos estadunidenses que essas primeiras histórias são criadas. Para o americano branco da década de 1930, que não tem conhecimento sobre a história e o povo haitiano, ou que sequer tem contato com uma pessoa negra de seu próprio país segregado, aquela ilha representa o desconhecido. Então, o livro de Seabrook, os contos das revistas *pulp*, e, finalmente, os filmes, exploram essa visão e as expectativas preconceituosas do seu público.

Em *Zumbi, a Legião dos Mortos*, por exemplo, o vilão é o feiticeiro vodu, assim como era para os haitianos, mas, no lugar de impedir que sua vítima experimentasse a liberdade trazida pela morte, Legendre (Lugosi), um homem que não é negro, mas tem um sotaque diferente do americano (o ator era húngaro), quer dominar a mente dos visitantes (especificamente a loira Madeline Short, vivida por Madge Bellamy) e tirar a sua liberdade de escolha. No filme, o Haiti é, então, um lugar desconhecido, de magia perigosa para os brancos que passam por lá. A fórmula foi um sucesso, o monstro tornou-se parte da cultura hollywoodiana e outras obras vieram depois, entre elas a continuação *Revolta dos Zumbis* (*Revolt of the Zombies*, de 1936), *O Rei dos Zumbis* (*King of Zombies*, de 1941) e *A Morta-Viva* (*I Walked with a Zombie*, de 1943).

Pela sua origem e por seu histórico, não demorou para os filmes de zumbis incluírem nas suas narrativas a questão racial. *O Rei dos Zumbis* é um filme que mistura o horror e o cômico, em que o medroso criado, vivido pelo ator negro Mantan Moreland, é o *coon*⁴⁶, estereótipo do “criado negro patologicamente preguiçoso, ganancioso e dado a ideias que ninguém podia” (RUSSEL, 2010, p. 66). Segundo Russel (2010), a partir dali fica claro que o filme de zumbi tornou-se uma forma de Hollywood falar sobre a relação entre brancos e negros. Os zumbis têm uma origem que vem do povo negro haitiano, mas essa origem é deixada de lado para falar de questões locais. “O que *O Rei dos Zumbis* ilustra é a maneira pela qual o filme de zumbi dos anos 1940 perdeu o interesse no Caribe e tornou-se, em vez disso, um comentário atravessado sobre as relações internas entre brancos e negros”

⁴⁶ Surgido no período da escravidão nos Estados Unidos, o nome desse estereótipo extremamente racista vem da *racoon*, guaxinin em português. Foi explorado pelo cinema especialmente durante a década de 1930, sendo apresentado como um homem idiota, de pouca inteligência, com fala e andar lentos e preguiçosos. Segundo Pilgrim (2020), a ideia do *coon* era utilizada principalmente para atacar os jovens negros que criticavam as leis de segregação impostas no sul dos Estados Unidos.

(RUSSEL, 2010, p. 66). Nesse ponto, está claro que o homem branco se apropriou das lendas criadas por um povo negro caribenho para fortalecer estereótipos e segregar ainda mais o povo negro norte-americano.

Nos anos seguintes, o terror zumbi foi deixado de lado pelos grandes estúdios, mas encontrou seu lugar nos filmes B. Ainda que por cerca de duas décadas nenhuma obra de grande relevância tenha sido lançada nos cinemas, as histórias criadas nesse período ajudaram a moldar o zumbi para o formato que temos hoje. Foram vários fracassos de bilheteria, mas, a partir desses insucessos, “as questões de vodu, raça e tensão colonial foram superadas pelos temores de invasão, lavagens cerebrais e apocalipse. Tirando os mortos-vivos do Caribe e levando-os à América atômica, esse punhado de filmes iniciou o despertar dos mortos que abriu caminho para o marco de George Romero: *A Noite dos Mortos-Vivos*” (RUSSEL, 2010, p. 84).

Romero só precisou de um orçamento de US\$ 150 mil para causar esse impacto no cinema mundial. No filme, um grupo de sete pessoas praticamente desconhecidas se vê escondido em uma casa localizada em uma área rural da Pensilvânia no momento em que os mortos se levantam, atacam os vivos e se alimentam de suas carnes. Enquanto estão presos, os homens brigam a cada decisão, o que acaba levando ao enfraquecimento de suas proteções e à invasão dos zumbis. Ben, o único sobrevivente e único homem negro do grupo, acorda na manhã seguinte com a casa cercada por policiais e outras pessoas da região, mas, quando é confundido com um dos mortos-vivos, acaba levando um tiro na cabeça.

Nessa obra, os zumbis se aproximam da realidade dos espectadores: os mortos se levantam no cemitério de uma pequena cidade e atacam uma casa parecida com muitas outras dos Estados Unidos. São pessoas comuns que se juntam para tentar resistir, mas não conseguem trabalhar em conjunto. Mesmo a autoridade é falha, e, quando finalmente chega, mata um homem vivo.

Romero faz o espectador enfrentar a própria morte por meio do zumbi. O corpo não é mais reanimado para trabalhar, como fazia o feiticeiro zumbi, agora ele continua morto e age com o único propósito de matar e comer. E isso torna essa criatura realmente algo a se temer.

Ao forçar o público a apurar-se e reconhecer o zumbi pelo que realmente é — um cadáver — Romero desafiou nossa compreensão do monstruoso e nossas crenças perenes no caráter definitivo da morte. Ao tornar a morte do corpo o foco principal do filme, o cineasta pediu que a audiência confrontasse o horror que está dentro dela, a Alteridade de sua própria carne. Foi uma visão que finalmente deu ao zumbi a credibilidade que lhe faltava. (RUSSEL, 2010, p. 114)

A fórmula criada por Romero para esse novo zumbi traz um elemento que vai se tornar constante nesse subgênero: junto com a aparição da criatura vem o apocalipse. O ataque que vemos em *A noite dos mortos-vivos* pode ser em Pittsburgh, mas não é só lá que as criaturas se levantam, e não são só aqueles sete personagens que são atingidos pelas mudanças que vêm com os defuntos que caminham. Depois de Romero, “todos os zumbis parecem exclusivamente motivados pelo propósito de devorar os vivos, de transformar o mundo em uma massa indiferenciada de mesmice amortecida” (LUCKHURST, 2015, p. 143, tradução nossa)⁴⁷. Nesses filmes, o objetivo dos sobreviventes é encontrar um lugar seguro, mas a busca é infrutífera e não há para onde fugir.

Essa ideia presente na grande maioria dos filmes de zumbi é oposta à obra de Jane Austen.

No fim das contas, o zumbi é um símbolo da inquietação mais primitiva da humanidade: o medo da morte. Pleno da sensação mórbida das limitações e fragilidades do corpo, o mito do zumbi está intimamente ligado à relação turbulenta que temos com nosso próprio corpo. Isso é suficiente para torná-lo significativamente diferente da lenda do vampiro e daquelas histórias dos mortos que retornam à vida com aparições fantasmagóricas e demônios. (RUSSEL, 2010, p.19)

A morte não tem lugar nos romances de costumes de Austen. Quando ela aparece, é distante e vemos apenas sinais de suas consequências — o medo do que pode acontecer depois da morte do Sr. Bennet, por exemplo, já que suas filhas não podem herdar sua propriedade. Ou a mudança que a morte do Sr. Dashwood traz para as filhas em *Razão e Sensibilidade*. A morte também é lembrada em *Emma*, já que, quando a tia de Frank Churchill se vai, ele pode se casar com Jane Fairfax. Mas ela nunca é orgânica ou detalhada, é apenas um acontecimento fora das páginas dos livros.

É nessa oposição entre os zumbis e o universo de Jane Austen que essas criaturas encontram seu lugar quando Seth Grahame-Smith escreve *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Eles entram na história para mudar tudo, criando uma situação absurda com seu horror e traços de comédia. O prazer palimpsestico, que deve ser o objetivo de um autor que cria a paródia com fins mercadológicos (afinal, o público precisa encontrar alguma satisfação para consumir essa obra), cresce neste contraste entre o que conhecemos de Pemberley, Netherfield e Longbourn e o desconhecido do apocalipse zumbi.

⁴⁷ No original: “all zombies seem solely motivated to devour the living without purpose, to turn the world into an undifferentiated mass of deadened sameness”.

2 DAS PÁGINAS PARA AS TELAS: A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS

2.1 LITERATURA E CINEMA

Desde que os recursos cinematográficos começaram a ser utilizados para contar histórias, a sétima arte estabeleceu uma relação próxima com as obras literárias. Georges Méliès, que levou recursos do ilusionismo para o cinema e criou clássicos ainda na primeira década do século XX, buscou inspiração nos contos de fadas e em Shakespeare. *Drácula*, de Bram Stoker, foi publicado em 1897, e uma adaptação não autorizada, *Nosferatu*, sofreu um processo por infração de direitos autorais em 1922, quando o cinema ainda dava seus primeiros passos.

O tempo passou e o cinema evoluiu, tornando-se uma grande indústria. Nos 100 anos desde que o relacionamento entre cinema e literatura se iniciou, grandes sucessos literários se tornaram grandes sucessos cinematográficos: *E o Vento Levou*, *O Mágico de Oz*, *Ben-Hur*. *O Senhor dos Anéis*, *Harry Potter*, *Jogos Vorazes*. Ao longo da história do cinema, diferentes tipos de livros deram origem a filmes que, em comum, têm grandes bilheterias.

Mas por que adaptamos, recontamos as mesmas histórias e sempre buscamos versões diferentes de uma mesma narrativa? A busca por inspiração é um motivo frequentemente apontado, mas esta não é a única razão para o cinema adaptar obras literárias. Hutcheon aponta outro motivo para que os realizadores busquem constantemente recontar histórias já conhecidas na tela: como elas já conquistaram leitores, chegam aos cinemas com alguma audiência garantida e, conseqüentemente, com mais chances de retorno financeiro. Ellis (1982 apud Hutcheon, 2011) chama os filmes e seriados baseados em romances do século XVIII e XIX, que são feitos constantemente pela TV britânica, de “provados e garantidos”, já que, quando chegam às telas, boa parte do público já conhece a história e há um número alto de potenciais espectadores. Quando busca obras já publicadas, a indústria faz um investimento que tem menos riscos. Já Mcfarlane (2004) diz que os criadores dessas adaptações ficam entre a busca pelo lucro e o respeito pelas obras literárias.

Não são só os clássicos que se tornam filmes e séries de TV. Obras de diferentes gêneros, mais ou menos respeitadas, têm seus direitos autorais vendidos para serem adaptados tão logo tornam-se *best sellers*, e os autores que alcançam bons números de vendas de livros também conseguem bons contratos para vender seus direitos autorais, às vezes antes da

publicação da obra — independentemente do gênero que escrevem, como demonstram as inúmeras adaptações de obras de Stephen King e Nicholas Sparks.

Nossa relação com as adaptações parece ter se estreitado nos últimos anos. Uma análise da lista de filmes com maior bilheteria mostra que, entre aqueles que mais lucraram, em sua maior parte são continuações, *reboots*⁴⁸ e *remakes* (as regravações). Entre 2017 e 2019 não houve, entre os dez mais assistidos no mundo, nenhum filme que conta uma história criada especificamente para o cinema que não fosse uma sequência. Nesse período, predominaram as adaptações dos quadrinhos.

Quadro 1 - Bilheteria mundial nos três últimos anos

2017		
Posição	Título no Brasil	Tipo de história
1	<i>Star Wars: Os Últimos Jedi</i>	Continuação de história criada para o cinema
2	<i>A Bela e a Fera</i>	Remake
3	<i>Velozes & Furiosos 8</i>	Continuação de história criada para o cinema
4	<i>Meu Malvado Favorito 3</i>	Continuação de história criada para o cinema
5	<i>Jumanji: Bem-Vindo à Selva</i>	Remake
6	<i>Homem-Aranha: De Volta ao Lar</i>	Adaptação de quadrinho
7	<i>Lobo Guerreiro 2</i>	Continuação de história criada para o cinema
8	<i>Guardiões da Galáxia Vol. 2</i>	Adaptação de quadrinho
9	<i>Thor: Ragnarok</i>	Adaptação de quadrinho
10	<i>Mulher-Maravilha</i>	Adaptação de quadrinho
2018		
Posição	Título no Brasil	Tipo de história
1	<i>Vingadores: Guerra Infinita</i>	Adaptação de quadrinho
2	<i>Pantera Negra</i>	Adaptação de quadrinho
3	<i>Jurassic World: Reino Ameaçado</i>	Nova história dentro de universo pré-existente
4	<i>Os Incríveis 2</i>	Continuação de história criada para o cinema
5	<i>Aquaman</i>	Adaptação de quadrinho
6	<i>Bohemian Rhapsody</i>	Baseado em fatos reais
7	<i>Venom</i>	Adaptação de quadrinho

⁴⁸ *Reboot*, “reinício” em português, é o nome dado às franquias que recomeçam do zero. É uma prática comum, principalmente com os filmes de super-herói. Por exemplo, em 15 anos, o Homem-Aranha teve três *reboots* nos cinemas. Com o ator Tobey Maguire como o herói, houve uma sequência de três filmes, em 2002, 2004 e 2007; com Andrew Garfield, a história foi recontada desde seu início em dois novos filmes, o primeiro de 2012 e o segundo de 2014; em 2017, uma nova adaptação dos quadrinhos, dessa vez com Tom Holland como o Homem-Aranha, chegou aos cinemas, sendo seguida por duas sequências, uma em 2019 e outra prevista para 2021.

2018		
Posição	Título no Brasil	Tipo de história
8	<i>Missão: Impossível - Efeito Fallout</i>	Continuação de remake
9	<i>Deadpool 2</i>	Adaptação de quadrinho
10	<i>Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald</i>	Nova história dentro de universo pré-existente
2019		
Posição	Título no Brasil	Tipo de história
1	<i>Vingadores: Ultimato</i>	Adaptação de quadrinho
2	<i>O Rei Leão</i>	Remake
3	<i>Frozen II</i>	Continuação de história criada para o cinema
4	<i>Homem-Aranha: Longe de Casa</i>	Adaptação de quadrinho
5	<i>Capitã Marvel</i>	Adaptação de quadrinho
6	<i>Coringa</i>	Adaptação de quadrinho
7	<i>Star Wars: A Ascensão Skywalker</i>	Continuação de história criada para o cinema
8	<i>Toy Story 4</i>	Continuação de história criada para o cinema
9	<i>Aladdin</i>	Remake
10	<i>Jumanji: Próxima Fase</i>	Continuação de remake

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do site <<https://www.boxofficemojo.com>>. O levantamento inclui as dez maiores bilheterias em todo o mundo em 2017, 2018 e 2019. Acesso em: 17 dez. 2020.⁴⁹

Nosso levantamento reflete a conclusão de Robert Stam sobre o que vemos nos cinemas:

Não apenas as adaptações literárias formam uma alta porcentagem dos filmes já realizados (e, especialmente, uma alta proporção das produções de prestígio e ganhadores do Oscar), mas também todos os filmes podem ser vistos, de certo modo, como “adaptações”. Embora o estudo das adaptações frequentemente assuma que os textos-fonte são literários, as adaptações também podem ter fontes sub-literárias ou para-literárias. (STAM, 2006, p.49)

Entre essas obras “alternativas” que dão origem a filmes estão textos biográficos, reportagens e quadrinhos. Neste levantamento, podemos observar também que a indústria cinematográfica tem aproveitado ao máximo os universos que já são reconhecidos pelo público, e quando um estúdio encontra uma história que rende um bom retorno financeiro, não a deixa terminar: depois de oito filmes, a saga *Harry Potter* acabou, mas uma série de cinco novas obras cinematográficas dentro do mesmo universo está em produção — os dois

⁴⁹ Para este levantamento não levamos em consideração os filmes mais assistidos nos cinemas em 2020, ano atípico que, como resultado da pandemia, teve uma bilheteria mundial 71% menor que 2019, conforme informação disponível em: <<https://deadline.com/2021/01/hollywood-movie-studio-global-rankings-2020-global-international-box-office-analysis-2021-outlook-1234665561/>>. Acesso em 17 dez.2020.

filmes da série *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (*Fantastic Beasts and Where to Find Them*) que já foram lançados ficaram entre as 10 maiores bilheteiras de 2016 e 2018. *O Hobbit* (*The Hobbit*, 1937), obra de Tolkien de aproximadamente 300 páginas, foi estendida ao máximo e rendeu três filmes que somam quase oito horas — isso sem contar a série *O Senhor dos Anéis*, que chegou aos cinemas mais de uma década antes com três filmes ainda mais longos. *Star Wars* tornou-se uma franquia praticamente infinita, com filmes, séries de TV e animações, e que até 2019 teve filmes anuais que exploravam diferentes aspectos do universo criado por George Lucas.

A televisão também segue a mesma tendência: *O Conto da Aia* (*The Handmaid's Tale*, 1985), de Margaret Atwood, é um único livro, mas deu origem a uma série com quatro temporadas (em 2019, a autora também publicou sua própria continuação, *O Testamento*); a série baseada no livro *O Homem do Castelo Alto* (*The Man in the High Castle*, 1962), de Philip K. Dick, chegou ao fim depois de quatro temporadas; *Sanditon*, de Jane Austen, tem apenas 12 capítulos e não foi finalizado, mas uma série de 2019 teve como proposta continuar a história.

Obras literárias encontram nesse ambiente oportunidade para continuar como uma das principais fontes de inspiração para o cinema. Depois das fantasias infanto-juvenis como *Harry Potter* e *Jogos Vorazes*, que predominaram nos anos 2000 e no início da última década, os cinemas agora são dominados pelas adaptações de quadrinhos. Só o *Marvel Cinematic Universe* já finalizou mais de 20 filmes de super-heróis, todos com histórias interligadas. Os próximos filmes já estão planejados e a história chega também à televisão com o lançamento de seriados no serviço de *streaming Disney+*.

Com as possibilidades trazidas pela história transmídia — definida como aquela que “desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKINS, 2008) —, as narrativas se expandem por diferentes meios, buscando públicos diversos. Em cada uma, são contadas histórias independentes, que podem ser compreendidas sem acesso aos demais filmes, séries de TV, *games*, livros ou quadrinhos, mas que, quando acessados completamente, dão uma experiência diferente ao espectador/jogador/leitor. Novos canais também dão aos produtores de conteúdo oportunidades de negócio diferentes. “A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. [...] Oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor” (JENKINS, 2008). O romance ganha, então, um novo papel nessa lógica: agora, ele também pode ser uma etapa de como essa história se desenvolve.

Nosso debate aqui, no entanto, é sobre como o cinema usa a literatura para buscar diferentes narrativas. As vantagens dessa relação não são apenas para o cinema, ela é simbiótica. Afinal, quando um filme é lançado, o nome do livro no qual ele é baseado chega a um novo público, que pode buscar a obra original para aprofundar seu conhecimento sobre a história que assistiu na tela. Assim, ao mesmo tempo em que o cinema busca uma história conhecida e com público garantido, editoras querem que o filme torne a obra conhecida para que as vendas cresçam. A lista dos dez livros mais vendidos nos Estados Unidos⁵⁰ no período entre 2010 e 2019 traz somente obras que se tornaram filmes:

Quadro 2 - Livros mais vendidos entre 2010 e 2019 e suas adaptações

Livro	Adaptação fílmica
<i>Cinquenta Tons de Cinza</i> , de E. L. James, publicado em 2011	<i>Cinquenta Tons de Cinza</i> , de 2015
<i>Cinquenta Tons mais Escuros</i> , de E. L. James, publicado em 2011	<i>Cinquenta Tons mais Escuros</i> , de 2017
<i>Cinquenta Tons de Liberdade</i> , de E. L. James, publicado em 2012	<i>Cinquenta Tons de Liberdade</i> , de 2018
<i>Jogos Vorazes</i> , de Suzanne Collins, publicado em 2008	<i>Jogos Vorazes</i> , de 2012
<i>A Resposta</i> , de Kathryn Stockett, publicado em 2009	<i>Histórias Cruzadas</i> , de 2011
<i>A Garota no Trem</i> , de Paula Hawkins, publicado em 2015	<i>A Garota no Trem</i> , de 2016
<i>Garota Exemplar</i> , de Gillian Flynn, publicado em 2012	<i>Garota Exemplar</i> , de 2014
<i>A Culpa é das Estrelas</i> , de John Green, publicado em 2012	<i>A Culpa é das Estrelas</i> , de 2014
<i>Os Homens que não Amavam as Mulheres</i> , de Stieg Larsson, publicado em 2008	<i>Os Homens que não Amavam as Mulheres</i> , de 2011
<i>Divergente</i> , de Veronica Roth, publicado em 2011	<i>Divergente</i> , de 2014

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da página < https://www.prweb.com/releases/fifty_shades_of_grey_was_the_best_selling_book_of_the_decade_in_the_u_s_the_npd_group_says/prweb16796783.htm >. Foram utilizados os títulos das obras no Brasil Acesso em: 17 dez. 2020.

