

LITERATURA D(Ó) R(É) MI(X) REMIX: DA MÚSICA PARA A LITERATURA¹

D(O) R(E) MI(X) LITERATURE REMIX: FROM MUSIC TO LITERATURE

STELLA MARIS DE CARVALHO GONZALEZ*
stella14gonzalez@gmail.com

MIRIAM DE PAIVA VIEIRA*
miriamvieira@ufs.edu.br

Este artigo tem como objetivo compreender como o procedimento midiático remix é utilizado na literatura para atribuir nova roupagem a reescritas de obras literárias. Para tal, situamos as noções de adaptação e apropriação como formas de reescrita a partir das propostas de Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2006) e Adrienne Rich (1972). Apresentamos, então, o conceito de remix dentro de uma cultura de atividade global, de acordo com Eduardo Navas (2012, 2018), David J. Gunkel (2016) e Owen Gallagher (2018). Devido a sua abrangência, associamos o remix com a noção de “travelling concept”, nos moldes de Mieke Bal (2002). Por fim, delimitamos as especificidades, conforme proposto por Lars Elleström (2017), do remix musical, investigando como características ligadas à remixagem musical são transportadas para a literatura. Para tal, analisamos *samples* transportados de *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, para o remix literário *Orgulho* (2019), de Ibi Zoboi.

Palavras-Chave: intermedialidade; adaptação; apropriação; reescrita; remix.

The aim of this article is to comprehend how the intermedial procedure remix is used in literature to assign a new look to rewritings of literary works. To do so, we situate the notions of adaptation and appropriation as forms of rewriting based on the proposals of Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2006) and Adrienne Rich (1972). Then, we present the concept of remix within a culture of global activity, according to Eduardo Navas (2012, 2018), David J. Gunkel (2016) and Owen Gallagher (2018). Due to its wide scope, we associate the remix with the notion of traveling concept, as proposed by Mieke Bal (2002). Finally, we delimit the affordances, as proposed by Lars Elleström (2017), of musical remix, investigating how characteristics linked to music remixing are integrated to literature, through the analysis of samples transported from Jane Austen’s *Pride and Prejudice* (1813) to Ibi Zoboi’s literary remix *Pride* (2018).

¹ Esse artigo é uma compilação do primeiro e terceiro capítulos da dissertação intitulada “Com orgulho e sem preconceito: reescritas de Jane Austen no século XXI”, de autoria de Stella Maris de Carvalho Gonzalez, orientada por Miriam de Paiva Vieira, defendida em 2021 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Brasil.

* Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Brasil. ORCID: 0000-0001-5402-1462.

* Professora adjunta do Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Brasil. ORCID: 0000-0001-9851-0217.

Keywords: intermediality; adaptation; appropriation; rewriting; remix.

Data de recepção: 14-01-2022

Data de aceitação: 15-03-2022

DOI: 10.21814/2i.3770

1. Introdução

A cultura do remix, segundo Eduardo Navas (2012), pode ser entendida como uma atividade global que consiste na livre troca de informação por meio das tecnologias digitais. O *sampling*, antes restrito apenas ao campo musical, passou a ser observado em outras áreas, inclusive na literatura. Na verdade, o *sampling* é um ato de apropriação e adaptação, e assim como o remix se utiliza do *sampling* na música, também o faz na literatura. O remix literário, dessa forma, poderia remeter às práticas de CTRL+C, *copy* (copiar), e CTRL+V, *paste* (colar), mas nossa proposta é situar essa forma de reescrita como um procedimento midiático.