O quadro traz livros e filmes que alcançaram algum sucesso no período do seu lançamento, mas especificamente dois demonstram como o mercado literário ganha com as adaptações: *A Resposta* e *Jogos Vorazes* foram lançados no fim da década anterior, mas conseguiram um lugar nesta lista. Isso pode ser explicado por suas adaptações, de 2011 e 2012 respectivamente.

Uma estratégia utilizada pelas editoras para aprofundar o relacionamento entre obra literária e cinematográfica é relançar o livro com o pôster do filme como capa. Para que ainda

⁵⁰ Como estamos falando em cinema *mainstream*, que é essencialmente produzido nos Estados Unidos, utilizamos uma lista dos livros mais vendidos naquele país.

não leu o livro, mas viu ou pretender ver o filme, essa é a forma mais fácil de demonstrar que obra é essa. Assim, filme e livro tornam-se um só — a imagem do ator torna-se o personagem na mente e imaginação do leitor no momento da leitura.

Kamilla Elliot propõe seis conceitos de adaptação que trazem diferentes formas de refletirmos sobre obras cinematográficas baseadas em literárias. Seus conceitos, que trazem formas de vermos as adaptações, partem de sua análise de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, e, neles, a dicotomia forma e conteúdo é comparado a corpo e alma.

O primeiro é o conceito psíquico da adaptação (*psychic concept of adaptation*), que entende que o que passa do livro para o filme é o seu espírito, ou seja, a obra cinematográfica não precisa seguir fielmente o texto, desde que transponha para a nova mídia algo da obra que vai além das palavras escritas. O segundo é o conceito ventríloquo da adaptação (*ventriloquist concept of adaptation*), a partir do qual a adaptação retira o significado do livro e, no seu lugar, coloca significados fílmicos. O conceito genético da adaptação (*genetic concept of adaptation*) é o terceiro. Nele, o que se transfere da literatura para o filme é uma estrutura narrativa mais profunda, como se fosse sua estrutura genética. No conceito de(re)composição de adaptação (*de(re)composing concept of adaptation*), a obra literária de decompõe e se funde com os princípios fílmicos para criar uma nova composição. A partir do conceito de superação da adaptação (*trumping concept of adaptation*) vê-se o filme como uma obra que vai além do livro, pensando no texto original como ele poderia ter sido, sendo até mesmo considerado melhor que o trabalho original.

Por fim, temos o conceito “encarnacional” da adaptação (*incarnational concept of adaptation*), a partir do qual o romance é visto como um espírito que se torna corpo através da adaptação, de um ponto de vista praticamente religioso. Apesar de a classificação ter sido criada pela autora, esta não é uma ideia nova, já que é comum pensarmos nos filmes como uma forma de trazer à vida os personagens dos livros.

A partir desta ideia, realidade e ficção se misturam, segundo Elliot.

Se do ponto de vista fenomenológico as adaptações cinematográficas podem tornar as palavras mais “reais”, em outro continuum, elas são consideradas menos reais. Se a arte se baseia na vida real, então uma arte que adapta outra arte está um passo mais longe da vida real como uma representação de uma representação. (ELLIOT, 2009, p.162, tradução nossa)⁵¹

⁵¹ No original: While from a phenomenological point of view, film adaptations may make words more “real”, on another continuum, they are regarded as less real. If art draws from real life, then an art adapting another art is one step further away from real life as a representation of a representation

Quando o livro é relançado com imagens dos atores “dando vida” aos personagens, as palavras se aproximam da vida real — elas passam a ter uma representação física —, ao mesmo tempo em que se afastam, afinal, sabemos que aquela representação não é real, ela é a representação da representação, uma que não é igual ao que imaginamos quando lemos sobre aqueles personagens diretamente nas páginas.

Mas mesmo nossas ideias sobre a obra podem ser afetadas pela adaptação, quando analisadas do ponto de vista deste conceito. Quando o livro deixa de ser espírito e torna-se corpo, os personagens passam a ter um rosto diferente do que imaginamos e, frequentemente, diferente mesmo do que foi escrito no livro — um personagem ruivo pode ser representado por um ator negro, por exemplo. Após assistir a uma versão de um livro para os cinemas, é comum que o que se vê nas telas passa a ser o imaginado quando o livro é (re)lido. “O processo de encarnação, portanto, inverte o caminho da adaptação na cognição, de modo que o romance ‘se refere’ ao filme” (ELLIOT, 2009, p.167, ênfase da autora, tradução nossa)⁵². Ou seja, quando lemos o livro, ainda que aquele personagem seja descrito como ruivo, a sua personificação como um homem negro que vimos no cinema antes da leitura invade nossa imaginação e aquela passa a ser a imagem que temos dele, como se sua versão das telas fosse mais real do que a que está nas páginas do romance.

Quando o ator torna-se o personagem na capa do livro, esse processo de substituição do personagem do livro pelo do filme passa a ser referendado pela própria editora e, estranhamente, a estratégia de se colocar a representação fílmica estampada no livro é a mesma quando a obra é baseada em uma história real, com pessoas reais. Em 2013, foi lançada a cinebiografia *Diana*, uma adaptação do livro *Diana Her Last Love* (2001), de Kate Snell, que conta os dois últimos anos de vida da Princesa de Gales. No Brasil, a editora Prata lançou *Diana: o Último Amor de uma Princesa* com a imagem da atriz Naomi Watts, que estrela como a personagem principal do filme, na capa. A estampa da capa era uma fantasia, ainda que a obra fosse baseada em uma pessoa real, com uma imagem facilmente reconhecível até hoje devido à superexposição na mídia nos seus últimos anos de vida — e que, inclusive, morreu por causa disso.

Estrelas Além do Tempo (*Hidden Figures*, 2016), é baseado no livro de Margot Lee Shetterly que conta a história de três mulheres negras estadunidenses que tiveram um importante papel na corrida espacial, na década de 1960. O título em inglês deixa bem clara a intenção da autora: *Hidden Figures - The American Dream and the Untold Story of the Black*

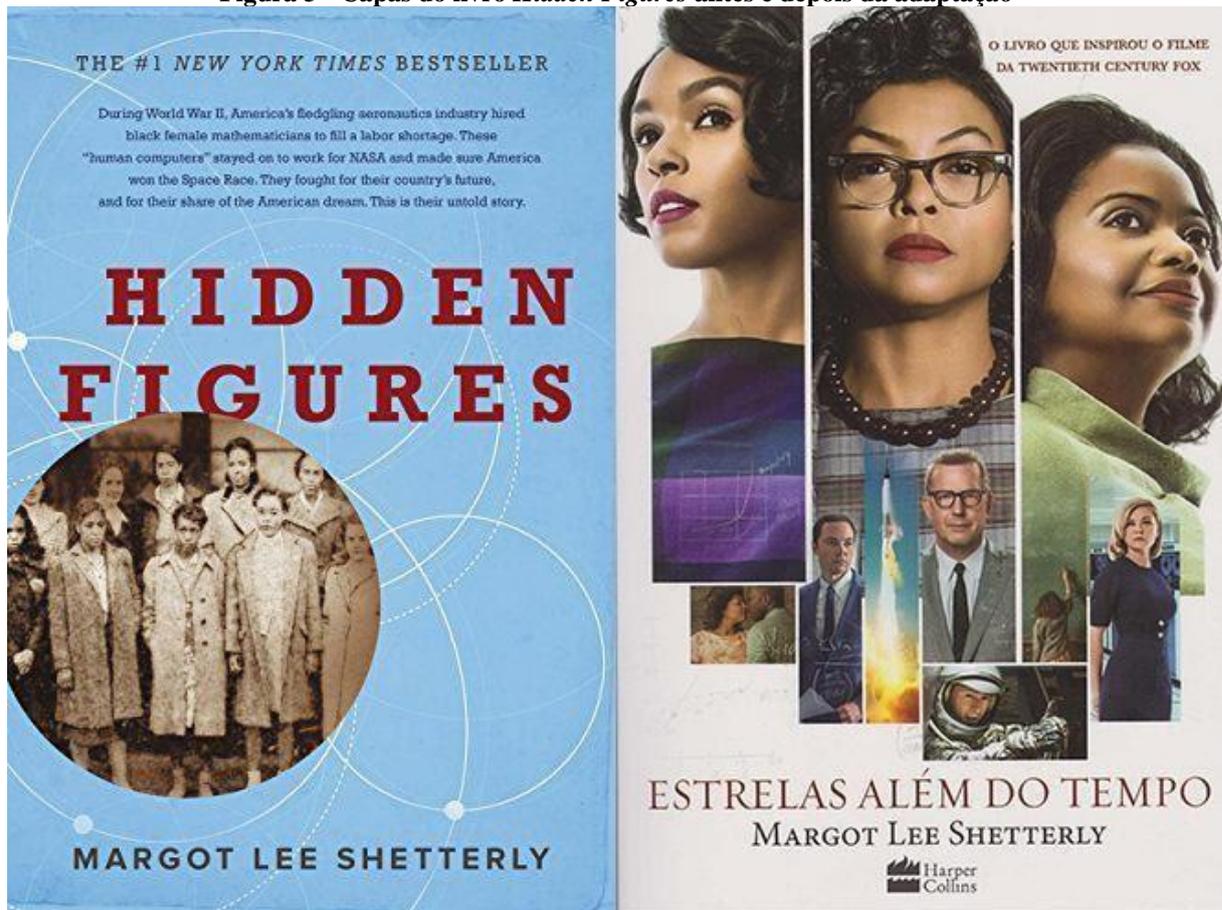
⁵² No original: “The incarnational process thus reverses the path of adaptation in cognition, so that the novel ‘refers’ to the film”

Women Mathematicians Who Helped Win the Space Race (em tradução livre: *Figuras Escondidas - O Sonho Americano e a História não Contada das Matemáticas Negras que Ajudaram a Vencer a Corrida Espacial*). O título faz um trocadilho com o uso da palavra *figures*, que pode ser traduzido como personagens e números, e traz a ideia de colocar no foco essas mulheres que, apesar do seu significativo trabalho para o sucesso das missões espaciais americanas, continuaram desconhecidas.

Porém, tanto no nosso país (onde foi publicado pela *HarperCollins Brasil* com o título *Estrelas Além do Tempo*) quanto fora daqui, a capa das edições posteriores à estreia do filme nos cinemas coloca as atrizes no lugar das mulheres de quem a obra fala. Então, ao mesmo tempo em que essas matemáticas têm sua participação em eventos históricos colocados em destaque, elas são substituídas pelas imagens que as representam nos cinemas.

A capa do livro, dando continuidade ao que o filme começou, cria uma hiper-realidade e deixa para trás a realidade, tornando-se um simulacro (BAUDRILLARD, 1991). Os atores substituem as pessoas reais retratadas nas biografias e passamos a relacionar aquelas histórias com a imagem criada pelos estúdios cinematográficos. Esses atores seriam uma espécie de realidade melhorada, já que eles estão mais próximos dos ideais e expectativas do telespectador (que torna-se leitor do livro) de como a personalidade retratada deveria ser. O “baseado em fatos reais” é o simulacro, que torna-se mais real do que as pessoas que viveram o que filme e livro contam.

Figura 3 - Capas do livro *Hidden Figures* antes e depois da adaptação



Fonte: Amazon⁵³

Na nova capa de *Estrelas além do tempo*, as atrizes Janelle Monáe, Taraji P. Henson e Octavia Spencer ocupam os lugares que antes eram de Mary Jackson, Katherine Johnson e Dorothy Vaughan, respectivamente. Nessa hiper-realidade, cabelos, roupas e acessórios, cuidados por cabeleireiros e figurinistas entre cada cena gravada, estão mais próximos do que é idealizado pelo público, acostumado com uma ideia da década de 1960 replicada em produções de época. O simulacro se parece mais com uma propaganda daquele período do que com as mulheres reais, que estampam a capa da edição lançada antes do filme.

2.1.1 Adaptação fílmica

Tomar para si uma história anterior e recontá-la de uma forma diferente não é uma prática nova, já que o homem conta e reconta histórias desde que adquiriu a capacidade de se

⁵³ Disponíveis em: <<https://www.amazon.com/gp/product/006236359X/>> e <<https://www.amazon.com.br/dp/8569514735/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

comunicar. Para Linda Hutcheon, os adaptadores da literatura para musicais, balés, óperas, canções e filmes:

[...] utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, não inventadas. (HUTCHEON, 2011, p.24)

Robert Stam destaca que o próprio romance utilizou gêneros e mídias anteriores, como “ficções de cortesia, literatura de viagem, alegoria religiosa, obras de pilhéria — transformados numa nova forma narrativa, reiteradamente defraudando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos” (STAM, 2008, p.24). Podemos ir além do romance e, seguindo o que Barthes coloca, pensar em todo texto como uma nova forma de dizer o que já foi dito: “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as estruturas, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas” (BARTHES, 2004, p.62).

Ainda que o cinema seja relativamente jovem, essa mídia desenvolveu logo sua linguagem, que, ao longo do tempo, passou a ser melhor compreendida e utilizada para nos comunicar algo mesmo que não haja nada sendo dito pelos personagens: uma determinada trilha sonora já nos faz esperar uma cena de horror; uma certa técnica de edição já demonstra que aquela obra é de ação; uma técnica utilizada na passagem de uma cena é utilizada apenas em filmes de comédia. Quando exibido pela primeira vez, *A Chegada do Trem na Estação*, dos irmãos Lumière, assustou aos telespectadores que acreditavam que o trem sairia da tela do cinema, mas muito mudou desde então.

Assim, ainda que não funcione da mesma forma que a linguagem verbal, a linguagem cinematográfica tem seu próprio funcionamento. “Quando testemunhamos um filme, compartilhamos com o cineasta a hipótese básica de que conhecemos os códigos [do cinema]” (MCFARLANE, 2004, p.29). Se tem uma linguagem própria, com códigos próprios, podemos supor que a forma como eles são utilizados pode ser apropriada de filmes clássicos por cineastas contemporâneos — Tarantino é um diretor conhecido por seu trabalho que traz uma identidade única, facilmente reconhecível por uma cena ou por apenas um frame ou por um acorde da sua trilha sonora, mas ele também traz elementos de filmes que inspiraram seu trabalho, de filmes de ação chineses a faroestes italianos. Logo, concluímos que essa linguagem é diferente, mas o autor continua repetindo o que veio antes dele, como Barthes afirmou. E se o autor está realmente morto e nada é novo — seja no texto escrito ou no

cinema — o adaptador ganha uma liberdade única. Afinal, ele é, antes de roteirista ou cineasta, um leitor.

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p.64)

O adaptador também é um leitor, que tem sua própria interpretação de determinado texto e que vai construir o seu próprio sentido. Quando ele cria o seu sentido, não precisa se preocupar com a ideia que estava na obra original. Seu trabalho é totalmente independente da obra primeira e de seu autor e não precisa ter, necessariamente, uma relação profunda com a ideia original. Cada leitura é única, e uma adaptação é criada a partir da leitura de quem a constrói, somada às suas intenções quando faz essa nova obra — pode ser transformar o seu gênero, como, veremos adiante, foi feito com *Orgulho e Preconceito e Zumbis*.

Precisamos parar um momento para pensar: em um filme, quem é o autor (e, conseqüentemente: de quem estamos falando quando pensamos nesse adaptador?). Elliot (2009) afirma que essa noção mudou ao longo do tempo: nas décadas de 20 e 30, o grande criador por trás dos filmes era o roteirista. Na década de 50, com as novas teorias sobre essa forma de arte, o diretor passou a ser o *auteur*. “Hoje, mesmo quando um diretor é também o roteirista de um filme, é seu papel como diretor, e não como roteirista, que o define como autor do filme” (ELLIOT, 2009, p.80, tradução nossa)⁵⁴. Para este trabalho, entendemos que a obra fílmica não é um trabalho individual, diferente de um livro (ainda que o processo de publicação do livro envolva uma grande equipe, incluindo editores e revisores, o processo de redação da obra cabe mais a uma pessoa, o autor). Em um processo de adaptação, pensamos aqui em dois autores: o roteirista, que faz a primeira versão da obra quando a transforma em um roteiro, escolhendo principalmente o que é cortado e o que é ampliado; e o diretor, que dá a sua visão para a obra final, transformando o texto escrito pelo roteirista em uma obra audiovisual, aplicando a linguagem e os códigos específicos desta mídia⁵⁵.

⁵⁴ No original: “Today, even when a director is also the screenwriter of a film, it is his/her role as a director rather than as screenwriter that defines him/her as the film’s author”

⁵⁵ Quando aplicada ao nosso objeto essa noção se simplifica, já que *Orgulho e Preconceito e Zumbis* foi escrito e dirigido pela mesma pessoa, Burr Steers.

É necessário ainda pensar-se na definição do que é a adaptação. A palavra tem uma série de sinônimos utilizados em diferentes momentos, então é preciso que haja uma reflexão sobre o uso da palavra aqui e se ela realmente é a mais adequada para a análise que propomos nesta dissertação.

Esse processo pode ser visto como uma tradução, “como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo do primeiro sistema, a literatura” (FLORES, 2005, p. 19). Mas, assim como a tradução depende da leitura que o tradutor faz do texto na língua original, a adaptação fílmica de uma obra literária vai depender das leituras do roteirista e do diretor e:

[...] da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. (STAM, 2008, p.21)

Além das leituras e interpretações diferentes, a própria abordagem, por escolha do realizador do filme, pode ser diferente. Uma obra clássica pode tornar-se atual, como a transformação de *Emma* em *As Patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, 1995). A obra pode continuar se passando no mesmo ano de sua publicação, mas com um olhar mais moderno, como Patricia Rozema fez em sua adaptação de *Mansfield Park*, *Palácio das Ilusões* (*Mansfield Park*, 1999), que fala da questão da escravidão mais abertamente do que Austen fez na obra original.

Quando a obra fílmica tem uma relação mais tênue com sua base literária, Julie Sanders (2006) dá outro nome: apropriação. São duas categorias de apropriações, e em ambas as histórias são diferentes das obras originais, mas, ao mesmo tempo, talvez não existissem sem elas. A primeira categoria inclui os textos embutidos e interação, em que há uma recriação do original (*O Diário Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, 1996), de Helen Fielding, é um exemplo) e a segunda é a apropriação sustentada⁵⁶, quando a obra traz algo de outro texto, seja da estética ou da narrativa, mas isso não é claro e nem explicitado. Stam (2008) aponta a relação entre *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *A Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen, e esta pode ser citada como um exemplo desse tipo de apropriação.

⁵⁶ Os nomes das categorias em português são traduções nossas. No original, são denominadas *embedded texts and interplay* e *sustained appropriation*, respectivamente.

Nosso objeto, como nossa análise vai demonstrar, não entra em nenhuma dessas categorias. Nesse caso, é uma adaptação, que, segundo Sanders, é mais simples, ainda que inclua os comentários dos seus criadores:

A adaptação pode ser uma prática transposicional, lançando um gênero específico em outro modo genérico, um ato de revisão em si mesmo. Pode ser paralela à prática editorial em alguns aspectos, entregando-se ao exercício de aparar e podar; no entanto, também pode ser um processo amplificador envolvido em adição, expansão, acréscimo e interpolação [...]. A adaptação está frequentemente envolvida na oferta de comentários sobre um texto fonte. [...] a adaptação também pode constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos 'relevantes' ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio do processo de aproximação e atualização (SANDERS, 2006, p.18-19, tradução nossa)⁵⁷

Nossa proposta, então, é entender quais alterações foram feitas e como elas mudam a história contada no livro. O filme pode repetir os comentários incluídos na paródia ou trazer sua própria avaliação. O processo de “poda” é inevitável quando um livro é transposto para a tela — não só para fazer a história caber em aproximadamente duas horas, mas para trazer as alterações que a linguagem fílmica exigem —, mas nenhum corte é feito à toa. Dessa forma, nossa ideia é entender aqui quais são os propósitos do adaptador quando reconta a história do livro de Seth Grahame-Smith para os espectadores.

2.2 ORGULHO E PRECONCEITO E ZUMBIS, O FILME

Orgulho e Preconceito e Zumbis, adaptação do livro de mesmo nome, chegou aos cinemas em 2016 — sete anos depois da publicação do livro. A obra teve roteiro e direção de Burr Steers, que tem no currículo poucas obras. Além do filme que é nosso objeto aqui, ele dirigiu apenas dois outros: *A Estranha Família de Igby (Igby Goes Down*, de 2002) e *17 Outra Vez (17 Again*, de 2009), duas comédias bem diferentes da proposta por Seth Grahame-Smith na sua paródia. A adaptação que estudamos aqui foi seu último trabalho de direção para o cinema até o momento⁵⁸.

No elenco, estão atores em ascensão, como Lily James e Sam Riley, e outros que, na época, faziam sucesso na TV, entre eles Lena Headey, Charles Dance (ambos de *Game of*

⁵⁷ No original: “Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of revision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation [...]. Adaptation is frequently involved in offering commentary on a sourcetext. [...] adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the process of proximation and updating”

⁵⁸ *Orgulho e Preconceito e Zumbis* é o último filme produzido pelo diretor enquanto esta dissertação é produzida, de acordo com o site IMDb: <<https://www.imdb.com/name/nm0824882/>>. Acesso em 21 Jan. 2021.

Thrones, que ficou no ar entre 2011 e 2019) e Matt Smith (protagonista da clássica série britânica *Doctor Who* entre 2010 e 2014 e de *The Crown*, que teve início em 2016).

Começamos este capítulo falando sobre a relação entre cinema e literatura, e como os livros de sucesso são prontamente adaptados com a expectativa de que o sucesso de vendas se reflita nas bilheteiras, mas não foi o caso aqui. O custo do filme foi de US\$ 28 milhões, mas o retorno foi bem menor que isso: US\$ 16,5 milhões⁵⁹. A avaliação de quem assistiu não é positiva: no *IMDb*, a nota é 5,8 em 10⁶⁰, enquanto no *Rotten Tomatoes* a avaliação positiva do público e da crítica têm o mesmo índice, 45%⁶¹.

Se o livro que deu origem ao filme chegou à lista de *best sellers* do *New York Times* em 19 de abril de 2009, o resultado negativo pode ser uma surpresa. Aqui, buscaremos entender algumas causas para que o resultado não fosse o esperado e, principalmente, como o filme de Steers se relaciona com a obra de Grahame-Smith — e se isso pode ter alguma relação com o retorno tão distante do que se poderia esperar de uma adaptação de uma obra literária de sucesso.

Para esta reflexão, podemos pensar nos motivos que Robert Stam coloca para que público e críticos tenham preconceitos com adaptações:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto filmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p.21)

Apesar da imagem positiva que as obras escritas têm, esse não é um mérito de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Nesse caso específico, acreditamos que a antiguidade, o pensamento dicotômico, a iconofobia, a logofilia e a carga de parasitismo não são razões levantadas para que se tenha uma visão negativa do filme — mas seriam para o livro. Alguns argumentos que poderiam ser levantados contra o trabalho de Grahame-Smith: *Orgulho e*

⁵⁹ Informação disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/release/rl2154530305/>>. Acesso em 21 Jan. 2021.

⁶⁰ Informação disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1374989/>>. Acesso em 21 Jan. 2021.

⁶¹ Informação disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/pride_and_prejudice_and_zombies/>. Acesso em 21 Jan. 2021.

Preconceito é um clássico do século XVIII e só por isso é melhor (ponto 1); incluir zumbis na história destrói, em certa medida, a obra original (ponto 2); os novos elementos de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, que vêm do cinema (como falamos no capítulo 1, ao explicar como o zumbi foi de mito haitiano a monstro do cinema), não têm lugar na literatura clássica (ponto 3); é um sacrilégio fazer isso com um clássico, a principal obra de Jane Austen (ponto 4); a paródia usa este clássico para fins puramente financeiros (ponto 6). Podemos defender *Orgulho e Preconceito e Zumbis* aqui com dois argumentos principais: a obra de Jane Austen segue intocada e são lançadas anualmente diversas edições diferentes que trazem o texto integral, que podem ser lidos a qualquer momento — o texto, inclusive, já está no domínio público, e pode ser lido gratuitamente na língua original. Além disso, a paródia traz um novo público para o clássico, pessoas que normalmente não procurariam um livro de 200 anos porque prefere obras mais modernas, como a paródia de Grahame-Smith. Assim, o adaptador/tradutor cumpre uma das tarefas colocadas por Benjamin (2008), a de garantir a pervivência da obra.

Como o livro que parodia o texto de Jane Austen já não tinha ao seu lado os puristas, esses argumentos sequer cabiam ao filme. O quinto ponto levantado por Stam, a anti-corporalidade, no entanto, pode ser uma das razões para a adaptação fílmica de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* não ter alcançado o resultado esperado. Como foi um livro que chegou a um grande público, incluindo o *fandom* estabelecido de Jane Austen, muitos espectadores já tinham lido o livro, imaginado aquele universo ao seu modo, e havia alguma expectativa sobre o que veriam nas telas.

Cabe aqui uma reflexão sobre a fidelidade em uma adaptação cinematográfica. Este é o tema mais levantado pelos telespectadores quando avaliam uma adaptação de uma obra literária que conhecem. Brian McFarlane (2004) afirma que isso acontece em parte porque o romance vem antes, em parte pelo respeito à literatura. Colocando-nos como espectadores, entendemos a necessidade de levantar essa discussão. É praticamente impossível ignorar uma versão conhecida da história quando avaliamos uma adaptação dela. Imaginamos aquele universo de determinada forma, de acordo com nossos conhecimentos, nosso contexto, e nossos preconceitos, e a expectativa, ao ver uma adaptação, é que ela vá de encontro à nossa imaginação.

Nossa imaginação às vezes até mesmo sai de nosso controle e somos vencidos por outras questões que estão em nosso próprio universo pessoal. Em 2012, quando saiu a adaptação de *Jogos Vorazes*, muitos leitores da obra original ficaram surpresos pela aparência da personagem Rue, vivida pela atriz negra Amandla Stenberg. Com isso, vários fãs foram ao

Twitter reclamar porque a adaptação teria alterado a etnia da personagem, utilizando *hashtags* como *#sticktothebookDUDE* (“atenha-se ao livro, cara”) e *#hungergamesprobs* (“problemas de *Jogos Vorazes*”). Esse caso comprova como nossos preconceitos podem despontar quando menos esperamos, já que, no livro, a personagem é descrita como negra. Para os leitores desatentos que têm a ideia de que uma criança pura e inocente, protegida pela protagonista e que acaba sendo assassinada, é branca, a descrição de Rue fica para trás e é substituída por ideias racistas pré-concebidas que interferem na leitura da obra⁶².

Quando sequer podemos confiar na nossa leitura, como cobrar que outra pessoa faça uma leitura igual e reconstrua um livro exatamente como imaginamos? Dessa forma, mesmo que como espectadores tenhamos a necessidade de comparar obras, a questão da fidelidade não pode ser um ponto relacionado à avaliação da qualidade da obra.

Linda Hutcheon coloca outro ponto que demonstra que a fidelidade não é a melhor questão para se levantar quando uma adaptação é analisada: se a adaptação é igual ao livro, não há ali nada de novo.

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2012, p.28)

Então a alteração é parte do processo de adaptação e, desta forma, devemos pensar em uma adaptação pelas alterações que ela faz assim como pelo que ela mantém do texto que lhe deu origem. Stam pergunta-se ainda se é possível que exista a fidelidade plena.

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo como indesejável. (STAM, 2008, p.20, ênfase do autor)

Outro aspecto que torna o tema da fidelidade inadequado para a análise de uma adaptação é o fato de ela ser discriminatória e cercada de termos moralistas.

‘Infidelidade’ carrega insinuações de pudor vitoriano; ‘traição’ evoca perfídia ética; ‘abastardamento’ conota ilegitimidade; ‘deformação’ sugere aversão estética e monstruosidade; ‘violação’ lembra violência sexual; ‘vulgarização’ insinua

⁶² Os tweets foram compilados por um fã da obra, que os publicou na plataforma *Tumblr*. A revista *New Yorker* fez uma matéria sobre esse caso, disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/white-until-proven-black-imagining-race-in-hunger-games>>. Acesso em 22 jan. 2021.

degradação de classe; e ‘profanação’ implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (STAM, 2006, p.20).

O uso desses termos já coloca adaptação um nível abaixo da obra literária, como se já nascesse pior. A sua avaliação e crítica, portanto, perdem seu propósito. Para quê perder tempo pensando em (ou mesmo assistindo) uma obra que já sabemos que é pior? “A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances [...] muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura” (STAM, 2008, p.20).

Como a questão da fidelidade não nos ajuda quando analisamos a nova obra, Stam (2006) propõe que a análise seja feita de outra forma, em termos de uma prática intertextual. Desta forma, pensamos em livros e filmes como obras que estão no mesmo nível, não mais em castas.

Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (STAM, 2006, p.51, ênfases do autor)

Esta é a nossa proposta aqui: não falar sobre fidelidade, mas, ainda assim, comparar. Nosso propósito não é concluir se livro ou filme é melhor, mas, como fizemos no primeiro capítulo com obra original e paródia, entender como essas duas produções se relacionam, como se aproximam e como se afastam e, a partir disso, ter uma noção se isso tem relação com o fracasso dos filmes nas bilheterias.

2.2.1 Bailes, viagens e casamentos

A premissa do filme é a mesma do livro: o mundo criado por Jane Austen passa por um apocalipse zumbi e todos precisam lutar para sobreviver, inclusive as irmãs Bennet, que se tornam exímias lutadoras e assassinas de mortos-vivos. No lugar da costura, da leitura e do piano, as jovens passam a se dedicar à prática de artes marciais e treinamento com armas como espadas, punhais e bestas. Neste contexto, recebem a notícia de que um novo vizinho acabou de se mudar para Netherfield. Entre bailes, visitas e conversas, que são eventualmente interrompidos por zumbis, metade do filme segue a mesma estrutura do livro. No entanto, as coisas mudam em determinado ponto e Jane Austen desaparece da história.

Para compreender como isso acontece, utilizaremos a análise de David Monaghan (1980) da estrutura de *Orgulho e Preconceito*. Segundo o autor, um estudo sobre os eventos sociais de que Austen fala tanto em suas obras podem nos revelar muito sobre como a própria autora via sua sociedade. Já abordamos essa questão no primeiro capítulo, mas nos interessa aqui a forma como *Orgulho e Preconceito* se formata, sempre em torno dos rituais sociais. Segundo Monaghan, a obra se divide em três partes.

A primeira parte gira em torno dos bailes, o de Meryton e o de Netherfield. O primeiro acontece logo que os novos vizinhos chegam e é onde os personagens principais se conhecem. Durante o evento, Jane e Bingley se aproximam enquanto nasce o conflito entre Elizabeth e Darcy. No segundo, que acontece depois que as irmãs passam alguns dias na casa dos Bingley e Elizabeth tem sua primeira conversa com Wickham (que passa boa parte do tempo criticando Darcy), o conflito entre os protagonistas se aprofunda. Darcy passa a ver os Bennet como uma união desfavorável para o amigo, enquanto Elizabeth culpa Darcy pela ausência de Wickham no que considera um importante evento social de sua comunidade.

Este ponto da obra é muito importante para o desenvolvimento da narrativa, segundo Monaghan: “a cena do baile de Netherfield supera tudo encontrado nos romances anteriores porque não apenas desempenha seu papel no tema do convite para a dança, mas também serve como um microcosmo das relações e questões desenvolvidas na primeira seção do romance” (MONAGHAN, 1980, p.69, tradução nossa)⁶³. Enquanto os leitores esperam que a dança aproxime os personagens, o evento social só os afasta, com a atitude de Darcy em relação aos Bennet e o preconceito de Elizabeth em relação a Darcy.

Até este ponto, os protagonistas “continuam distantes por acreditarem que há uma profunda separação social entre eles. Bingley e Jane demonstram como eles estão enganados” (MONAGHAN, 1980, p.80, tradução nossa)⁶⁴ — afinal, se Bingley ocupa uma posição social que lhe permite ser amigo de Darcy e se casar com Jane (para esta união a preocupação nunca foi a posição social, mas o fato de Darcy acreditar que Jane quer se casar por interesse e por considerar a família deselegante, já que a mãe fala abertamente que este é um casamento financeiramente interessante para a filha), é um engano que a união entre Darcy e Elizabeth seja impossível por essa razão. Assim, Bingley e sua comitiva partem para Londres e entramos na segunda parte definida por Monaghan, quando os principais eventos sociais

⁶³ No original: “The Netherfield ball scene surpasses anything to be found in the earlier novels because it not only plays its part in the dance invitation motif, but also serves as a microcosmo of the relationships and issues developed in the first section of the novel.”

⁶⁴ No original: “Darcy and Elizabeth are kept apart by the belief that a deep social rift lies between them. Bingley and Jane illustrate how mistaken they are.”

passam a ser as visitas: Elizabeth vai primeiro a Hunsford (onde fica a residência de Collins, próximo à propriedade de Lady Catherine, Rosings) e depois a Derbyshire, onde fica Pemberley, propriedade de Darcy.

Elizabeth visita Hunsford porque sua amiga, Charlotte Lucas, casou-se com o pároco daquela comunidade, sr. Collins. Lá, conhece a dona da propriedade, Lady Catherine de Bourgh, e sua filha. Logo nos primeiros dias que está visitando a amiga, chegam dois sobrinhos da anfitriã, Darcy e coronel Fitzwilliam. Enquanto Darcy continua distante, o coronel torna-se amigo de Elizabeth, mas, para surpresa da personagem, quem lhe pede em casamento é Darcy. Após a recusa, vem o primeiro elemento que faz o conflito entre os dois se apaziguar: a carta escrita por Darcy que explica sua relação com Wickham e seus motivos para afastar Bingley e Jane. Com isso, Elizabeth volta para Longbourne, onde reencontra a família.

Pouco tempo depois, partimos para a segunda viagem. A convite dos Gardiner, seus tios, Elizabeth parte para uma viagem ao condado de Derbyshire. Quando estão na região, resolvem visitar Pemberley, grande propriedade que, coincidentemente, pertence a Darcy. A jovem se assegura de que o dono das terras não estaria lá, mas a informação estava incorreta e eles acabam se encontrando. Pela primeira vez não há animosidades entre os dois, e Elizabeth é muito mais gentil enquanto Darcy procura ser mais simpático com ela e os tios.

A impressão de Elizabeth sobre Darcy vinha mudando desde que se encontraram em Rosings, mas é em Pemberley que se transforma de vez. A posição social e financeira de um possível cônjuge é um fator importante para a escolha de um noivo ou noiva, e ver de perto a propriedade de Darcy pode ter causado essa mudança — “Estavam todos embevecidos; e naquele momento ela percebeu o que significaria ser a senhora de Pemberley!” (AUSTEN, 2011, p.252) —, mas, Monaghan aponta, não é só isso. A estrutura narrativa que Austen cria para apresentar as duas propriedades visitadas nesta parte do livro é paralela, feita para demonstrar mais evidentemente a diferença entre elas e seus donos, e para deixar claro para Elizabeth quem é Darcy:

Para enfatizar as inversões demonstradas pela progressão de Rosings para Pemberley, Jane Austen organiza esta seção de seu romance em torno de uma série de antíteses. Existem três elementos principais na introdução de Elizabeth a cada casa — um elogio de um criado, uma vista da casa e seu parque e um encontro com o proprietário — e é nos contrastes entre eles que as qualidades essenciais de Rosings e Pemberley e, portanto, da aristocracia, são revelados a ela. (MONAGHAN, 1980, p.81, tradução nossa)⁶⁵

⁶⁵ No original: To emphasise the reversals which are achieved by the progression from Rosings to Pemberley Jane Austen organises this section of her novel around a series of antitheses. There are three main elements in

Quem apresenta Rosings para Elizabeth é Collins, com seu discurso adulator em tudo o que se refere à mulher que lhe deu a posição de pároco, Lady Catherine. Em Pemberley, a Sra. Reynolds, governanta da propriedade, é a acompanhante. Os tons dos guias são contrastantes. Em Rosings, o narrador fala do sentimento de Collins, para quem “poder exibir a grandeza de sua benfeitora aos seus maravilhados visitantes e permitir que vissem sua cortesia para com ele e sua esposa era exatamente o que sonhara”. (AUSTEN, 2011, p.174). Já em Pemberley, é dito que “a sra. Reynolds, tanto por orgulho quanto por afeição, tinha evidentemente muito prazer em falar do patrão e da irmã” (AUSTEN, 2011, p.254).

As apresentações das propriedades trazem, mais uma vez, as diferenças entre Rosings e Pemberley. Na primeira, o narrador destaca o “deslumbramento que o sr. Collins esperava que o cenário inspirasse e pouco tenha sido afetada por sua enumeração das janelas na fachada da casa e sua narrativa de quanto todo aquele espetáculo custara a Sir Lewis de Bourgh” (AUSTEN, 2011, p.175). O foco é, então, o materialismo. Quando se fala de Pemberley, no entanto, o olhar está no “equilíbrio entre Arte e Natureza que, no século XVIII, indicava valor moral e estético” (MONAGHAN, 1980, p.84, tradução nossa)⁶⁶, já que a turnê inclui passagens por galerias de pinturas e pelo campo que cerca a propriedade.

Por fim, o encontro com os proprietários selam a mudança de Elizabeth, já que é neste contraste que ela vê que Darcy não é nada do que esperava, ao mesmo tempo em que a tia incorpora todas as características negativas da elite que ela, até aquele momento, presumia ver no protagonista. Esta questão foi abordada no primeiro capítulo desta dissertação. Mas não é só Elizabeth que muda depois dessas viagens. Monaghan aponta que, assim como ela elimina seus preconceitos em relação à aristocracia, Darcy aprende que a classe média rural também tem membros que cumprem seu papel social, como a própria Elizabeth e os Gardiner.

A terceira parte da obra, de acordo com a divisão estrutural apontada por Monaghan, começa quando Elizabeth recebe a notícia da fuga da irmã Lydia com Wickham e precisa voltar com urgência para casa. A partir daqui, o evento social que marca a história é o casamento e, junto com os matrimônios, Darcy deve mostrar a Elizabeth que mudou e é capaz de ações melhores que as descritas na sua carta.

Elizabeth's introduction to each house--a eulogy by a retainer, a view of the house and its park, and a meeting with the owner--and it is in the contrasts between them that the essential qualities of Rosings and Pemberley, and hence of the aristocracy, are revealed to her

⁶⁶ No original: “[...] that balance of Art and Nature which in the eighteenth century indicated moral worth as well as aesthetic value.”

O primeiro é o de Lydia e Wickham, que são encontrados por Darcy. É revelado que o casamento só foi possível depois que Darcy pagou uma quantia considerável ao noivo. O segundo matrimônio é o de Jane e Bingley e, para que este acontecesse, o protagonista teve que reconhecer seu erro em relação aos Bennet e dizer a Bingley que ele deveria se unir a Jane. Por fim, Darcy precisa convencer os Bennet de que os preconceitos deles também estão errados e demonstrar que as suas próprias ideias em relação à família foram deixados para trás. Depois disso, vem seu próprio casamento com Elizabeth.

Quando mantém a estrutura de *Orgulho e Preconceito*, o livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis* segue, basicamente, o mesmo caminho de Jane Austen para desenvolver a narrativa do seu jeito. Na primeira parte, há acontecimentos importantes nos dois bailes, o que inclui ataques zumbis. Na segunda, Elizabeth encontra Darcy em Rosings e, depois, em Pemberley. Como na obra original, ela ouve empregados, observa as residências e encontra os proprietários. Por fim, na terceira, há mais uma vez três casamentos e Darcy cumpre o mesmo papel para que os três aconteçam.

No que se refere ao filme, no entanto, pouco se mantém. Antes mesmo de chegar à sua metade já podemos ver as diferenças em relação à estrutura original. O primeiro momento em que notamos essa diferença é no baile de Netherfield: tanto no livro de Austen quanto no de Grahame-Smith, a ausência de Wickham tem um papel importante no desenvolvimento da narrativa, já que é por causa dela que a antipatia de Elizabeth por Darcy se aprofunda — ela o culpa pela ausência de Wickham e por excluí-lo da suposta herança a que teria direito e da sociedade de Meryton.