De acordo com Leonardo Villa-Forte, “a literatura sempre se serviu de ‘pedaços’ diretos de outros textos ou da própria realidade para além dos livros, por assim dizer, para se constituir” (Villa-Forte, 2019, p. 41). Ainda de acordo com Villa-Forte, o ato de reaproveitar/reciclar/remixar não é uma novidade nos campos da arte, uma vez que tudo o que se cria, tudo o que se escreve, mostra-se relacionado a algo já existente. Nossa premissa para este artigo é que o remix literário, como procedimento midiático, auxilia na atribuição de uma nova roupagem quando empregado em reescritas de obras literárias por meio de adaptação e/ou apropriação. Para tal, vamos situar as noções de adaptação e apropriação como formas de reescrita a partir das propostas de Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2006) e Adrienne Rich (1972); e apresentar o remix a partir de três perspectivas: dentro da cultura do *sampling*, de acordo com Eduardo Navas (2012, 2018) e David J. Gunkel (2016); como um “*travelling concept*”, nos moldes de Mieke Bal (2002); e como procedimento midiático a partir do modelo para o estudo de transferência de características entre mídias proposto por Lars Elleström (2017). Para ilustrar como se dá o remix literário, serão utilizados os romances *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, e *Orgulho* (2019), de Ibi Zoboi, em que os *samples* do romance de Austen são manipulados e reorganizados de modo a evidenciar como a remixagem desloca da música de modo a agregar à literatura.

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

De acordo com Hutcheon, “embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para processo quanto para o produto” (Hutcheon, 2013, p. 39). Em um aspecto similar à noção de transmídiaçã² de Elleström (2021), a autora considera a adaptação:

² Para Elleström, a transmídiação é um tipo de transformação de mídia que difere da representação de mídias porque não se trata somente de uma representação repetida em outra mídia. Na transmídiação, a configuração sensorial sofre uma transformação. Elleström descreve a transmídiação como a representação, em uma esfera virtual, de objetos já representados em esferas virtuais anteriores armazenadas no domínio

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

A partir dessa premissa, um aprofundamento na definição de adaptação se faz necessário. Além do entendimento da adaptação como transposição declarada, Hutcheon também a descreve como “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2013, p. 30). Outra teórica que aborda a noção de adaptação é Julie Sanders (2006), postulando que a “adaptação também pode ser uma tentativa mais simples de tornar textos ‘relevantes’ ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio de processos de aproximação e atualização” (Sanders, 2006, p. 19).³ Segundo ela, a maioria das reescritas são reinterpretações, ou revisões, de textos em um novo contexto genérico, ou relocações do cenário cultural ou do período do texto-fonte, que podem ou não envolver alteração de gênero. Essa ideia remete à proposta de Adrienne Rich (1972), em que a *re-visão* de obras literárias – o “ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de acessar um velho texto a partir de uma nova orientação crítica – é para nós mais do que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência” (Rich, 1972, p. 18).⁴ Entendemos a adaptação como uma forma de analisar e de revisar uma obra clássica e assim criar novos contextos e dar novos significados a ela. A obra-fonte é, portanto, capaz de sobreviver por meio de suas adaptações.

Sanders (2006) também teoriza sobre o processo de apropriação, que implica um distanciamento do texto original, que muitas vezes é transformado em um novo produto. Para ela, o distanciamento em relação ao texto-fonte denota certa independência, uma vez que, mesmo levando consigo partes reconhecíveis e visíveis da obra-fonte, a narrativa é transformada em um novo produto. Para ela, a apropriação pode se apresentar de duas formas. A primeira é caracterizada pelo texto embutido (*embedded text*) e a interação (*interplay*) entre a apropriação e a obra-fonte. É a essa forma de apropriação que a autora se refere ao dizer que “o texto ou textos apropriados nem sempre são tão claramente sinalizados ou reconhecidos quanto no processo adaptativo” (Sanders, 2006, p. 26). A segunda forma de apropriação apresentada por ela é a apropriação continuada (*sustained appropriation*), que se caracteriza pela imitação do texto-fonte, seja pelo uso de citações, pela reprodução de um estilo de escrita, etc., por vezes se envolvendo em controvérsias acerca do tema homenagem/plágio (Sanders, 2006, p. 32). Uma obra em domínio público pode ser adaptada e/ou apropriada sem que haja implicações legais devido a questões de direitos autorais. Partindo das interfaces que estabelecemos até aqui, deste ponto em diante, traçaremos brevemente o caminho que trouxe o procedimento remix da música para a literatura por meio de apropriações de obras consagradas.

2. **Sampling: A Reescrita como Adaptação e Apropriação**

Sampling, grosso modo, se relaciona com o processo de extração de amostras de determinado material previamente existente, ou de parte desse material, e subsequente

extracomunicacional do receptor. Para mais, ver: *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídiais* (Elleström, 2021, p. 133).