A partir daquele momento, dois elementos afastam quase completamente livro e filme: o primeiro é o fato de os zumbis parecerem ter adquirido consciência e de terem a ajuda de um humano para atacar Netherfield — no livro, o ataque é aleatório, como são todas as ações dos monstros na obra. O segundo elemento que distancia a história do livro vem posteriormente, quando é revelado que o humano em questão é Wickham. Como explicamos no primeiro capítulo, *Orgulho e Preconceito* não é uma história de heróis e bandidos, mas Wickham assume o papel de vilão por não cumprir seu papel na sociedade em que está inserido. Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, ele continua sendo um golpista em busca de uma noiva rica. No entanto, o filme o transforma em um grande inimigo, um aliado dos zumbis contra a humanidade. É selado, então, que o filme passa a ser uma história de heróis e bandidos.

Após o baile, os Bingley e Darcy partem para Londres e Caroline envia uma carta para Jane. Neste momento, entraríamos na segunda parte da estrutura proposta por Monaghan, mas

tudo muda. Wickham, que nem aparece, apesar de ser frequentemente lembrado, volta a encontrar Elizabeth e lhe leva a uma igreja repleta de zumbis diferentes, que têm consciência e assistem a uma missa. Ele conta a Elizabeth que esse grupo nunca se alimentou de cérebros humanos e, conseqüentemente, nunca se tornou completamente zumbi. O personagem afirma que quer colaborar para que haja um acordo entre os zumbis conscientes e o governo britânico.

A primeira das duas viagens, para Rosings, acontece logo depois. No entanto, Elizabeth tem um propósito diferente: ela leva consigo Wickham, que teria como objetivo convencer Lady Catherine a apoiar a empreitada em busca de uma trégua na guerra entre os vivos e os mortos, mas a proposta é recusada. Wickham chama Elizabeth para fugir e ela não aceita. Logo depois, Darcy faz seu pedido e também é recusado. Elizabeth volta para Longbourne e recebe a carta em que Darcy explica a sua situação. Não há a segunda viagem, e, na cena seguinte, chega a notícia de que Lydia e Wickham teriam fugido.

Nos dois livros, essa viagem é o momento em que a protagonista tem uma visão de como a aristocracia não deveria ser, de acordo com o ponto de vista de Austen, e, quando ela chega a Pemberley, vê o oposto e conclui que poderia cumprir um papel ali. É um importante momento para o desenvolvimento da personagem — assim como de Darcy, que, depois da recusa, revê suas ações e demonstra como mudou. Quando evoluem e entendem como seus preconceitos estão errados, o relacionamento dos personagens também passa para outro patamar. No filme, o momento de desenvolvimento é trocado pelo destaque na história dos zumbis.

Os eventos sociais que marcam a terceira parte dos dois livros são os casamentos, mas no filme são as batalhas. Elizabeth e Jane partem para resgatar Lydia. No caminho, passam por exércitos que lutam contra os zumbis e encontram Darcy e Bingley. Na tentativa de salvar Lydia — que é uma prisioneira na mesma igreja onde estavam os zumbis conscientes —, descobrem que é Wickham que lidera os mortos-vivos. Na luta entre o vilão e o mocinho — “entidades” que sequer existiam nas obras literárias —, Darcy é salvo no último momento por Elizabeth.

Wickham torna-se, nesta obra, mais que um simples vilão. Ele foi de golpista a anticristo, já que Collins chega a afirmar que “de acordo com o Livro do Apocalipse, na verdade o anticristo conduzirá os mortos-vivos no dia que será o último da humanidade” (ORGULHO..., 2016, cap.10, tradução nossa)⁶⁷. O discurso do antagonista no final confirma

⁶⁷ No original: “According to the Book of Revelation actually the anti-christ shall lead the undead. On the day that shall be the last day of mankind.”

seu papel: “Os Quatro Cavaleiros vieram do inferno! O apocalipse zumbi está aqui! Eu sou aquele que você estava esperando! Aquele que os liderará!” (ORGULHO..., 2016, cap.15, tradução nossa)⁶⁸.

Os dois outros casamentos acontecem, mas nada do que Darcy faz para se redimir com os Bennet por ter separado Jane e Bingley e pela forma que os tratou está presente no filme. Elizabeth tem poucos dias depois de receber a carta para aceitar suas desculpas, e não teve a oportunidade de ver se seu futuro marido aceitaria sua família ou se sua atitude, considerada por ela orgulhosa, mudou. Pelo contrário, é como se não houvesse nada a ser aprendido sobre ele ou mesmo o que desenvolver naquele relacionamento, já que ela lhe diz: “na primeira vez que te vi, meu coração estava irrevogavelmente perdido” (ORGULHO..., cap.15, 2016, tradução nossa)⁶⁹.

Orgulho e Preconceito é exatamente sobre o surgimento do amor depois que existe o conhecimento mais profundo e próximo entre duas pessoas. A autora “rejeita a noção de amor à primeira vista — tanto a ênfase na aparência quanto a ênfase na velocidade — mostrando o lento desenvolvimento do relacionamento entre Elizabeth e Darcy” (AUERBACH, 2007, p.134)⁷⁰. O nome da primeira versão da obra era *Primeiras Impressões* e é muito importante para a história como essas impressões são construídas erroneamente e como os dois personagens devem corrigi-las para se descobrirem como um par. Quando a Elizabeth do filme em questão afirma que se apaixonou na primeira vez em que viu Darcy, um princípio básico da obra, replicado até o século XXI em comédias românticas hollywoodianas, é jogado no lixo.

As mudanças podem ser válidas, a depender da intenção do adaptador, mas elas vêm com consequências. No caso do filme, vemos o desaparecimento da identidade de Austen, tão clara em seu maior clássico, *Orgulho e Preconceito*, e mantida em certa medida em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Não resta aqui muito além dos nomes dos personagens. Com isso, desaparece também o prazer palimpséstico, apontado por Linda Hutcheon como um dos motivos para gostarmos tanto das adaptações. “Parte desse diálogo contínuo com o passado, pois é isso que a adaptação significa para os públicos, cria o duplo prazer do palimpsesto: mais de um texto é experienciado — e de forma proposital” (HUTCHEON, 2011, p.161).

⁶⁸ No original: “The Four Horsemen have risen from hell! The zombie apocalypse is here! I am the one the dead have been waiting for! The one to lead them!”

⁶⁹ No original: “The very first moment I beheld you, my heart was irrevocably gone.”

⁷⁰ No original: “Austen rejects the notion of love at first sight—both the emphasis on appearance and the emphasis on speed—by showing the slow-developing relationship between Elizabeth and Darcy.”

Isso quer dizer que a graça em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* está em vermos os personagens sob uma nova luz, com preocupações tão diferentes daquelas que já conhecemos tão bem do livro clássico, mas mantendo algo de suas personalidades enquanto cortam a cabeça de mortos-vivos. Se o filme muda a ponto de que nem os reconhecemos mais, o prazer de ler/ver um texto dentro do outro se perde. Quando Elizabeth ouviu Darcy dizer que “ela é aceitável, mas não é bonita o bastante para me tentar” (AUSTEN, 2011, p.27) e saiu para chorar, a sensação é de que algo está errado. No livro, este é um momento importante para, como leitores, conhecermos os dois personagens e como se forma a relação entre eles, e a maneira como Elizabeth reage à afirmação diz muito sobre isso: mesmo com antipatia pelo autor da frase, ela ri e conta para as amigas. “Com todo o aparato certo, a vivacidade, a brincadeira, o prazer em tudo o que é ridículo, a imaginação, esta jovem é um espírito que vai mudar a sua visão e contar a sua história de outra forma” (TAVE, 2007, p.12, tradução nossa)⁷¹.

No livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, Elizabeth não é tão bem-humorada — o treinamento e o fato de que vive em guerra são fatores que podem justificar essa mudança de personalidade —, como podemos ver pela sua reação ao desprezo de Darcy: “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” (AUSTEN, GRAHAME-SMITH, 2010, p. 13), mas a jovem é interrompida por um ataque zumbi. Podemos ver que a Elizabeth que chora escondida não tem relação com nenhuma das duas Elizabeths, que são escondidas nesse palimpsesto.

A crítica que Grahame-Smith faz à obra de Austen quando transforma Charlotte em um zumbi ao mesmo tempo em que ela torna-se noiva de Collins nem mesmo está presente no filme. Charlotte casa-se com Collins pelos mesmos motivos da obra original: pela idade e poucas perspectivas. Foi por causa desse matrimônio que Elizabeth teve oportunidade de ir a Rosings com Wickham para que ele tivesse acesso a Lady Catherine para pedir o apoio à sua empreitada pelo fim da guerra — e essa foi a única função da visita dentro desta narrativa, já que não pudemos ver o desenvolvimento de nenhum dos personagens, como acontece nos dois livros.

A história muda, o seu propósito muda e pouco podemos ver de Austen neste palimpsesto. Grahame-Smith pouco raspou do primeiro texto para escrever o seu por cima, mas Burr Steers tirou quase tudo para colocar sua adaptação neste pergaminho. Com a sua

⁷¹ No original: “With all the right equipment, the liveliness, playfulness, the delight in all that is ridiculous, the imagination, this young lady is a spirit who will change his vision and tell his story in another way.”

proposta, vem algo completamente novo e diferente do que conhecemos, mas sem nos dar a oportunidade do prazer de experimentar dois ou três textos ao mesmo tempo.

2.2.2 Bifurcações, enchimentos e zumbis

No primeiro capítulo, falamos sobre o romance de costumes de Jane Austen. A autora foca no dia a dia dos seus personagens, nos eventos sociais, nas visitas, encontros fortuitos, fofocas e tudo o que fazia parte de sua própria rotina. Suas protagonistas eram jovens mulheres que viviam em pequenos vilarejos do interior da Inglaterra, como a própria Austen, e ela falou sobre a vida da classe média do campo entre o fim do século XVIII e início do XIX.

Franco Moretti relaciona essa característica de Austen, que também está presente em trabalhos de seus contemporâneos, como Daniel Dafoe, aos grandes valores daquele período: “a impessoalidade, a precisão, a condita de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo – em uma palavra [...], a ‘seriedade’” (MORETTI, 2003, p.3).

Para falar sobre este tema, Moretti retoma a definição de Barthes de “funções cardinais (ou nós)” e de “catálises”, chamados por ele, respectivamente, de “bifurcações” e “enchimentos”. “A bifurcação é um (possível) desdobramento da trama, não assim o enchimento, que é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra” (MORETTI, 2003, p.6, grifo do autor). Ou seja, a bifurcação é, como o próprio nome diz, quando um caminho se abre e uma decisão deve ser tomada, de forma que a história pode mudar. Já os enchimentos acrescentam algo de novo no que é contado, mas a narrativa segue sem grandes alterações.

O autor fala especificamente de *Orgulho e Preconceito*, que, de acordo com sua contagem, tem três bifurcações, acontecimentos que trazem consequências para a história, e 110 enchimentos, episódios do cotidiano que não modificam as decisões futuras dos personagens — a parte do texto que caracteriza o romance de costumes de Austen. Esses procedimentos narrativos são como se segue:

Elizabeth e Darcy se encontram no terceiro capítulo do romance, Darcy se comporta muito mal e Elizabeth não gosta nada disso — primeira "alternativa com certas consequências para o prosseguimento da história": os dois protagonistas são postos em conflito. Passam-se 31 capítulos, e Darcy pede a Elizabeth que se case com ele — segunda bifurcação: abriu-se uma alternativa. Outros 27 capítulos, e Elizabeth aceita — alternativa fechada, final do romance. Três bifurcações; início, meio e fim; bem geométrico, bem Austen. Mas, naturalmente, entre uma e outra dessas três cenas o espaço narrativo é "preenchido" com muitas outras coisas: Elizabeth e Darcy se encontram, se olham, se falam, pensam um no outro, conversam com outras personagens... enfim, não é fácil quantificar coisas desse tipo, mas fiz o melhor que

pude e encontrei cerca de 110 episódios do gênero. São esses os enchementos. (MORETTI, 2003, p.3).

Em sua análise da obra de Austen, Ashley Tauchert inclui entre esses momentos decisivos os pedidos de casamento que são recusados. Uma união adequada era muito importante para as mulheres da classe de Austen, pois era a única forma de garantir estabilidade futura, e um casamento que, além de ser vantajoso financeiramente, viesse com um sentimento sincero pelo noivo era a melhor perspectiva para alguém como Elizabeth — e esta é a grande diferença entre terminar em um relacionamento com Darcy, Wickham ou Collins. “O fato de a heroína evitar o casamento errado é tão importante para seu final feliz quanto seu reconhecimento final e aceitação do casamento certo” (TAUCHERT, 2007, p.213, tradução nossa)⁷². Pela relevância dessa decisão para a protagonista, podemos incluir mais um momento de decisão que muda o rumo da história contada no livro: quando Elizabeth recusa o pedido de Collins, totalizando, assim, quatro bifurcações.

O livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis* mantém as bifurcações e enchementos de *Orgulho e Preconceito*. Mesmo acontecimentos que poderiam se tornar importantes — como a transformação de Charlotte em um zumbi ou os ataques nos bailes — não passam de enchementos, acontecimentos que estão às margens da história principal e que não afetam seu andamento. Os zumbis são um perigo para a humanidade e trazem mudanças significativas para as vidas das pessoas, mas também se tornam parte da rotina delas. Como tomam chá com vizinhos, as irmãs Bennet matam os mortos-vivos que os atacam.

No filme, no entanto, a narrativa é completamente alterada e os zumbis trazem mudanças maiores para todos os envolvidos. Eles não são mais uma massa que ataca em conjunto com o único objetivo de matar, mas sabem o que estão fazendo, têm consciência de seus atos, compreendem que estão em guerra com os humanos e querem vencer. Uma análise similar à que Moretti faz do livro pode nos ajudar a entender as alterações feitas no filme:

Quadro 3 - Enchimentos e bifurcações em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*

Cena	Classificação
Darcy em Netherfield	Enchimento
Família Bennet fala sobre a chegada de Bingley	Enchimento
As irmãs se preparam para o baile de Meryton	Enchimento
Baile de Meryton e ataque dos zumbis	<i>Bifurcação</i>

⁷² No original: “The heroine’s avoidance of the wrong marriage is as important to her happy ending as her final recognition and acceptance of the right one.”

Cena	Classificação
Elizabeth e Jane falam sobre o baile, irmãs treinam	Enchimento
Jane é convidada a ir para Netherfield. Parte a cavalo e, no caminho é atacada por zumbis	Enchimento
No dia seguinte, Elizabeth chega para ficar com a irmã	Enchimento
Darcy tenta descobrir se Jane foi atacada or um zumbi	Enchimento
Elizabeth janta e passa um tempo com os Bingley, os Hurst e Darcy	Enchimento
Darcy treina na área externa da casa e Elizabeth vê pela janela	Enchimento
A sra. Bennet e as outras filhas vão a Netherfield. Com elas, Jane e Elizabeth voltam para casa	Enchimento
Collins chega a Longbourn e a família janta	Enchimento
Collins e as Bennet caminham para Meryton e encontram uma carruagem caída e ouvem pedidos de socorro, mas era uma armadilha	Enchimento
As moças conhecem Wickham, encontram Darcy e Bingley	Enchimento
Baile de Netherfield (com a presença de Wickham) e há outro ataque zumbi	Enchimento
Os Bingley e Darcy deixam Netherfield	Enchimento
Collins pede Elizabeth em casamento e é recusado	Enchimento
Elizabeth corre para a floresta e encontra Wickham, que a leva à Igreja de São Lázaro, onde os zumbis vivem	Enchimento
Charlotte conta que vai se casar com Collins e convida Elizabeth para ir até Rosings	Enchimento
Elizabeth e Charlotte são apresentadas a Lady Catherine; Wickham vai junto	Enchimento
Wickham conta sobre os zumbis conscientes e pede ajuda para negociar com os mortos-vivos, mas sua proposta é recusada	<i>Bifurcação</i>
De madrugada, Elizabeth sai de casa e encontra Wickham, que propõe que eles fujam juntos e ela recusa	<i>Bifurcação</i>
Na manhã seguinte, Darcy pede Elizabeth em casamento, eles brigam, lutam e, mais uma vez, ela recusa	<i>Bifurcação</i>
Carta de Darcy, lida em <i>off</i> depois que Elizabeth já está em Longbourn; ele conta também que Londres está sendo atacada e os vivos estão perdendo a guerra	Enchimento
Jane conta que Lydia fugiu com Wickham	Enchimento
Lady Catherine chega para falar com Elizabeth, que luta com seu guarda; a jovem vence e ganha a aprovação da mulher mais velha	Enchimento
Elizabeth e Jane partem para a Igreja de São Lázaro para resgatar Lydia	<i>Bifurcação</i>
No caminho, encontram Bingley e Darcy, que conta que a Igreja explodiu e Lydia está morta	Enchimento
Em segredo, Darcy parte para resgatar Lydia	<i>Bifurcação</i>
Darcy chega na igreja e, no acampamento, Bingley conta que Darcy mentiu para proteger Elizabeth, que vai atrás dele	<i>Bifurcação</i>
No acampamento, homens descobrem que foram roubados cérebros de soldados mortos	Enchimento
Darcy encontra Lydia e, enquanto a liberta, Wickham chega, mas é atacado por zumbis - Darcy lhes deu cérebros humanos e eles deixaram de ser conscientes; Darcy e Lydia fogem	<i>Bifurcação</i>
Enquanto os zumbis saem da igreja, Darcy coloca Lydia em um cavalo para que volte ao acampamento; Wickham reaparece, eles lutam	Enchimento
Elizabeth vê Lydia, mas decide ir na direção dos zumbis	<i>Bifurcação</i>
No acampamento, o exército se prepara para explodir uma ponte para evitar o avanço dos zumbis	Enchimento

Cena	Classificação
Wickham e Darcy lutam. No último momento, Elizabeth aparece e decepa um braço de Wickham, salvando Darcy	<i>Bifurcação</i>
Bingley dá a ordem para explodir a ponte	<i>Bifurcação</i>
No último momento, Darcy e Elizabeth chegam	<i>Bifurcação</i>
Darcy está ferido pela luta e pela explosão e Elizabeth se declara	<i>Bifurcação</i>
Em Rosings, os Bennet estão com Lady Catherine. Bingley chega para pedir Jane em casamento e, em seguida, chega Darcy. Enquanto a família comemora o noivado de Jane, Darcy propõe a Elizabeth	<i>Bifurcação</i>
Collins celebra o casamento dos dois casais	Enchimento
Cena no meio dos créditos: uma horda zumbi liderada por Wickham se aproxima da igreja	<i>Bifurcação</i>

Fonte: Elaboração própria

A primeira metade do filme mantém a história como contada no livro, e, a partir do momento em que o roteiro dá uma guinada podemos ver um aumento substancial do número de bifurcações em relação à obra de Grahame-Smith (em itálico). O ponto de virada do filme é quando Elizabeth descobre que os zumbis continuam com características dos vivos, desde que não se alimentem de cérebros humanos. A partir dali, o conflito muda, os zumbis saem das margens e entram no foco da história.

A busca por mais bifurcações, dando a sensação de que algo a mais efetivamente acontece na história, faz sentido quando a intenção é atualizar a narrativa, já que a forte presença do cotidiano e o surgimento de livros com longas narrações, como de Austen e Dafoe, é um fenômeno típico daquele período e tem tudo a ver com a sociedade de então:

Uma verdadeira "descoberta" do cotidiano opera-se no romance da primeira parte do século XIX: a trama se adensa, enche-se de mil coisas (como quase tudo na época: as nações se enchem de estradas e depois de ferrovias; as cidades, de casas; estas, de móveis; os móveis, de infinitos objetos...). [...] Mas o século XIX quer subtrair o cotidiano ao tédio: sacudi-lo, fazer dele narração. (MORETTI, 2003, p.13).