³ No original: “adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating.”

⁴ No original: “Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.”

recombinação e reutilização em um novo produto. Segundo Owen Gallagher (2018), “o ato fundamental do *sampling* é o mesmo, quer alguém extraia a amostra de um livro, de uma foto, de um filme ou de uma música”⁵ (Gallagher, 2018, p. 259), ou seja, apesar de, a princípio, e até recentemente, o termo ter sido estritamente usado na mídia música, alguns estudiosos começaram a relacioná-lo com práticas semelhantes em diversas mídias. Eduardo Navas (2012), por sua vez, propõe que o “ato [de *samplear*] é basicamente o que ocorre em qualquer forma de gravação mecânica – seja quando alguém copia, tirando uma fotografia, ou corta, extraindo uma parte de um objeto ou de um assunto, como cortar parte de uma folha para estudar sob um microscópio” (Navas, 2012, p. 11-12).⁶ Navas, com essa colocação, associa o *sampling* com virtualmente qualquer prática de extração e reutilização, não importando em que área seja realizada.

Ato essencial em produtos originados pelo remix como um procedimento midiático, o *sampling* está envolvido em todos seus estágios da elaboração e criação. Nota-se, também, sua associação com a apropriação no estágio mais básico, conforme apresentado por Gallagher (2018):

Muitos autores que consideraram o *sampling* em seus trabalhos distinguem os estágios fundamentais do remix, que incluem: (1) a apropriação de um artefato gravado existente como material de origem; (2) a manipulação ou edição de um *sample* da fonte; e (3) o redirecionamento e a recombinação do elemento *sampleado* com outros elementos como parte de um novo trabalho remixado (Gallagher, 2018, p. 260).⁷

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

(...) tal como acontece com alguns (...) reconhecimentos do potencial (...) do *sampling* para promover uma nova estética, precisamos enxergar a adaptação e apropriação literárias deste ponto de vista mais positivo, vendo-as como criação de novas possibilidades culturais e estéticas que acompanham os textos que os inspiraram, enriquecendo-os ao invés de “roubá-los” (Sanders, 2006, p. 40-41).⁸

A autora, nessa perspectiva, usa o *sampling* em uma analogia com a apropriação, na qual sanciona um apelo para a valorização dos processos de adaptação e apropriação na contemporaneidade. Esse apelo reforça o valor da reescrita, que é também uma forma de apropriação e adaptação.

⁵ No original: “the fundamental act of *sampling* is the same, whether one *samples* from a book, a picture, a film or a song.”

⁶ No original: “*Sampling* as an act is basically what takes place in any form of mechanical recording - whether one copies, by taking a photograph, or cuts, by taking a part of an object or subject, such as cutting part of a leaf to study under a microscope.”

⁷ No original: “Many authors who have considered *sampling* in their work acknowledge the fundamental stages of remix, which include: (1) the appropriation of an extant recorded artifact as source material; (2) the manipulation or editing of a *sample* from the source; and (3) the repurposing and recombining of the *sampled* element with other elements as part of a new remixed work.”

⁸ No original: “[...] as with some [...] recognitions of the potential of [...] *sampling* to foster a new aesthetic, we need to view literary adaptation and appropriation from this more positive vantage point, seeing it as creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than ‘robbing’ them.”

3. Do Remix Musical para o Remix Literário

A palavra remix, de acordo com Navas, designa, em um primeiro momento, o ato criativo de alterar separadamente as faixas de uma gravação musical a serem (re)combinadas para a criação de um novo produto cultural (Navas, 2018, p. 247). Em consonância a essa definição, David J. Gunkel, acadêmico na área da comunicação, explica que o verbo remix significa “misturar novamente” e que “a forma nominal da palavra se refere a uma nova versão de uma gravação na qual as faixas instrumentais são separadas e os vocais são reequilibrados e recombinações” (Gunkel, 2016, p. 15).⁹ Apesar de ter sido inicialmente empregado no campo musical, o termo remix extrapola fronteiras, uma vez que atualmente designa o ato criativo e/ou o produto cultural resultante desse ato criativo em diversas outras áreas, como a literatura. Desse modo, faz-se necessário um breve levantamento histórico de tal ato, de forma a elucidar os imbricamentos que lhe conferiram o status de prática cultural e de campo de estudos.