Quando o objetivo é fazer um filme de ação como *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, é muito importante que a história tenha um clímax repleto de bifurcações. Para isso, são incluídas lutas de espadas, com o mocinho prestes a morrer e, no último momento, sendo salvo pela mocinha. Para escapar e sobreviver, passam por uma ponte que se explode, mas vivem para uma última declaração de amor antes do final. A busca pela emoção é tanta que não basta uma sequência antes de, finalmente, os personagens terem o esperado final feliz, é necessário terminar o filme com uma bifurcação sem solução (o que acontece após o último

ataque de Wickham? Os protagonistas lutam? Fogem? A Inglaterra cai nas mãos dos mortos-vivos?).

Uma das justificativas para que a história sofra essas alterações — tanto o aumento de cenas de ação quanto o desaparecimento de Austen — é a de que o adaptador quer recontar a história de Grahame-Smith como um conto de horror de zumbis tradicional, com os monstros tornando-se protagonistas.

No primeiro capítulo, falamos sobre o surgimento do zumbi como conhecemos hoje, do vodu haitiano, à apropriação pelo cinema até os filmes de Romero, que definiram o monstro. Para entendermos melhor o propósito do diretor de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, é necessário saber como esse cinema se desenvolveu nos últimos 42 anos e em que estágio se encontra hoje.

Desde que *A Noite dos Mortos-Vivos* chegou aos cinemas, em nenhum momento os filmes de zumbis deixaram de ser produzidos, ainda que nem sempre haja investimento dos grandes estúdios. A última transformação dessas criaturas, que reacende o interesse que continua pelos anos seguintes, vem em 1996. Os estadunidenses tomaram para si a lenda haitiana e fizeram dela um monstro completamente novo, mas é do Japão que vem a produção que estabelece definitivamente o lugar de destaque dos zumbis, o jogo *Resident Evil*.

As regras para o monstro eram, em geral, as mesmas desde 1969, variando alguns elementos (como variam até nos filmes mais novos), entre eles os motivos que levaram os mortos a ressuscitarem ou mesmo as metáforas que os zumbis carregavam e o que representavam em cada filme. Mas, além de criar um novo gênero de jogos, o *survival horror* (terror de sobrevivência), que coloca o jogador no meio de um apocalipse zumbi enquanto precisa procurar uma forma de sobreviver, *Resident Evil* também muda a forma de ver o zumbi e torna-se mais evidente do que nunca que esta é uma doença, e o apocalipse que ela traz é resultado de uma pandemia.

Resident Evil transformou em uma narrativa de extensão global a ideia de criação de estratégia para sobreviver a um “surto” zumbi global. [O jogo] também trocou as explicações sobrenaturais ou a mágica vodu por uma explicação inteiramente médica para o horror zumbi. Zumbificação se tornou uma questão de contágio viral — um produto da interconectividade do mundo moderno, mais do que um retorno mais comum da imaginação gótica. (LUCKHURST, 2015, p.170, ênfase do autor, tradução nossa)⁷³

⁷³ No original: “*Resident Evil* made the idea of anxious strategizing to survive a global zombie ‘outbreak’ a narrative with global range. It also largely abandoned supernatural explanations or Voodoo magic for an entirely medicalized explanation of the zombie horror. Zombification becomes a matter of viral contagion — a product of the interconnectedness of the modern world itself, rather than the ancient, primordial return more typical of the Gothic imagination”.

É aqui que se estabelece permanentemente a relação que o zumbi tem hoje com uma doença, com a ideia de transmissão de uma pessoa infectada para uma pessoa saudável. O medo que sentimos não é mais somente de um corpo morto que levanta e quer nos atacar, mas também de adoecer. Em *Resident Evil*, não há defuntos enterrados levantando de seus túmulos e voltando para matar familiares e vizinhos, mas uma cidade infectada por um vírus experimental que vazou de um laboratório.

Extermínio (28 Days Later, 2002) não é, segundo seu diretor, Danny Boyle, um filme de zumbi (RUSSEL, 2010). No entanto, todas as características exploradas pelas diversas obras lançadas desde a década de 60 estão lá: um pequeno grupo de sobreviventes busca um refúgio enquanto tenta sobreviver aos ataques de seres humanos violentos que querem se alimentar deles. Depois de atacadas, as vítimas poderiam contrair a doença e torná-las elas mesmas monstros.

Como os zumbis de *Resident Evil*, os do filme de 2002 não estão mortos, mas doentes. Boyle afirma que os raivosos seres humanos infectados pelo vírus fictício de seu filme não são nada além de nós mesmos e a raiva que colocamos nas nossas interações. “o filme sugere que a raiva — e as próprias brigas — se tornou a resposta emocional padrão nas novas sociedades capitalistas” (RUSSEL, 2010, p.215). Já *Todo Mundo Quase Morto (Shaun Of The Dead, 2004)* coloca como uma comédia a indiferença pelo mundo externo. Na trama, o apocalipse zumbi já começou, mas Shaun, o personagem principal, tem outras preocupações e demora a perceber que há zumbis à sua volta tentando lhe matar, ou que o homem que encontrou na rua não era um pedinte, mas um morto-vivo.

Finalmente, na década de 2000, os zumbis ganham seu espaço e passam a ser monstros realmente respeitáveis, inclusive fora das telas dos cinemas. Em 2003, é publicada a primeira edição dos quadrinhos *Os Mortos-Vivos (The Walking Dead)*. A história começa semanas depois dos primeiros ataques zumbis e, junto com o protagonista Rick Grimes, que acorda de um coma, sozinho em um hospital, conhecemos um mundo já destruído pelos monstros, com ruas repletas de corpos ambulantes em diferentes estados de decomposição. Do seu lançamento até 2019, quando saiu a última edição, o criador Robert Kirkman mostrou sua visão desse mundo pós-apocalíptico e como acredita que os seres humanos lidariam com o fim da vida como conhecem: sozinhos ou ajudando a restabelecer uma nova sociedade? Tornando-se canibais como os monstros ou plantando seu próprio alimento? Em 2010 foi criada a série de TV baseada nos quadrinhos, que continua no ar no início da década seguinte.

Como a guerra, o holocausto, as bombas atômicas e o medo da radiação influenciaram a forma como as histórias de zumbi de décadas atrás foram contadas, o 11 de setembro pode ter um papel em *Os Mortos-Vivos*:

As perdas acumuladas e o peso da dor às vezes levam personagens centrais (inclusive Rick) além dos limites da sociedade humana, e eles agem de formas desordenadas e afetadas antes de encontrar seu caminho de volta a um enfraquecido terreno humano. A série frequentemente parece estar lidando com uma condição abstrata de ‘precariedade’, o feio termo abreviado que Judith Butler aplicou para o mundo destruído pela guerra, violento, incerto e doloroso que surgiu para enredar vários lugares no mundo pós-11 de setembro e a consequente ‘Guerra ao Terror’ (LUCKHURST, 2015, p.193, ênfases do autor, tradução nossa)⁷⁴

Nesse mundo pós-apocalíptico, os sobreviventes vivem em constante guerra, entre si e com os mortos. A questão maior do quadrinho é como cada um lida com isso e se mantém a própria humanidade enquanto descobre como continuar vivendo nessa nova realidade. Os heróis se encontram e, ao longo dos anos, conseguem construir uma nova sociedade, uma colônia fechada. Os vilões são vários e, em comum, têm a perda da capacidade de empatia, e acabam matando os vivos como matam os mortos. Em certo ponto, até mesmo a relação entre vivos e mortos-vivos muda: o zumbi é só mais um elemento desse novo mundo e deixa de ser uma ameaça, exceto quando atacam em grandes grupos, as hordas. Se no início os personagens andam pelas florestas com constante medo, com o tempo aprendem a lidar com os monstros.

Não foi só *Os Mortos-Vivos* que fez a cultura pop da década ser dos zumbis. Nesse período, foram lançados livros como *O Guia de Sobrevivência a Zumbis (The Zombie Survival Guide, 2003)* e sua continuação *Guerra Mundial Z: Uma História Oral da Guerra dos Zumbis (World War Z: an Oral History of the Zombie War, 2006)*, de Max Brooks, *Orgulho e Preconceito e Zumbis e Sangue Quente (Warm Bodies, 2010)*, de Isaac Marion. O caminho aberto por *Resident Evil* foi seguido por outros jogos, como *Call of Duty* e *Plants vs. Zombies*.

Nos anos de 2010, o carro-chefe dos zumbis foi a série de TV *The Walking Dead*, baseada nos quadrinhos de mesmo nome. No geral, o subgênero se viu diminuído, com muito mais filmes B (incluindo o cubano *Juan De Los Muertos*, de 2010), continuações de sucessos

⁷⁴ No original: “The accumulated losses and weight of grief sometimes push central figures (including Rick) beyond the bounds of human society, and they act in disordered and stricken ways before they find their way back to a diminishing terrain of being human. The series often feels as though it is dealing with an abstracted condition of ‘precarity’, the ugly shorthand term Judith Butler has coined for the war-torn, supremely violent, uncertain and grief-stricken world which has emerged to ensnare many places in the world after 9/11 and the global ‘War on Terror’ that came in its wake.”

da década anterior, como *Zumbilândia: Atire Duas Vezes* (*Zombieland: Double Tap*, 2019) e adaptações das obras literárias, entre elas *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, 2013). Mas os estúdios continuaram dispostos a investir nos mortos-vivos — o orçamento de *Guerra Mundial Z*, com Brad Pitt, foi de US\$ 190 milhões⁷⁵. Novos filmes do gênero também continuaram a ser amplamente assistidos, como o coreano *Invasão Zumbi* (*Busanhaeng*, 2016).

Portanto, ainda que o livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis* tenha sido lançado no auge do gênero, o filme perdeu o *timing* para aproveitar o sucesso. Entre o início das vendas do livro, em 2009, e 2016, quando o filme finalmente chegou aos cinemas, os zumbis não ocupavam mais o espaço de destaque que tinham. Em 2014, *The Walking Dead* teve sua melhor audiência, com 17 milhões de pessoas assistindo a estreia de sua quinta temporada nos Estados Unidos. Em 2020, pela primeira vez, menos de três milhões de pessoas viram um episódio da série⁷⁶. Os hábitos estão mudando e nem todos que assistem à série estão vendo pela TV, mas esses números já nos dão uma noção de que o cenário mudou ao longo da década.

Os *mashups*, que ocuparam as prateleiras das livrarias por um tempo com números significativos de venda, também já eram deixados para trás pelo grande público. Entre os livros desse tipo publicados pela *Quirk Books*, somente dois outros entraram na lista do *New York Times: Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos* (*Sense and Sensibility and Sea Monsters*, de 2009), escrito por Ben H. Winters, outra paródia de um trabalho de Jane Austen, que continuou como co-autora, e o *prequel* de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls*, publicado em 2010 com autoria de Steve Hockensmith e que não foi lançado no Brasil — o que também pode ser um indicativo da queda das paródias literárias apenas um ano depois do lançamento do livro de Grahame-Smith.

Abraham Lincoln: Caçador de Vampiros (*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, 2012), filme baseado no livro de mesmo nome de Grahame-Smith e publicado em 2010, saiu quatro anos antes de *Orgulho e Preconceito e Zumbis* e dois anos após a obra que lhe deu origem chegar às livrarias. Ainda que amargue críticas negativas⁷⁷ como o outro filme, o de 2012 teve

⁷⁵ Informação disponível em: < https://www.boxofficemojo.com/title/tt0816711/?ref_=bo_se_r_1>. Acesso em 20 jan. 2021.

⁷⁶ Informações disponíveis em: <<https://www.forbes.com/sites/paultassi/2020/03/11/the-walking-dead-ratings-finally-fall-under-3-million-for-the-first-time/?sh=44d98fb65b89>>. Acesso em 20 jan. 2021.

⁷⁷ De acordo com o site *Rotten Tomatoes*, disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/abraham_lincoln_vampire_hunter>. Acesso em 20 jan. 2021.

resultados bem melhores: a bilheteria mundial foi de mais de US\$ 115 milhões⁷⁸, muito mais que os US\$ 16 milhões de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Assim, podemos apontar o *timing* como uma questão relevante para que o filme fosse bem sucedido.

Para entender completamente os motivos para que *Orgulho e Preconceito e Zumbis* não desse o mesmo retorno que tantas adaptações literárias dão para as produtoras de cinema, uma análise mais aprofundada seria necessária — incluindo questões como a verba utilizada em divulgação, a popularidade do elenco, outros filmes que podem ter entrado nos cinemas ao mesmo tempo e competiram pelo público, entre outros fatores que poderiam influenciar na decisão dos espectadores em ver este ou aquele filme. No entanto, a partir de nossa análise, podemos ver que a relação entre as obras pode ter tido um papel nisso.

Vale destacar que essa relação é importante, mas não é tudo. Tão comum quanto adaptações que buscam ser fiéis ao que o livro traz, são aquelas que buscam incluir o novo em um texto já conhecido. Isso já foi feito diversas vezes, inclusive com obras de Austen: *As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless)* transforma Emma em Cher, uma adolescente americana rica da década de 1990. *Lost in Austen*, minissérie britânica de 2008, reconta a história de *Orgulho e Preconceito* como uma fantasia, em que uma mulher contemporânea troca de lugar com Elizabeth.

Filmes premiados têm como seu maior diferencial exatamente a mudança que trazem para a história contada na obra literária. Em *Apocalypse Now* (1979), por exemplo, Francis Ford Coppola reconta *O Coração das Trevas (Heart of Darkness, de 1899)* em outro momento: o filme retrata a Guerra do Vietnã, enquanto Joseph Conrad falava do Congo do fim do século XIX. Já Kubrick fez tantas alterações na história que Stephen King conta em *O Iluminado (The Shining, tanto filme quanto livro)* que o escritor fala abertamente que não gosta da adaptação de 1980 que se tornou um clássico do horror.

Mas Burr Steers não está nem perto de ser um Coppola e um Kubrick. Com sua pouca experiência, pode também levar a culpa pelo resultado do filme, que, na aparente busca por se tornar um obra tradicional de zumbis, acabou perdendo a originalidade que a paródia tinha quando misturou elementos tão distintos. O *timing* pode ser uma justificativa para deixar para trás esses elementos, no entanto, substituí-los por clichês — Wickham como o anticristo, a declaração de Elizabeth para Darcy quando este parecia prestes a morrer e o ataque zumbi final — não ajudou a tornar o este um filme interessante para a audiência.

⁷⁸ Dado disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt1611224/?ref_=bo_se_r_1>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Uma opção para mudar essa adaptação poderia ser transformá-la em um filme assumidamente *trash*. O investimento neste nicho poderia resultar em uma obra diferente, até mesmo com caráter *cult*, como são muitos filmes de zumbi da década de 80 que seguem apreciados pelos fãs do gênero. Este, no entanto, seria um investimento de risco, principalmente quando vemos que a classificação do filme nos Estados Unidos é PG-13 (PG é de *Parental Guidance*, e a classificação avisa: *some material may be inappropriate for children under 13* — algum material pode ser inapropriado para crianças com menos de 13 anos). Isso demonstra que o filme tem pouca violência, e, geralmente, é uma escolha para que não se limite a audiência de um filme. Se a classificação fosse a seguinte, *R* (de *Restricted*, ou restrito), adolescentes com menos 17 anos só poderiam ver o filme nos cinemas com um responsável. Deixar para trás uma audiência considerável é uma decisão difícil, mas poderia valer a pena neste caso. Diversas obras populares vêm demonstrando que é possível conseguir ter sucesso nas bilheterias mesmo limitando o público, já que os mais velhos podem esperar um filme mais maduro e interessante.

No fim das contas, fidelidade não é tudo. Este pode ter sido um fator determinante para alguns membros da audiência, mas estes e outros membros poderiam ter sido conquistados por uma história diferente com um toque novo de um outro criador. As adaptações nos permitem reviver histórias que já conhecemos de uma forma nova, mas essa forma pode ser decepcionante, como aconteceu em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, ou pode trazer uma experiência prazerosa, que nos dá um olhar de outra pessoa, mostrando algo que não vimos antes.

3 AS RELAÇÕES HIPERTEXTUAIS ENTRE LIVROS E FILME

3.1 INTERTEXTUALIDADE E HIPERTEXTUALIDADE

Até aqui, pudemos refletir sobre as relações entre a obra literária de Jane Austen e a de Seth Grahame-Smith e como foi a transposição desta para o cinema pelo olhar de Burr Steers. A partir deste momento, queremos lançar a essas três obras um olhar mais amplo, para o palimpsesto que se formou a partir da paródia e sua adaptação cinematográfica. No primeiro capítulo, concluímos que Grahame-Smith fez uma paródia que segue a estrutura narrativa criada por Austen, mas, no segundo, vimos que Steers pouco manteve disso no filme, e percebemos que a autora desaparece desse palimpsesto. No entanto, algo permanece dela aqui, algo que não está no livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis* mas que, de alguma forma, podemos ver no filme homônimo.

Citamos Robert Stam quando refletíamos sobre a forma como devemos analisar as adaptações. Sua proposta é que esta análise seja feita a partir da relação intertextual entre as obras — no caso, literária e fílmica — para que elas sejam vistas no mesmo nível, e não mais em diferentes castas, deixando de lado a impressão amplamente debatida dentro dos estudos sobre o assunto de que a literatura está acima do cinema. Vemos, assim, as obras separada e independentemente, ainda que tenham entre elas uma relação próxima.

O termo intertextualidade foi utilizado pela primeira vez pela teórica Julia Kristeva, no fim da década de 1960. Ela foi a primeira a usar o termo, e, para defini-lo, utilizou ideias de Saussure e Bakhtin, segundo Allen (2000). A autora muda a teoria do dialogismo bakhtiniana e constrói sua própria conclusão: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p.69).

Diferentes teóricos se apropriaram dessa noção de intertexto de diferentes formas, inclusive Gérard Genette, que cria o termo transtextualidade, definido como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p.13), e se divide em cinco tipos de relações transtextuais. A primeira leva o nome de “intertextualidade”, que é a presença efetiva de um texto dentro do outro; o segundo é a “paratextualidade”, na qual um texto é um sinal acessório que fornece informações sobre outro texto (como epígrafe, orelha ou contracapa); a seguir, Genette apresenta a “metatextualidade”, a relação entre um texto e outro que traz um comentário sobre o primeiro,

como uma crítica; a “arquitextualidade” é a relação taxonômica; e, por fim, a “hipertextualidade”, que é a categoria que nos interessa aqui: “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p.18) — ou seja, um texto (o hipertexto) nasce a partir de outro, que existia antes (o hipotexto). Assim, dentro desta relação intertextual podemos pensar nas adaptações.

Ainda que a intertextualidade seja a ferramenta sugerida por Stam para esta análise, Thaís Flores Nogueira Diniz defende que o termo hipertextualidade seja o mais adequado quando nos referimos ao cinema, já que seu conceito pode ser largamente aplicado a esta mídia, como explica:

O que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras re-escrevem-nos em outro estilo; outras re-elaboram certos hipotextos cuja produção é, ao mesmo tempo, admirada e menosprezada. Outras ainda modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original. (DINIZ, 2005, p.44)

Esse ponto de vista pode ser aplicado em nossos objetos nesta dissertação, tanto na transformação de *Orgulho e Preconceito* em *Orgulho e Preconceito e Zumbis* quanto na adaptação deste para o filme homônimo. Nos capítulos anteriores, fizemos de formas diversas essa reflexão e, ainda que o conceito de hipertextualidade não tenha sido aplicado até aqui, buscamos pensar nas relações intertextuais entre essas obras.

No entanto, nosso objetivo aqui não é somente pensar apenas nesses dois processos de transformação separadamente, mas também analisar o todo. Genette compara essas relações entre textos com um palimpsesto, em que um texto se apaga para dar lugar a outro, mas, mesmo apagado, o primeiro continua a ser visto por baixo deste novo conteúdo. Quando esse novo conteúdo é raspado para dar lugar a outro, esse palimpsesto ganha mais uma camada de texto. Aplicando essa metáfora aos nossos objetos, podemos pensar: o que podemos ver de *Orgulho e Preconceito* no filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*?

Essa análise torna-se mais complexa e mais rica quando acrescentamos a ideia de Robert Stam de que:

Adaptações fílmicas [...] são hipertextos nascidos de hipotextos pré-existentes, transformados por operações de seleção, aplicação, concretização e realização. As diversas adaptações fílmicas [de uma mesma obra] constituem leituras hipertextuais variadas, desencadeadas pelo mesmo hipotexto. De fato, as várias adaptações juntas podem formar um hipotexto maior, cumulativo, disponível ao cineasta que ocupa um lugar relativamente “tardio” nessa sequência (STAM, 2008, p.22)

Orgulho e Preconceito é uma obra com diversas adaptações — o IMDb lista 32, sendo a primeira de 1938 e a última de 2020 — então esse hipotexto cresce, e, com ele, as possibilidades de elementos de outras adaptações que podem ter influenciado a obra de Burr Steers, em maior ou menor grau.

Nossa proposta neste capítulo é analisar elementos presentes em adaptações anteriores que podemos ver no filme ou que ele utiliza para se mostrar diferente das demais versões. Uma é maior e pode ser percebida em diversas adaptações das duas últimas décadas, mas outras são menores, pequenos detalhes do universo de Jane Austen como foi transposto para o cinema, mostrando que esses filmes, ainda que tenham sido realizados independentemente, ganharam uma identidade própria.

3.2 DARCY

Uma das principais adaptações de *Orgulho e Preconceito* é a minissérie da BBC de 1995. Escrita por Andrew Davies e estrelada por Jennifer Ehle e Colin Firth, a produção teve seis episódios que foram ao ar entre 24 de setembro e 29 de outubro de 1995. A repercussão veio já na sua primeira exibição, que teve 11 milhões de pessoas vendo cada episódio semanal⁷⁹. Além disso, com o avanço da tecnologia do *home video* e a criação dos videocassetes, não era mais necessário esperar que a TV exibisse a minissérie — o que nem sempre acontecia fora da Inglaterra. Segundo Linda Troost e Sayre Greenfield, foram vendidas 200 mil cópias da minissérie em 1995, 50 mil delas na primeira semana. “Antes das adaptações de 1986 não havia essa prática cultural tão bem estabelecida. Afinal, antes dos anos de 1980, poucas casas tinham videocassetes” (TROOST; GREENFIELD, 2001, p.2, tradução nossa)⁸⁰.

O sucesso marcou um renascimento de Austen e suas adaptações. Só entre 1995 e o fim da década, foram lançados mais quatro filmes: *Razão e Sensibilidade* (*Sense and Sensibility*, 1995), escrito e estrelado por Emma Thompson, dirigido por Ang Lee e vencedor do *Oscar* de melhor roteiro; *Emma* (1996), filme com Gwyneth Paltrow; *Emma* (1996), filme para TV do canal britânico *ITV*, também escrito por Andrew Davies e com Kate Beckinsale; e *Palácio das Ilusões* (*Mansfield Park*, 1999), de Patricia Rozema. Nenhuma dessas obras foi

⁷⁹ Dados disponíveis em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7844319.stm>>. Acesso em 03 abr. 2021.

⁸⁰ No original: “The adaptations before 1986 did not have these cultural practices so well established. After all, prior to the 1980s, few homes had VCRs in them.”

de baixo orçamento e a vontade de adaptar os textos de Austen cruzou o Atlântico, já que *Razão e Sensibilidade*, *Emma* e *Palácio das Ilusões* são produções estadunidenses.

Com o sucesso que teve, a versão de 1995 acabou influenciando aquelas que vieram depois, e se tornou parte importante do hipotexto para os hipertextos produzidos nas décadas seguintes, inclusive o filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Isso é muito claro quando pensamos em Darcy, em como ele age e a sua aparência a partir da década de 90.

3.2.1 As ações

Cheryl L. Nixon aponta como as adaptações de livros de Austen da década de 1990 mudaram a forma como os personagens masculinos da autora, inclusive o Darcy criado por Andrew Davies, agiam em relação aos seus sentimentos. No caso da representação do personagem na minissérie, a mudança veio por meio das ações físicas realizadas por ele, como jogar bilhar, tomar banho, praticar esgrima ou nadar. “As adições físicas de cada filme é uma representação de suas adições emocionais. Os filmes usam um vocabulário físico, na verdade corporal, para expressar o que é essencialmente uma redefinição emocional de cada personagem” (NIXON, 2001, p.24, tradução nossa)⁸¹. Ou seja, Darcy demonstra pouco seus sentimentos no livro de Austen, mas, nesta adaptação, os criadores optaram por incluir cenas em que ele realiza ações diferentes, mais físicas, enquanto demonstra o que sente por Elizabeth.

Por exemplo, Elizabeth o interrompe enquanto joga bilhar. Quando ela sai, o personagem faz uma jogada forte que demonstra que a presença da mulher o afetou de alguma forma — seja por sentir irritação pela personagem (já que isso acontece nos primeiros episódios) ou por estar apaixonado. Em outro momento, depois do seu primeiro pedido de casamento e de dar sua carta a Elizabeth, Darcy treina esgrima:

Ele luta com grande força e barulho, suando e ofegando com o esforço. Depois de ser elogiado por seu mestre, ele se vira com um olhar taciturno. Olhando profundamente para dentro de si mesmo e falando apenas para si mesmo, ele exclama: "Eu vencerei isso." É óbvio que Darcy está expressando seu desejo de conquistar seu amor por Elizabeth — não, digamos, de conquistar uma fraqueza em sua técnica de esgrima. Esse diálogo emocional consigo mesmo é mais bem expresso pelo esforço físico. (NIXON, 2001, p.32, tradução nossa)⁸²

⁸¹ No original: “Each film’s physical additions are shorthand for its emotional additions. The films use a visual, indeed a bodily, vocabulary to express what is essentially an emotional redefinition of each character.”

⁸² No original: “He fights with great force and noise, sweating and panting with exertion. After being praised by his master, he turns away with a brooding stare. Looking deep into himself and speaking only to himself, he exclaims, “I shall conquer this.” It is obvious that Darcy is expressing his desire to conquer his love for

No livro, vemos a história pelo olhar de Elizabeth. Não sabemos como Darcy reage à sua recusa entre o envio da carta e o reencontro em Pemberley, somente podemos observar como *ela* lida com a situação, se arrepende do julgamento que fez e busca se corrigir quando tem conhecimento de todos os fatos. A série mostra Darcy frustrado pela negativa ao seu pedido de casamento e lutando (nesse caso, literalmente) com seus sentimentos.

Nixon ressalta que Austen preza muito mais pela razão que pela sensibilidade, principalmente em relação aos homens (*Razão e Sensibilidade* não é nosso objeto aqui, mas demonstra bem isso quando coloca como o melhor par para Marianne o sensato coronel Brandon no lugar do sentimental Willoughby), por isso eles não demonstram claramente o que sentem até o último momento possível — no momento em que Darcy demonstra algum sentimento por Elizabeth, seu pedido é recusado. Ele ainda não é o homem ideal para a personagem, já que não consegue conter o que sente. No entanto, quando essa obra é adaptada para um novo público, quase 200 anos depois que Austen a escreveu, são adaptados também os ideais dos personagens — e a audiência espera que os homens demonstrem algum sentimento. Para Nixon, “Os filmes dotam os protagonistas do romance de cortejo de Austen com uma exibição emocional enfatizando nossas noções atuais de ‘romance’, em vez de entendimentos de ‘cortejo’ no final do século XVIII” (NIXON, 2001, p.25, ênfases da autora, tradução nossa)⁸³.

Em entrevista, Andrew Davies contou que a intenção realmente era que essa adaptação fosse mais física. Segundo o roteirista, as versões anteriores de *Orgulho e Preconceito* tinham 70% das cenas gravadas em estúdio, com personagens de pé e roupas abotoadas até o pescoço, e ele queria fazer algo diferente.

Queríamos muita energia na minissérie, e o livro justifica isso, porque Elizabeth está sempre correndo e fazendo longas caminhadas pelo campo e ficando toda vermelha e suada e deixando a parte de baixo de sua anágua lamacenta, o que parece ser um atrativo para Darcy. Então pensamos, vamos tornar [a minissérie] o mais física possível sem sermos ridículos sobre isso. Vamos lembrar ao público que esta não é apenas uma comédia social — é sobre desejo e jovens e seus hormônios — e vamos tentar encontrar maneiras de mostrar isso tanto quanto possível. (DAVIES, 2015, tradução nossa)⁸⁴

Elizabeth—not, say, to conquer a weakness in his fencing technique. This emotional dialogue with the self is best expressed by physical exertion.”

⁸³ No original: “The films endow Austen’s courtship romance protagonists with emotional display emphasizing our current notions of ‘romance’ rather than late eighteenth-century understandings of ‘courtship.’”

⁸⁴ No original: We wanted lots of energy in the show, and the book justifies it, because Elizabeth is always running about and going on long country walks and getting all flushed and sweaty and getting the bottom of her petticoat muddy, which seems to be quite a turn-on for Darcy. So we thought, let’s make it as physical as we can

Desde então, Darcy voltou às telas do cinema e da TV em diferentes encarnações — e sua forma de demonstrar seus sentimentos foi sempre influenciada pela adaptação de 1995. Uma cena em particular demonstra claramente como isso vem sendo feito, já que ela é praticamente replicada em diversas versões da obra.

O momento acontece quando Elizabeth visita Pemberley com os tios e encontra Darcy. Esta é a primeira vez que eles se veem depois da recusa dela ao pedido e a entrega da carta dele. No 43º capítulo do livro:

Enquanto caminhavam pela alameda que seguia até o rio, Elizabeth se virou para olhar mais uma vez a mansão; o tio e a tia pararam também e, enquanto o primeiro fazia conjecturas quanto à data da construção, o proprietário em pessoa surgiu de repente, vindo do caminho que, atrás da casa, levava às estrebarias. (AUSTEN, p.257-258, 2011)

No quarto episódio da série, no entanto, o encontro muda. Enquanto os visitantes veem as pinturas e outras obras de arte da casa, Darcy chega, mas, no caminho, ele retira parte de sua roupa e mergulha em um lago. Depois, Elizabeth caminha pela propriedade, um pouco afastada dos tios enquanto conhece o terreno, e ela e Darcy se encontram enquanto o personagem ainda está com a roupa molhada. Eles trocam algumas palavras e se separam.

Figura 4 - Darcy reencontra Elizabeth (1995)



Fonte: IMDb⁸⁵

Essa nova versão de Darcy, que pratica atividades físicas, tem uma vida sob outro olhar que não o de Elizabeth e caminha por sua propriedade com as roupas molhadas, ficou marcada na cultura pop. Ele transformou a visão que muitos, principalmente aqueles que pouco conheciam da obra, tinham do personagem, tornando-se praticamente canônico. Além de ter sido citado em *O Diário de Bridget Jones (Bridget Jones' Diary)*, livro de Helen Fielding publicado em 1996 que adapta a mesma obra de Austen, a cena do lago foi recriada com uma estátua de quase quatro metros em 2013, ano do bicentenário da publicação de *Orgulho e Preconceito*. A estátua foi feita por um canal de TV depois que este foi o momento escolhido pelos telespectadores como aquele mais memorável da televisão⁸⁶. Isso demonstra como a cena ganhou notoriedade: mesmo sem sequer estar no livro, este é o momento mais reconhecido pelo público, principalmente o britânico.

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0112130/mediaviewer/rm1222292993/>>. Acesso em 03 abr. 2021.

⁸⁶ Informações disponíveis em: <<https://www.theguardian.com/books/2013/jul/08/mr-darcy-statue-pride-and-prejudice>>. Acesso em 03 abr. 2021.

Figura 5 - Estátua recria cena da minissérie



Fonte: Huffpost⁸⁷

Com tal influência, é esperado que este momento torne-se parte do hipotexto de *Orgulho e Preconceito* para as adaptações seguintes: no filme *O Diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones' Diary*, 2001), em que Colin Firth vive o protagonista Mark Darcy, mais uma vez ele aparece com as roupas molhadas. Em *Lost in Austen* (2008), de novo o personagem mergulha em um lago.

Em 2005, uma nova adaptação é produzida com grandes nomes e orçamento significativo. Nesta versão, Darcy não mergulha em um lago e vemos bem menos dele — o que é esperado, já que uma versão tem mais de cinco horas e a outra pouco mais de duas. No entanto, podemos ver a influência do que foi feito em 1995, principalmente no final, quando Darcy (Matthew Macfadyen) e Elizabeth (Keira Knightley) se reencontram e ele a pede em casamento pela segunda vez. No filme, os dois personagens estão caminhando antes do amanhecer, como se não pudessem dormir, e têm um encontro por acaso. Aqui, Darcy não mergulhou em nenhum lago, mas também não está vestido como seria esperado de um homem de sua classe no fim do século XVIII. Quando ele é mostrado, é inevitável pensar na cena de Firth, gravada dez anos antes:

⁸⁷ Disponível em: <https://www.huffingtonpost.co.uk/2013/07/08/colin-firth-statue-mr-darcy-pride-and-prejudice-lake_n_3560981.html>. Acesso em 15 abr. 2021.

Figura 6 - Darcy reencontra Elizabeth (2005)

Fonte: IMDb⁸⁸

Em 2009, 14 anos depois da minissérie, é lançado o livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis* e, sete anos depois, chega sua adaptação aos cinemas. A princípio, Darcy é um personagem que precisa praticar mais atividades físicas e se mostrar como um homem mais ativo do que era na obra original, afinal ele é um guerreiro, luta artes marciais e é um matador de zumbis — mas isso quase nunca tem a ver com a emoção de Darcy ou seus sentimentos em relação a Elizabeth.

O momento em que há relação entre a ação e o sentimento entre os personagens é durante o primeiro pedido de casamento. No livro de Austen, este é um momento de constrangimento e raiva represada. Pela escrita de Grahame-Smith isso tudo transborda e os dois personagens lutam enquanto conversam.

No filme fica mais claro como a fisicalidade do personagem está relacionada aos seus sentimentos: primeiro em Netherfield, quando Jane está doente e Elizabeth vê enquanto Darcy treina no jardim, e depois em Rosings, onde ele mais uma vez treina ao ar livre. Desta vez, como o Darcy de Firth praticava esgrima, este Darcy tem raiva e joga isso em seu treinamento. Na manhã seguinte, pede Elizabeth em casamento pela primeira vez e, depois da recusa, cavalga até um lago, onde mergulha, em uma cena que espelha a de 1995.

⁸⁸ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0414387/mediaviewer/rm1543808512/>>. Acesso em 03 abr. 2021.

Figura 7 - Darcy mergulha no lago (1995)



Fonte: *print screen* da cena do filme pelo computador

Figura 8 - Darcy mergulha no lago (2016)



Fonte: *print screen* da cena do filme pelo computador

Mais uma vez, o sentimento do personagem é refletido em uma ação. A cena, que não está nem no primeiro livro e nem no segundo, é vista por este palimpsesto. Ainda que o mergulho aparentemente não estivesse incluído do hipotexto, a adaptação de 1995 tem um papel tão significativo dentro do universo de Jane Austen e no imaginário do público — sejam os leitores dos seus livros ou aqueles que só assistiram à adaptação — que a cena tornou-se parte do que é o Sr. Darcy e deixou rastros nas adaptações posteriores.

Essa tendência de ter um personagem que demonstra seus sentimentos de outras formas continua mesmo nos filmes e seriados seguintes. Em 2019, Andrew Davies escreveu

mais uma adaptação de Jane Austen, *Sanditon*, que conta a história da jovem Charlotte Heywood (na série, Rose Williams), que sai da casa de sua família, no campo, e parte para Sanditon, cidade a beira-mar que investidores tentam transformar em um ponto turístico. Lá, entre as pessoas que conhece, está Sidney Parker (vivido por Theo James), irmão do seu anfitrião. Como Austen deixou muito pouco deste livro, Davies pôde ousar para completar o que faltava. Assim, a adaptação tem um tom bem diferente da sua própria versão de *Orgulho e Preconceito*, e inclui cenas de sexo impensáveis nas obras originais de Austen ou conversas que ocorrem entre os homens sobre investimentos e planejamentos para as mudanças na cidade.

Com o vácuo que poderia preencher, Davies aproveita muito da história já conhecida de *Orgulho e Preconceito* para isso. A relação entre Charlotte e Parker é muito pouco explorada pela autora, já que o livro é interrompido pouco depois que se conhecem, então Davies replica a dinâmica de ir do ódio ao amor de Elizabeth e Darcy para construir o relacionamento entre esses novos personagens. Pela mudança de cenário do campo para a praia, Davies pôde adaptar sua famosa cena do lago. Para isso, colocou Parker saindo nu do mar (afinal, esta é uma versão mais “ousada”) quando é surpreendido pela chegada de Charlotte. Dessa vez, o personagem foi nadar por estar frustrado por outras questões relacionadas ao financiamento da obra da cidade, não mais com o que sentia pela mulher. A cena parece ter sido tão replicada que chegou a um ponto em que não representa mais os sentimentos do protagonista, mas uma desculpa para ter um ator sem camisa por um momento.

3.2.2 A aparência

A aparência do personagem também parece ter sofrido alguma influência das adaptações. Muito pouco é dito sobre esta questão no livro, apenas que: “o Sr. Darcy logo chamou a atenção do salão pela figura alta e elegante, belos traços, ar nobre e pelo rumor, que circulou por toda parte cinco minutos após a sua entrada, de que sua renda chegava a dez mil por ano” (AUSTEN, 2010, p.26). Não sabemos nada além disso a partir do que Austen diz na obra. Para a narrativa que ela conta, o mais importante é como ele age e mesmo a sua renda.

Pesquisadores da *Queen Mary University of London* criaram, a partir da moda e do padrão de beleza masculino da década de 1790, quando Austen escreveu a primeira versão do livro, um desenho de como deveria ser Darcy a partir de uma representação historicamente precisa. Segundo essa ilustração de 2017, o personagem deveria ser pálido, de ombros caídos,

magro e com lábios e queixo fino. Ele não seria musculoso, já que este seria um sinal de trabalho braçal, o que não poderia, de forma alguma, ser feito por um homem rico como ele. Até mesmo a roupa restringiria seus movimentos — tudo isso pra deixar bem claro que ele não precisa trabalhar pra sobreviver⁸⁹.

A primeira adaptação para os cinemas, de 1940, colocou como protagonista Laurence Olivier. A escolha pelo ator deu o tom para as adaptações seguintes, inclusive a minissérie lançada 45 anos depois, já que Olivier e Firth têm alguns traços em comum, principalmente enquanto encarnam os personagens. No entanto, em 1952, Darcy aparece diferente, com uma aparência mais próxima daquela que seria historicamente precisa, quando Peter Cushing é o ator escolhido para a primeira adaptação produzida pela BBC, uma minissérie de seis episódios.

Figura 9 - Peter Cushing como Darcy



Fonte: IMDb⁹⁰

Cushing não representa o ideal de beleza esperado em filmes românticos atualmente. Na verdade, sua imagem é mais associada à de um vilão, já que fez diferentes filmes de horror

⁸⁹ Informações disponíveis em: <<https://www.theguardian.com/books/2017/feb/09/portrait-of-real-mr-darcy-unlikely-to-set-21st-century-hearts-aflutter>>. Acesso em 03 abr. 2021.

⁹⁰ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0335734/mediaviewer/rm3697696256/>>. Acesso em 03 abr. 2021.

ao longo de sua carreira. Hoje, o público o reconhece mais como um personagem de *Star Wars* (1977) que servia a um dos maiores vilões do cinema, Darth Vader.

Ao longo das décadas, *Orgulho e Preconceito* teve várias adaptações, com diferentes atores, nenhum que parecesse com a versão desenhada por historiadores em 2017 e nenhum tão bem-sucedido quanto Colin Firth. Ainda que Austen quase nada falasse sobre a descrição física do personagem, o ator tornou-se praticamente a versão canônica de Darcy — tanto que reprisou o papel em *O Diário de Bridget Jones* e em suas duas sequências.

Essa pode ser uma das razões para que Darcy ganhasse uma característica física a mais no livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis*:

A fumaça que saía do mosquete de Darcy flutuava no ar à volta dele, levada para o alto pela mesma brisa que agitava sua farta cabeleira cor de noqueira. Seu cavalo emitiu um poderoso relincho, empinado nas patas traseiras... e elevando-se o bastante para lançar fora da sela um cavaleiro menos hábil. Mas a mão livre de Darcy segurou firmemente as rédeas, obrigando o animal assustado a descer. (AUSTEN; GRAHAME-SMITH, 2010, p.199)

A pesquisa que busca trazer uma versão realista do personagem inclui a informação de que Darcy usaria peruca com pó branco no cabelo. Esta questão pode variar de acordo com o período em que a história se passa, já que houve mudança muito significativa na moda depois de 1795, quando o pó utilizado pelos nobres ganhou um imposto e deixou de ser usado rapidamente⁹¹. Muitas adaptações se passam entre as décadas de 1790 e de 1810, mas em nenhuma Darcy usa uma peruca. Na altura em que *Orgulho e Preconceito e Zumbis* foi escrito, depois de tantas adaptações e de tantos Darcys, sua imagem já estava estabelecida, e ela era próxima de Colin Firth, como apareceu na minissérie. A adaptação fílmica do livro de Grahame-Smith segue o mesmo caminho.