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

A primeira etapa do remix ocorreu na Jamaica com o surgimento do *dub*, no final dos anos 1960 e 70; [...] A segunda etapa do remix ocorreu durante a década de 1970 e 80, quando os princípios de remixagem são definidos na cidade de Nova York. A terceira etapa ocorre entre meados e final dos anos 1980 e nos anos 90, quando remix se torna um estilo e, portanto, comodificado como uma forma popular usada para aumentar as vendas da música nos Estados Unidos (Navas, 2012, p. 20).¹⁰

A principal característica do *dub* está na predominância da mistura e da recombinação de gravações musicais já existentes.¹¹ Nesse gênero, isola-se a voz na música e aumentam-se as batidas e ritmos. Algo semelhante aconteceu na década de 1970 em Nova York com o surgimento das discotecas. O teórico Stefan Sonvilla-Weiss (2015) afirma, porém, que essa tendência de remixar (misturar) já era encontrada na colagem musical do movimento *Musique Concrète* dos anos 1940, no qual usava-se sons do dia-a-dia inseridos na música. O uso do termo remix, entretanto, tornou-se popular apenas nas décadas de 1980 e 1990, passando a ser usado principalmente em relação aos DJs, artistas e produtores de *Hip-hop*.

De acordo com Navas (2012), “[r]emix (a atividade de retirar amostras de materiais pré-existentes para combiná-las de novas formas de acordo com gosto pessoal) é ubíquo na arte e na música; ele desempenha um papel fundamental na comunicação de massa, especialmente na nova mídia.” (Navas, 2012, p. 65).¹² O autor postula ainda que o remix é o resultado de um re-mix, que é o rearranjo de algo pré-existente e reconhecível, o que implica a necessidade do reconhecimento da fonte para a sua própria validação. Em outras

⁹ No original: “[...] the verb remix indicates, quite literally, ‘to mix again’, and the nominal form of the word refers to a ‘new version of recording, in which the separate instrumental or vocal tracks are rebalanced or recombined.’”

¹⁰ No original: “The first stage of Remix took place in Jamaica with the rise of dub, during the late 1960s and ’70s; [...] The second stage of Remix took place during the 1970s and ’80s when principles of remixing are defined in New York City. The third stage takes place, during the mid to late ’80s and ’90s, when Remix becomes a style, and therefore commodified as a popular form used to increase music sales in the United States.”

¹¹ A palavra *dub*, no contexto em que foi empregada aqui, não possui palavra correspondente em português, mas é possível perceber sua relação com a característica desse gênero de se isolar a voz, uma vez que o termo *to dub*, em língua inglesa, significa dublar.

¹² No original: “Remix (the activity of taking *samples* from pre-existing materials to combine them into new forms according to personal taste) is ubiquitous in art and music; it plays a vital role in mass communication, especially in new media.”

palavras, uma vez que, de outro modo, o produto resultante de um processo de remixagem poderia ser tomado como um produto inteiramente original, um remix só é validado como tal quando/se o público tem ciência do que está sendo remixado. Essa constatação converge com o que Hutcheon (2013) declara sobre a adaptação como “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (Hutcheon, 2013, p. 30). A ressalva, nesse caso, é que, enquanto Navas (2012) defende o reconhecimento do que é remixado como requisito para a validação do remix, Hutcheon, por sua vez, afirma que a relação entre o produto de uma adaptação e o texto-fonte nem sempre é explícita, mas isso não faz com que o novo produto não possua autonomia.

Gunkel (2016) afirma que o remix extrapola essas definições, citando o web-documentário de Kirby Ferguson, lançado em 2014 e intitulado *Everything is a Remix*, no qual Ferguson explicita que “remixar é uma arte popular, mas as técnicas são as mesmas usadas em qualquer nível de criação: copiar, transformar e combinar. Você poderia até dizer que tudo é um remix” (Ferguson, 2014 apud Gunkel, 2016, p. 18).¹³ Essa premissa proposta por Ferguson é análoga à que mencionamos anteriormente, na qual Navas (2012) atribui ao *sampling* a mesma característica de amplo uso nas mais diversas áreas.