A cena em que “a farta cabeleira cor de noqueira” é descrita acontece no momento em que Darcy e Elizabeth se reencontram em Pemberley. Ainda que o personagem não tenha acabado de sair do lago e suas ações não reflitam diretamente seus sentimentos, não deixa de ser um momento significativo, em que o autor busca dar uma descrição que cause algum impacto no leitor, chegando a trazer uma característica de Darcy que não está no livro que parodia.

Nas últimas décadas, a admiração pelo trabalho de Jane Austen ampliou-se e, agora, abarca um amor dos fãs pelo próprio personagem. Ainda que em boa parte do livro ele seja descrito como antipático, no final ele se redime com Elizabeth e com os próprios leitores.

⁹¹ Informações disponíveis em: <<https://www.battlefields.org/learn/head-tilting-history/rise-and-fall-powdered-wig>>. Acesso em 03 abr. 2021.

Uma busca por “Mr. Darcy” em sites que reúnem produtos de vendedores independentes, como o *Etsy*, demonstram como é esse sentimento dos fãs e como ele está relacionado aos atores das adaptações, principalmente da minissérie de 1995 e do filme de 2005. Canecas, camisas, cartões, quadros, almofadas, ímas, sabonetes... uma infinidade de produtos trazem citações e/ou a imagem dos atores como o personagem. Outros, só declaram o amor dos fãs com frases como “*talk Darcy to me*” ou simplesmente “*I love Mr. Darcy*”.

Em *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, esse sentimento dos fãs é lembrado na cena final. Collins, que celebra casamento duplo de Darcy, Elizabeth, Bingley e Jane, se confunde e finaliza a cerimônia dizendo “Vocês podem beijar o Sr. Darcy” (ORGULHO..., 2016, cap.16, tradução nossa)⁹². Vemos que a influência das adaptações no crescimento do *fandom* e no sentimento que esses fãs têm pelo personagem acaba tendo uma referência dentro do filme. Se essa relação do público com Darcy é reconhecida, é inevitável que o ator escolhido para viver o personagem tenha uma aparência próxima da que é esperada por quem leu o livro e pretende ver os filmes — afinal, diretor e produtores não arriscariam perder parte da audiência por essa questão.

3.3 OUTROS SINAIS DE INTERTEXTUALIDADE

3.3.1 Identidade visual

A influência de adaptações anteriores de Darcy é a questão mais relevante quando o que nos interessa é falar sobre outros filmes como hipotextos de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. No entanto, há outros pequenos sinais no filme que mostram que ele faz parte de um universo maior de adaptações de Jane Austen — ou, neste caso, mostram que ele está em um mundo distante das versões anteriores.

Não queremos dizer que existe claramente um universo das obras de Austen comparado ao que o cinema tem feito nos últimos anos com a criação de grandes franquias, mas, como podemos ver, eles estão, de certa forma, interligados por algo além de sua autoria. São tantas as adaptações que aquelas que se passam no mesmo período têm algo em comum.

Podemos encontrar uma explicação para isso quando retomamos um dos conceitos de adaptação de Kamilla Elliot, citados no capítulo anterior. Segundo o seu conceito psíquico da

⁹² No original: “You may now kiss Mr. Darcy”

adaptação (*psychic concept of adaptation*), o que passa das páginas para as telas é o espírito do livro, que, geralmente, é relacionado ao espírito ou mesmo à personalidade do autor.

O conceito psíquico de adaptação, no entanto, não promove simplesmente uma infusão da forma fílmica com o espírito literário autoral: ele postula um processo de conexão psíquica no qual o espírito de um texto passa do autor ao romance, ao leitor-cineasta, ao filme, ao espectador. (ELLIOT, 2009, p.137, tradução nossa)⁹³

A ideia de “espírito da obra” é abstrata, ainda que este seja um ponto frequentemente levantado pelo público e pela crítica quando uma adaptação é analisada. No entanto, ele pode se tornar mais concreto quando pensamos em obras que são frequentemente adaptadas, como as de Jane Austen. Com o tempo, filmes e séries que trazem histórias escritas pela autora ganharam uma identidade, que podemos perceber nas cores suaves, seja nos tons terrosos do *Orgulho e Preconceito* de 2005 ou nos tons pastel de *Emma*. (2020), nos ricos cenários internos e nas paisagens externas da Inglaterra rural. Assim, ao longo das décadas de relação entre o cinema, a televisão e Austen, seus filmes e séries têm um espírito próprio que invade nossas imaginações e o que pensamos sobre a própria autora ou suas protagonistas.

Orgulho e Preconceito e Zumbis traz um universo completamente diferente de Austen, então busca usar cores diferentes de suas adaptações, mais escuras, com dias menos ensolarados e paisagens mais fechadas e, às vezes, claustrofóbicas. A intenção é ir pelo caminho oposto e, para isso, as personagens são sexualizadas, com saias levantadas enquanto colocam as facas ou roupas rasgadas enquanto lutam. Além de retirar Austen quase completamente do roteiro do filme, Burr Steers também retirou a identidade de suas adaptações.

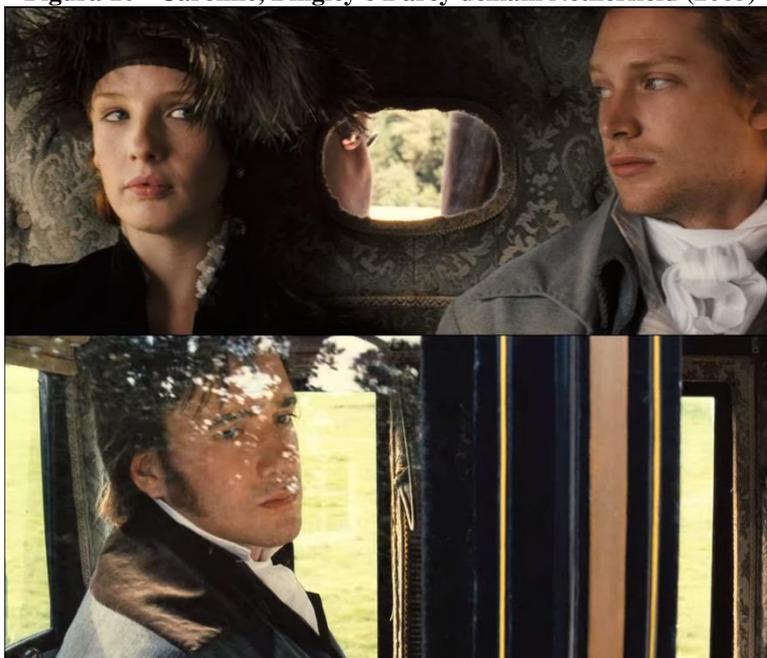
3.3.2 Edições e exclusões

Para transformar a história de um livro de mais de 300 páginas em um filme de aproximadamente duas horas, é necessário fazer cortes na história. Esses cortes, geralmente, incluem a exclusão de personagens, seja da nova obra como um todo ou de algumas cenas. *Orgulho e Preconceito e Zumbis* não é diferente, mas é curioso como esses cortes espelham outra adaptação da obra de Austen, a de 2005.

⁹³ The psychic concept of adaptation, however, does not simply advance an infusion of filmic form with authorial literary spirit: it posits a process of psychic connection in which the spirit of a text passes from author to novel to reader-filmmaker to film to viewer

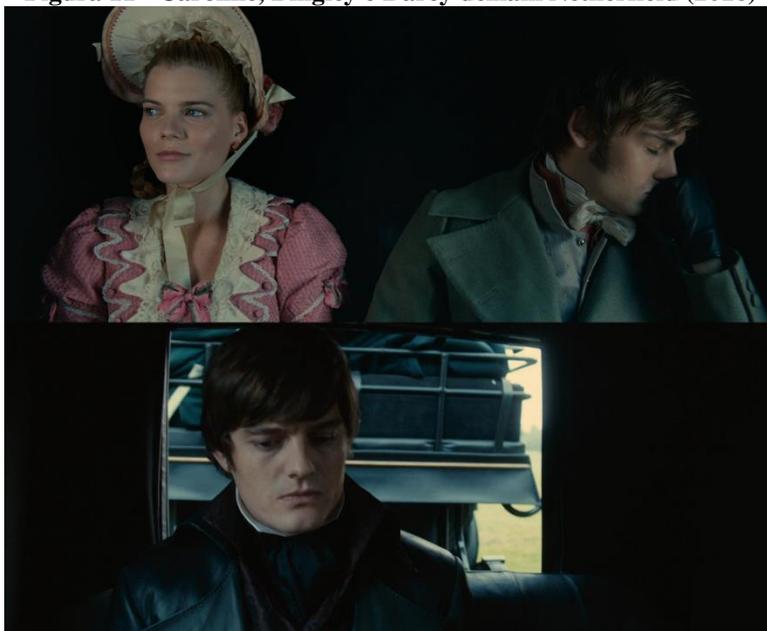
No livro de Austen e no de Grahame-Smith, Bingley chega a Netherfield com o mesmo grupo: duas irmãs, o marido de uma delas e Darcy. O filme de Steers traz o mesmo grupo no início, mas, posteriormente, o grupo aparece reduzido e, quando sai da propriedade para ir a Londres, somente Darcy e uma de suas irmãs, Caroline, estão com Bingley. Esse grupo é o mesmo que chega ao baile de Meryton na adaptação de 2005. Assim, a cena em que a comitiva sai de Netherfield nos dois filmes são praticamente idênticas:

Figura 10 - Caroline, Bingley e Darcy deixam Netherfield (2005)



Fonte: *print screen* da cena do filme pelo computador

Figura 11 - Caroline, Bingley e Darcy deixam Netherfield (2016)



Fonte: *print screen* da cena do filme pelo computador

Este momento não é descrito em nenhum dos livros — inclusive, vemos a história pelo ponto de vista de Elizabeth, e só sabemos detalhes dos momentos em que ela está presente. Austen (assim como Grahame-Smith), conta que Caroline Bingley envia uma carta para Jane depois de chegar a Londres. Assim, Steers utilizou a forma escolhida por Joe Wright para mostrar a partida do grupo — mesmo que para isso tivesse que ignorar parte das pessoas que chegaram com Bingley semanas antes.

3.3.3 O final

Mais uma vez, no final, vemos uma cena que não é descrita no livro, mas é incluída em adaptações diferentes. Jane Austen não conta como foi o casamento das irmãs Bennet, apenas afirma que “bem-aventurado foi, para todos os seus sentimentos maternais, o dia em que a Sra. Bennet se viu livre de suas duas filhas mais prestativas” (AUSTEN, 2011, p.389), dando a entender que as irmãs se casaram no mesmo dia, na mesma cerimônia. O livro *Orgulho e Preconceito e Zumbis* inicia o capítulo 61 com a mesma afirmação.

A adaptação de 1995 termina com esse casamento, intercalando cenas da igreja com outros personagens que não participam da cerimônia, como Lady Catherine e Wickham. No final, os casais deixam a igreja e partem em suas carruagens.

Orgulho e Preconceito e Zumbis termina da mesma forma: os quatro jovens se casam, dessa vez em uma cerimônia presidida por Collins, e deixam a igreja. Enquanto caminham entre os convidados que comemoram, o filme termina e sobem os créditos. A cena é diferente do restante do filme, com mais cores e iluminação natural, em um tom parecido com outras adaptações de Austen. Pouco depois, no entanto, voltamos a ver os dois casais comemorando, até que eles param e veem algo além das câmeras: é Wickham, que volta a atacar com o seu exército de zumbis. Quando a câmera fecha no vilão, o filme volta às cores escuras que teve ao longo de suas duas horas.

Por alguns minutos, quando chega ao final feliz garantido em todas as obras de Austen, o filme fica parecido com as adaptações anteriores, principalmente a mais icônica delas. As referências às adaptações tornam-se tão relevantes quanto às do próprio livro — que parece desaparecer nessa nova versão, mesmo quando esses outros *Orgulho e Preconceito* aparecem tão claramente.

Mesmo Austen, tão apagada quando o filme toma forma, volta a aparecer em uma cena de uma forma um tanto inesperada. No seu segundo pedido de casamento, o discurso de

Darcy é essencialmente o mesmo: “os *meus* afetos e desejos não mudaram, mas uma palavra sua me silenciará para sempre a este respeito” (AUSTEN, 2011, p.371, ênfase da autora), no entanto, uma nova afirmação é acrescentada ao pedido: “Então te pergunto agora, dividido entre a angústia e a esperança [...]” (ORGULHO..., 2016, cap.16, tradução nossa)⁹⁴, que não está presente em nenhuma versão de *Orgulho e Preconceito*, com ou sem zumbis. A sentença é de outra obra de Austen, *Persuasão*, e está no início da carta que o capitão Wentworth entrega a Anne Elliot no penúltimo capítulo da obra: “Não posso mais escutar em silêncio. Preciso lhe falar com os meios dos quais disponho. A senhorita me dilacera a alma. Estou *dividido entre a agonia e a esperança*. Não me diga que chego tarde, que aqueles tão preciosos sentimentos desapareceram para sempre” (AUSTEN, 2012, ênfase nossa). O roteirista utilizou um pequeno trecho, apenas trocando a palavra “agonia” (*agony*) por “angústia” (*anguish*).

Podemos ver então que essas adaptações, a obra que dá origem a elas e mesmo outras obras do mesmo autor não estão em mundos separados. Elas estão juntas, influenciando umas às outras cada vez que um novo produto é criado. Sanders afirma que adaptações são realizadas em diálogo com outras adaptações, assim como com a primeira fonte que deu origem àqueles conteúdos. “Talvez nos sirva melhor pensar em termos de processos complexos de filtragem e em termos de teias intertextuais ou campos de significados, ao invés de simples linhas de influência unilateral da fonte à adaptação” (SANDERS, 2006, p.24, tradução nossa)⁹⁵.

No caso de Austen, podemos pensar em uma árvore de suas criações crescendo a cada nova adaptação. Esta árvore tem oito grandes galhos, que são suas obras adaptadas: seis livros completos, uma novela e uma obra inacabada. Esses galhos ganham ramificações a cada nova adaptação, e *Orgulho e Preconceito*, os filmes, séries de TV, webséries, livros que continuam sua história e sua paródia estão lá. Os galhos se entrelaçam, já que adaptações de obras diferentes têm algo em comum — seja uma fala, a aparência dos atores, roupas ou cenários.

Esse pequeno galho de *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, ainda que tenha crescido em um intervalo de poucos anos, rendeu bem: um livro, duas continuações, uma adaptação para quadrinhos e um filme foram produzidos a partir da obra escrita por Seth Grahame-Smith. Questões qualitativas à parte, esse galho consegue alcançar um novo público, diferente

⁹⁴ No original: “So I ask you now, half in anguish, half in hope[.]”

⁹⁵ Perhaps it serves us better to think in terms of complex processes of filtration, and in terms of intertextual webs or signifying fields, rather than simplistic one-way lines of influence from source to adaptation.

daquele que já conhece livros e outras adaptações de Jane Austen, e, assim, alimenta e fortalece esta árvore.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitos os romances que trazem releituras ou continuações dos trabalhos de Austen, mas *Orgulho e Preconceito e Zumbis* foi o que teve maior repercussão em sua publicação. Críticas tratavam a obra como um sacrilégio, que praticamente cometia um crime contra a própria autora da obra original.

Ao falar sobre as versões de Shakespeare produzidas para o *Hogarth Shakespeare Project*, que trazem obras do autor recontadas para o público moderno sob o formato de romances, Douglas M. Lanier (2017) traz as preocupações levantadas então, entre elas de que havia uma exploração comercial do nome de Shakespeare, o que levaria ao fim do status do autor como uma marca da integridade artística ou de que as novas versões substituiriam a sua poesia nas imaginações dos leitores.

Nosso ponto de vista aqui é de que isso não acontece. Autores clássicos que ganham releituras continuam com seu prestígio, inclusive Austen, que permanece como um dos maiores nomes da literatura ocidental. Ainda que a interpretação de sua obra tenha mudado ao longo dos últimos séculos, esse é um processo natural, já que no século XXI não lemos a obra como um contemporâneo da autora.

Essas novas versões, em geral produzidas por escritores que são fãs de Austen, como P.D. James, famosa por obras de mistério e investigação e que misturou sua prosa com a de Austen em 2011, quando publicou *Morte em Pemberley* (*Death comes to Pemberley*). Como fãs de uma autora que morreu cedo e deixou um trabalho tão escasso, o *fandom* de Austen se reúne em um esforço para manter viva a sua memória, escrevendo livros para diferentes momentos e realidades diversas. Alguns são até mesmo de escritores amadores, publicados em formato digital pelos próprios autores. É como se não importasse a qualidade dessa obra, mas a necessidade de manter vivo o sentimento de continuar nesse mundo do século XIX.

Orgulho e Preconceito e Zumbis veio com um propósito diferente quando inseriu o monstro do cinema que estava no seu melhor momento em 2009. Filmes, séries e jogos de zumbis tinham números satisfatórios em suas vendas, e Seth Grahame-Smith aproveitou o momento para entrar nesse negócio com a companhia de Jane Austen. Se ele escolheu a autora, é porque ela mantinha sua posição de grande autora, ainda que muito conhecida pelo público (afinal, para conseguir os altos números nas vendas não bastavam os zumbis). Para ele, deu muito certo. Para Burr Steers e produtores do filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, nem tanto. É fácil dizer que faltou fidelidade, mas não basta.

No capítulo 22 de *Orgulho e Preconceito*, Charlotte Lucas conta à melhor amiga, Elizabeth, ter aceitado o pedido de casamento de Collins, que três dias antes lhe tinha feito a mesma proposta e havia sido recusado. A reação da personagem à notícia é de surpresa, afinal ela acreditava ser impossível que a amiga aceitasse tal pedido.

Ela sempre percebera que a opinião de Charlotte em relação ao casamento não era exatamente como a sua, mas não imaginava ser possível que, no momento de agir, ela sacrificasse todos os seus melhores sentimentos em favor das convenções sociais. Charlotte como esposa do Sr. Collins era uma imagem por demais humilhante! E à agonia de ver uma amiga se degradar e cair no seu conceito somava-se a angustiante convicção de que seria impossível para essa amiga ser razoavelmente feliz com o futuro que escolhera. (AUSTEN, 2011, p.144)

Charlotte aceita por ter 27 anos e poucas perspectivas para o futuro — ou seja, a escolha foi por questões financeiras, não românticas. Páginas depois, no capítulo 27, Elizabeth e sua tia Gardiner falam sobre Wickham, que até dias antes flertava com Elizabeth e agora tinha mudado o seu foco para a Srta. King, herdeira de 10 mil libras. Apesar da dificuldade em aceitar a decisão de Charlotte pouco antes, aqui Elizabeth defende Wickham: “qual a diferença, em assuntos matrimoniais, entre interesse e prudência? Onde termina a cautela e onde começa a avareza?” (AUSTEN, 2011, p.168).

Elizabeth, que esperava mais de Charlotte que de Wickham, e que acreditava que conhecia a amiga como ninguém, julga-a mais duramente que ao rapaz, por quem nunca teve realmente sentimentos românticos, apesar da aproximação. Somos como ela quando assistimos a uma adaptação: avaliamos as versões de obras que conhecemos, principalmente aquelas que mais gostamos, com mais exigência. A expectativa é muito maior, desde o momento de anúncio da produção, à escolha do elenco até que finalmente assistimos ao produto final.

No entanto, vimos aqui que o processo de adaptação — incluindo a adaptação do texto de *Orgulho e Preconceito* para sua paródia quanto a adaptação para o filme — é mais que transpor o texto para um novo gênero ou para as telas. É um processo em que entram fatores além do livro, como a percepção dos novos autores, a carga que levam para este trabalho, os textos que vieram antes deles, o que leram e o que pretendem passar para os novos leitores. Como Sanders afirma, ao tratar de adaptação e apropriação:

A adaptação prova [...] que está longe de ser neutra, na verdade é altamente ativa, muito distante do ato sem imaginação de imitação, cópia ou repetição, como é às vezes apresentada pelos críticos de literatura e cinema obcecados com afirmações de 'originalidade'. Adaptação e apropriação também fornecem seus próprios intertextos,

de modo que as adaptações atuam em diálogo com outras adaptações, bem como com sua fonte de informação. (SANDERS, 2006, p.24, tradução nossa)⁹⁶

Nesta pesquisa, pudemos ver que Jane Austen tem praticamente seu próprio universo cinematográfico. Não como os universos tão presentes no cinema hoje, com franquias intermináveis com histórias que continuam e recomeçam por todas as mídias, mas há algo em comum nos filmes que a adaptam e, mesmo com realizadores diferentes, eles se parecem. Esse é um dos motivos para *Orgulho e Preconceito e Zumbis* funcionar tão bem como paródia. O mundo de Austen já está pronto, ao vivo e em cores, nas mentes dos seus leitores. Da mesma forma, os filmes de zumbi têm suas características próprias, que se opõem a esse mundo austeniano, que chega a 2021 como praticamente uma fantasia: um é ensolarado em tons suaves; o outro é escuro, com tons neutros e sujos de sangue. Um tem vida e perspectiva de felicidade no futuro, o outro é um mundo apocalíptico, sem esperança. Esses opostos se combinam de tal forma que traz curiosidade a humor para essa nova obra.

No filme, no entanto, isso não funciona bem. É preciso lembrar que não é possível fazer esse julgamento como Elizabeth julgou Charlotte. É necessário dar um passo para trás, analisar o todo e repensar como outras alterações poderiam se somar aos produtos existentes, com um material novo e criativo.

Mas mesmo os fãs mais ávidos estão aprendendo a aceitar as mudanças nas adaptações de suas obras preferidas. Um exemplo é a importância que o público passou a ver na representatividade. Depois de décadas colocando personagens negros às margens de histórias clássicas, como se o mundo europeu, onde se a maior parte desses filmes se passam, fosse habitado apenas por pessoas brancas, isso está mudando.

Em 2020, chegou à *Netflix* o seriado *Bridgerton*, adaptação de uma série de livros da escritora Julia Quinn, que, apesar de contemporâneos, contam a história de uma família que viveria em Londres no início do século XIX, mesmo período em que Austen escreveu e publicou suas obras. A fantasia do mundo austeniano foi levado a outro nível: as cores são mais vivas, os penteados mais exagerados e a história modernizada. Neste universo, a rainha é uma mulher negra e, entre a alta sociedade britânica, há lordes que não são brancos, inclusive o protagonista.

Se a indústria tinha preocupações sobre a inserção de atores de outras raças entre personagens que geralmente são imaginados como brancos, *Bridgerton* mostrou que é

⁹⁶ Adaptation proves [...] to be a far from neutral, indeed highly active, mode of being, far removed from the unimaginative act of imitation, copying, or repetition that it is sometimes presented as being by literature and film critics obsessed with claims to 'originality'. Adaptation and appropriation also provide their own intertexts, so that adaptations perform in dialogue with other adaptations as well as their informing source.

possível ter um sucesso mesmo com um elenco diverso. Em um mês, a primeira temporada da série foi assistida (inteira ou parcialmente) por um número recorde de 82 milhões de casas pelo mundo. Antes disso, a maior audiência *The Witcher*, que foi vista em 76 milhões de lares no mesmo período⁹⁷.

As adaptações de Jane Austen parecem seguir o mesmo caminho. O próximo livro a chegar às telas será *Persuasão*. Ainda em pré-produção, somente dois atores foram anunciados até o momento: Sarah Snook será Anne Eliot e Joel Fry — que não é branco — será seu par, capitão Wentworth. Com o debate sobre racismo em obras audiovisuais sendo levantado constantemente, ficou clara a importância da representatividade, então alguns já deixam para trás o debate sobre a impossível fidelidade e as adaptações ganham novas perspectivas para os próximos anos.

Essa mudança ainda está em processo, mesmo que grandes passos estejam sendo dados e as adaptações de Jane Austen já estejam incluídas nisso. Franquias tradicionais ainda cedem à pressão dos puristas e ainda não pudemos ver representatividade em filmes mais tradicionais, como 007. Enquanto alguns defendem que o personagem criado por Ian Fleming é originalmente branco que deveria continuar assim no cinema, outros acreditam que James Bond, que já foi vivido por diversos atores ao longo das últimas décadas, pode não ser branco ou mesmo um homem em uma nova adaptação. Frequentemente, é especulado que um ator negro pode ser o próximo Bond e isso ainda não aconteceu, mas essa perspectiva diferente já está presente nos grandes estúdios e nas produções do *mainstream*. Os filmes que adaptam livros podem trazer mais novidades e diferentes releituras a partir dessa mudança, já esperada e cobrada pelo público.

A expectativa para este trabalho é que ele possa contribuir para o campo da pesquisa em Literatura, principalmente no que se refere às adaptações fílmicas. Buscamos trazer um exemplo interessante, que mostra como o mundo dos filmes e livros está interconectado, com adaptações influenciando outras adaptações, ao mesmo tempo em que traz referências de outras obras e mesmo da vida real, que parece tão distante do mundo de filmes e livros que trazem um pouco do mundo em que Jane Austen viveu.

Um dos nossos questionamentos no início desta pesquisa era sobre o papel do adaptador. Será o processo de adaptação como o de zumbificação, em que a obra torna-se uma morta-viva? Após os três capítulos desta dissertação, concluímos que não. As adaptações, ainda que não sejam bem-sucedidas como o filme *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, mantêm

⁹⁷ Informações disponíveis em: <<https://deadline.com/2021/01/bridgerton-netflix-viewership-record-biggest-series-ever-1234681242/>>. Acesso em 14 abr. 2021.

escritores e obras mais vivos do que nunca. A infinidade de livros de temáticas diversas sobre suas obras, continuando o que muitos queriam que a escritora estivesse ainda viva para fazê-lo ou recontando suas histórias, colaboram de alguma forma para a sua sobrevivência.

Ao longo do século XIX diversos autores britânicos surgiram, mas nem todos têm a popularidade de Jane Austen, e um dos fatores que contribui para isso é o volume de adaptações. Mais de 200 anos depois que morreu, a escritora continua sendo lida e debatida, inclusive fora da academia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

AUERBACH, Emily. The Liveliness of Your Mind: Pride and Prejudice. In: BLOOM, Harold (org.). **Bloom's modern critical interpretations: Jane Austen's Pride and Prejudice**, updated edition. New York: Chelsea House Publications, 2007. p.111-147.

AUSTEN, Jane. **A Abadia de Northanger**. Tradução de Eduardo Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, versão Kindle.

AUSTEN, Jane. **Mansfield Park**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Penguin, 2014, versão Kindle.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Celina Portocarrero. Porto Alegre: L&PM, 2011.

AUSTEN, Jane. **Persuasão**. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, versão Kindle.

AUSTEN, Jane; GRAHAME-SMITH, Seth. **Orgulho e Preconceito e Zumbis**. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

ARMSTRONG, Nancy. **Desire and domestic fiction: a political history of the novel**. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.

AZERÊDO, Genilda. **Para celebrar Jane Austen: diálogos entre a literatura e o cinema**. Curitiba: Editora Appris, 2013.

AZERÊDO, Genilda. **Jane Austen, adaptação e ironia: uma introdução**. João Pessoa: Editora Manufatura, 2003.

AZERÊDO, Genilda. Jane Austen e a recodificação paródica do gótico em Northanger Abbey. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, n. 62, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2012n62p75>. Acesso em: 16 mai. 2020.

AZERÊDO, Genilda. **Reencenando imagens e palavras: anotações sobre literatura e filmes**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BIAJOLI, Maria Clara Pivato. *Pride and Prejudice and Zombies: Jane Austen consumed by her popularity*. **Espectro da Crítica**, v. 1, n. 1, 30 abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/espectrodacritica/article/view/8740>. Acesso em: 16 mai. 2020.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 2005.

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

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CURRY, Mary Jane. "Not a day went by without a solitary walk": Elizabeth's postoral world. In: BLOOM, Harold (org.). **Bloom's modern critical interpretations: Jane Austen's Pride and Prejudice**, updated edition. New York: Chelsea House Publications, 2007. p.47-57.

DAICHES, David. **A Critical history of english literature: the restoration to the present day** v.2. Londres: Mandarin, 1996.

DAVIES, Andrew. *Pride and Prejudice at 20: The scene that changed everything*. [Entrevista concedida a] Nicholas Barber. **The Guardian**. Disponível em: <<https://www.bbc.com/culture/article/20150922-pride-and-prejudice-at-20-the-scene-that-changed-everything>>. Acesso em: 03 abr. 2021.

DENDLE, Peter. **The zombie movie encyclopedia**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010, versão Kindle.

DENTITH, Simon. **Parody**. London: Routledge, 2000.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

EAGLETON, Terry. *Walter Scott and Jane Austen*. In: **The english novel: an introduction**. Malden: Brackwell Publishing, 2005, versão Kindle.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 7. ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELLIOT, Kamilla. **Rethinking the novel/film debate**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

FOWLER, Corinne. *Revisiting Mansfield Park: the critical and literary legacies of Edward W. Said's essay "Jane Austen and Empire" in Culture and Imperialism (1993)*. **The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry**. v.4, n.3, 30 ago. 2017. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-journal-of-postcolonial-literary-inquiry/article/revisiting-mansfield-park-the-critical-and-literary-legacies-of-edward-w-saids-essay-jane-austen-and-empire-in-culture-and-imperialism-1993/7150923DBA78AF990C19AD62CA822487>. Acesso em: 16 mai. 2020.

FRAIMAN, Susan. Jane Austen and Edward Said: gender, culture, and imperialism. **Critical Inquiry**, Vol. 21, No. 4, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1344068?seq=1>. Acesso em: 16 mai. 2020.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GODARD, Barbara. Intertextuality. In.: E. MAKARYK, Irena R. (org.). **Encyclopedia of contemporary literary theory**: approaches, scholars, terms. Toronto: University of Toronto Press, 1993. p.603-605.

GRAHAME-SMITH, Seth. Pride and Prejudice, now with Zombies! [Entrevista concedida a] Lev Grossman. **Time**. Disponível em: <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1889075,00.html>>. Acesso em: 02 nov. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008, versão Kindle.

JONES, Daryl. Pride and Prejudice. In: BLOOM, Harold (org.). **Bloom's modern critical interpretations**: Jane Austen's Pride and Prejudice, updated edition. New York: Chelsea House Publications, 2007. p.149-167.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANIER, Douglas M. The Hogarth Shakespeare Series: Redeeming Shakespeare's Literariness. In HARTLEY, Andrew James (org.). **Shakespeare and Millennial Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p.230-250.

LUCKHURST, Roger. **Zombies: a cultural history**. Cornwall: Reaktion Books, 2015.

MACHADO, Ida Lúcia. A paródia: gênero discursivo ou estilo de escritura? In: PERES Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. (Org.). **O Estilo na Contemporaneidade**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 181-189.

MACHADO, Ida Lúcia. A paródia: uma estratégia ou provocação? **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, v. 16, n. 1, 10 mar. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34393>. Acesso em: 16 mai. 2020.

MACHADO, Ida Lúcia. A paródia, um gênero transgressivo. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de. (orgs.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: NAD/POSLIN/FALEUFMG, 2004.

MACHADO, Ida Lúcia. Lendo a paródia? In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Ensaio sobre leitura 2**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007, v. 1, p. 317-327.

MCFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University Press, 2004

MONAGHAN, David (org). **Jane Austen in a social context**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1981.

MONAGHAN, David. **Jane Austen: structure and social vision**. Londres: The Macmillan Press, 1980.

MORETTI, Franco. O século sério. **Novos Estudos – CEBRAP**. São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4130371/mod_resource/content/1/Moretti%20-%20O%20s%C3%A9culo%20s%C3%A9rio.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

MOSES, Carole. Jane Austen and Elizabeth Bennet: the limits of irony. In: BLOOM, Harold (org.). **Bloom's modern critical interpretations: Jane Austen's Pride and Prejudice**, updated edition.. New York: Chelsea House Publications, 2007. p.101-109.

NIXON, Cheryl L. Balancing the courtship hero: masculine emotional display in film adaptations of Austen's novels. In: TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre. **Jane Austen in Hollywood**. Kentucky: University Press of Kentucky, 2001.

PAVEL, Thomas. The novel in search of itself: a historical morphology. In: MORETTI, Franco. **The novel: forms and themes**, 2006, Princeton: Princeton University Press, p.3-31.

PILGRIM, David. **The coon caricature**. The Ferris State University, 2000. Disponível em: <https://www.ferris.edu/jimcrow/coon/>. Acesso em 12 set. 2020.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The gothic**. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

RUSSEL, Jamie. **Zumbis: o livro dos mortos**. Tradução de Érico Assis e Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Leya, 2010.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

SHAPARD, David M. Introduction. In: AUSTEN, Jane. **The annotated Mansfield Park**. Nova York: Anchor Books, 2017, versão Kindle.

SHAPARD, David M. Introduction. In: AUSTEN, Jane. **The annotated Pride and Prejudice**, editado por David M. Shapard. Nova York: Anchor Books, 2012, versão Kindle.

SLETHAUG, Gordon. Parody. In.: E. MAKARYK, Irena R. (org.). **Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms**. Toronto: University of Toronto Press, 1993. p.603-605.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, n. 51, jul. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 10 nov. 2020.

TAUCHERT, Ashley. Pride and Prejudice: Lydia's gape. In: BLOOM, Harold (org.). **Bloom's modern critical interpretations: Jane Austen's Pride and Prejudice**, updated edition. New York: Chelsea House Publications, 2007. p.205-226.

TAVE, Stuart M. What are men to rocks and mountains? In: BLOOM, Harold (org.). **Bloom's modern critical interpretations: Jane Austen's Pride and Prejudice**, updated edition. New York: Chelsea House Publications, 2007. p.7-33.

TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre. **Jane Austen in Hollywood**. Kentucky: University Press of Kentucky, 2001.

WATT, Ian. **A Ascensão do romance: estudos sobre Dafoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILSON, George M. Edward Said on contrapuntal reading. **Philosophy and Literature**, Vol. 18, No 2, Out. 1994. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/416160/summary>>. Acesso em 09 out. 2020.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ORGULHO e Preconceito e Zumbis. Direção de Burr Steers. Estados Unidos e Reino Unido: Cross Creek Pictures, Sierra Pictures, MadRiver Pictures, QC Entertainment, Allison Shearmur Productions, Handsomecharlie Films e Head Gear Films, 2016. 1 DVD (108 min).

CAPÍTULO 4 (Ep. 4). Orgulho e Preconceito [Seriado]. Direção: Simon Langton. Produção: Sue Birtwistle. Inglaterra: BBC1, 1995. 1 DVD (52 min.).

ORGULHO e Preconceito. Direção de Joe Wright. Reino Unido, Estados Unidos e França: StudioCanal, Working Title Films e Scion Films, 2005. 1 DVD (127 min.).

Filmes para cinema e televisão, minisséries e seriados citados

A Morta-Viva (I Walked with a Zombie, de 1943), direção: Jacques Tourneur
A Múmia (The Mummy, 1932), direção: Karl Freund
A Noite dos Mortos-Vivos (Night of the Living Dead, 1968), direção: George A. Romero
A Volta dos Mortos Vivos (The Return of the Living Dead, 1985), direção: Dan O'Bannon
Aisha (2010), direção: Rajshree Ojha
As Patricinhas de Beverly Hills (Clueless, 1995), direção: Amy Heckerling
Death Comes to Pemberley (2013), roteiro: Juliette Towhidi
Drácula (Dracula, 1931), direção: Tod Browning, Karl Freund
E.T.: O Extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982), direção: Steven Spielberg
Emma (1996), direção: Diarmuid Lawrence
Emma (1996), direção: Douglas McGrath
Emma. (2020), direção: Autumn de Wilde
Extermínio (28 Days Later, 2002), direção: Danny Boyle
Frankenstein (1931), direção: James Whale
Guerra Mundial Z (World War Z, 2013), direção: Marc Forster
Invasão Zumbi (Busanhaeng, 2016), direção: Sang-ho Yeon
Juan dos Mortos (Juan De Los Muertos, 2010), direção: Alejandro Brugués
Lost in Austen (2008), roteiro de Guy Andrews
Noiva e Preconceito (Bride and Prejudice, 2004), direção: Gurinder Chadha
O Diário Bridget Jones (Bridget Jones's Diary, 1996), direção: Sharon Maguire
O Enigma de Outro Mundo (The Thing, 1982), direção: John Carpenter
O Homem Invisível (The Invisible Man, 1933), direção: James Whale
O Lobisomem (The Wolfman, 1941), direção: George Waggner
O Rei dos Zombies (King of the Zombies, 1941), direção: Jean Yarbrough
Orgulho (Pride and Prejudice, 1940), direção: Robert Z. Leonard
Orgulho e Paixão (2018), criação: Marcos Bernstein
Orgulho e Preconceito (Pride and Prejudice, 1995), roteiro: Andrew Davies
Os Goonies (The Goonies, 1985), direção: Richard Donner
Palácio das Ilusões (Mansfield Park, 1999), direção: Patricia Rozema
Persuasion (em pré-produção), direção: Mahalia Belo
Pride and Prejudice (1952), roteiro: Cedric Wallis
Pride and Prejudice (1958), roteiro: Cedric Wallis
Pride and Prejudice (1967), roteiro: Nemone Lethbridge,
Pride and Prejudice (1980), roteiro: Fay Weldon
Razão e Sensibilidade (Sense and Sensibility, 1995), direção: Ang Lee
Revolta dos Zumbis (Revolt of the Zombies, de 1936), direção: Victor Halperin
Sanditon (2019), roteiro: Andrew Davies
Santa Clarita Diet (2017-2019), criação: Victor Fresco
Sem Prada nem Nada (2011), direção: Angel Gracia
Stranger Things (2016-), criação: Matt e Ross Duffer
The Lizzie Bennet Diaries (2012), direção: Bernie Su, Margaret Dunlap
The Walking Dead (2010-), criação: Frank Darabont e Angela Kang
Todo Mundo Quase Morto (Shaun of the Dead, 2004), direção: Edgar Wright
Zumbi, a Legião dos Mortos (White Zombie, 1932), direção: Victor Halperin
Zumbilândia: Atire Duas Vezes (Zombieland: Double Tap, 2019), direção: Ruben Fleischer

Obras literárias citadas

Abraham Lincoln. Caçador de Vampiros (2012), de Seth Grahame-Smith
Android Karenina (2010), de Ben H. Winters
As Sombras de Longbourn (*Longbourn*, 2013), de Jo Baker
Guerra Mundial Z: Uma História Oral da Guerra dos Zumbis (*World War Z: an Oral History of the Zombie War*, 2006), de Max Brooks
Morte em Pemberley (*Death comes to Pemberley*, 2010), de P. D. James
Mr Darcy's Bond: A Pride and Prejudice Variation (2020), de Jackie Wellman
Mr Darcy Came Riding...: A Pride and Prejudice Variation (2021), de Jackie Wellman
Mr Darcy's Christmas Ghosts: A Pride and Prejudice Variation (2020), de Jackie Wellman
Noite Infeliz (*Unholy Night*), de Seth Grahame-Smith
O Diário de Mr. Darcy (*Mr. Darcy's Diary*, 2005), de Amanda Grange
O Guia de Sobrevivência a Zumbis (*The Zombie Survival Guide*, 2003), de Max Brooks
Os Mortos-Vivos (*The Walking Dead 2003-2019*), de Robert Kirkman
Pemberley In Lock-Down: A Pride and Prejudice Variation (2020), de Jackie Wellman
Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls (2010), de Steve Hockensmith
Pride and Prejudice and Zombies: Dreadfully Ever After (2010), de Steve Hockensmith
Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos (*Sense and Sensibility and Sea Monsters*, de 2009), de Ben H. Winters
Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos (*Sense and Sensibility and Sea Monsters*, de 2009), de Ben H. Winters
Sangue Quente (*Warm Bodies*, 2010), de Isaac Marion

Jogos citados

Resident Evil, jogo criado pela *Capcom*, em 1996
Call of Duty, jogo criado pela *Activision*, em 2003
Plants vs. Zombies, jogo criado *Electronic Arts*, em 2009