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

Vale aqui lembrar que, para Julia Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2013, p. 142). A teórica define texto como uma produtividade, um mecanismo cuja tarefa é redistribuir a ordem da língua, uma permutação de textos, uma intertextualidade que se faz pelo cruzamento de enunciados tomados de outros textos (Kristeva, 2013, p. 109). Esse “mosaico de citações” acontece como uma espécie de reação em cadeia, da qual não sabemos a origem dos milhares de textos interconectados, em que é praticamente impossível conceber um que não esteja ligado a pelo menos um outro.

Portanto, com o remix se estendendo a outras áreas e abarcando aplicações cada vez mais amplas, uma categorização torna-se necessária. Navas (2012) propõe, então, três tipos de remix: o remix estendido (*extended remix*), que consiste em uma longa versão musical com uma parte instrumental mais extensa, de forma a ser mais “remixável”, facilitando assim o trabalho do DJ; o remix seletivo (*selective remix*), que consiste em subtrair e/ou adicionar material da composição original; e o remix reflexivo (*reflexive remix*), que se dá pela versão remixada da composição original que se beneficia dos *samples* que utiliza, juntamente com os significados que esses fragmentos carregam, de maneira a reivindicar sua própria autonomia, mesmo quando o remix traz consigo o nome do original. Ainda que muito seja subtraído e/ou adicionado, o material original ainda é reconhecível.

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

¹³ No original: “remixing is a folk art but the techniques are the same ones used at any level of creation: copy, transform and combine. You could even say that everything is a remix.”

[...] tentar definir remix pode ser um ponto discutível porque, embora o significado mais básico da palavra pareça permanecer constante, sua conotação muda à medida que continua a ser discutido, refletido e [mais importante] colocado em prática por aqueles que na verdade produzem material que o desafia e o redefine (Navas, 2018, p. 246).¹⁴

Essa visão nos permite interpretar o termo remix como um conceito maleável, que se adapta aos diferentes contextos nos quais passa a ser usado. Ou seja, o remix se enquadra na definição de “*travelling concept*”, ou conceito viajante, nos moldes de Mieke Bal (2002), que destaca que “[...] os conceitos não são fixos. Eles viajam – entre disciplinas, entre estudiosos, entre períodos históricos e entre comunidades acadêmicas geograficamente dispersas” (Bal, 2002, p. 24).¹⁵ De fato, a dimensão conquistada pelo conceito de remixar, visto como prática cultural, não objetiva uma centralização normativa de culturas, mas a concepção dessa prática como algo comum a qualquer cultura, expressa de diferentes formas, adaptando-se às idiossincrasias de diversos meios culturais e respectivas manifestações artísticas e midiáticas. Ao abordar a transição do remix, um simples procedimento criativo que acabou se tornando o núcleo de um conceito mais amplo, Navas (2018) elucida que a consciência da relação do remix com a cultura global fez com que um termo mais abrangente, cultura do remix, fosse criado (Navas, 2018, p. 246). Essa magnitude foi alcançada, segundo o autor, graças ao advento das mídias digitais, que impactaram de uma maneira decisiva o campo musical (Navas, 2018, p. 247). Conforme descrito por ele,

[a] cultura do remix se desenvolve pela vontade de colaborar, de pegar algo que já existe e de transformá-lo em algo novo por meio de interpretação pessoal. (...) visa encontrar um equilíbrio entre o individual e o coletivo, o criador e o público, a licença criativa e os direitos intelectuais (Navas, 2012, p. 60).¹⁶

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

Apesar de colocar a digitalização do som como evento marcante na consolidação do remix enquanto prática cultural, Navas (2012) destaca que a técnica de remixagem se estabeleceu com o advento da reprodutibilidade técnica.¹⁷

[d]efendo que o Remix, a partir do século XIX, tem uma base sólida na captura de som, complementada por uma forte ligação com a captura de imagens em fotografia e filme. Dado o papel dessas mídias na

¹⁴ No original: “[...] trying to define remix might be a moot point because, while the most basic meaning of the word appears to remain constant, its connotation changes as it continues to be discussed, reflected upon, and (most importantly) put into practice by those who actually produce material that both challenges and redefines it.”

¹⁵ No original: “[...] concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities.”

¹⁶ No original: “Remix culture thrives on the drive to collaborate, to take something that already exists and to turn it into something new by way of personal interpretation. [...] aims to find a balance between the individual and the collective, the creator and audience, creative license and intellectual rights.”

¹⁷ Conforme proposto por Walter Benjamin (1936) em seu clássico ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Ainda que pertinente, tal discussão não será aqui aprofundada por uma questão de tempo.

prática artística, tornou-se evidente para mim que a arte é um campo no qual os princípios do remix estão em jogo desde o início da reprodução mecânica (Navas, 2012, p. 6).¹⁸

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

A amplitude desse conceito é tamanha que o termo “remix” foi usado de forma genérica de modo a abranger também “[...] o *sampling* e a combinação de duas ou mais fontes” (Gunkel, 2016, p. 16).¹⁹ Em outras palavras, o *sampling*, de acordo com essa perspectiva, seriam abarcados pelo conceito de remix. David J. Gunkel (2016) acrescenta que o remix é

um termo guarda-chuva que abrange todos os tipos de música que alteram as gravações originais para criar novas versões ou remixes dessas gravações. *Sampling* é uma das muitas técnicas usadas na remixagem e *mashups* são um dos muitos gêneros de remixes (McGranaham, 2010, n. p. apud Gunkel, 2016, p. 16-17).²⁰

Inerentes a essas colocações de Gunkel, percebemos que, enquanto *sampling* designa o processo de remixagem que Navas associa a uma compreensão verbal do termo remix, *mashups* refere-se à compreensão nominal do termo descrita por Navas. Diante disso, entendemos o termo remix como um processo. Isso significa que nos valem do procedimento criativo remix, e não da concepção mais ampla do termo como uma cultura global.

4. As Modalidades do Remix

De modo a entender o remix musical como um gênero autônomo e reconhecido como tal, com características estéticas próprias, bem como circulação em determinados meios e momentos culturais e sociais, que contribui para e enriquece a música que comunica tais propriedades sem qualquer incongruência com o que a designa como mídia qualificada, é preciso que antes delimitemos as características intrínsecas a esse gênero musical. Para tal, contamos com o modelo para o estudo de transferência de características entre mídias, conforme estabelecido por Elleström (2017). O autor apresenta um modelo por meio do qual determinada mídia pode ser caracterizada, provendo uma compreensão mais ampla do processo de realização dessa mídia, ou seja, um entendimento completo de seu caráter.

A primeira modalidade, na ordenação escalar apontada por Elleström, é a modalidade material, cujo domínio abrange as características materiais inerentes a determinada mídia, ou seja, relaciona-se com aquilo que se constitui de matéria, servindo de interface corpórea pela qual nos serão transmitidos dados sensoriais (Elleström, 2017, p. 61). É importante que não seja confundida com mídia técnica, que “é a mídia material em si, a ‘forma’, que realiza e manifesta as propriedades latentes da mídia, o ‘conteúdo’” (Elleström, 2017, p. 60). Dessa forma, a interface corpórea, que na música tem por

¹⁸ No original: “I argue that Remix, starting in the nineteenth century, has a solid foundation in capturing sound, complemented with a strong link to capturing images in photography and film. Given the role of these media in art practice, it became evident to me that art is a field in which principles of remix have been at play from the very beginning of mechanical reproduction.”

¹⁹ No original: “[...] ‘remix’ has also been used as a generic term encompassing both the remixing of a single source [...] and the sampling and mashing up of two or more sources.”

²⁰ No original: “an umbrella term that encompassing all types of music that alter original recordings to create new versions, or remixes, of those recordings. Sampling is one of the many techniques used in remixing, and mashups are one of many genres of remixes.”

objetivo a transmissão de dados sensoriais percebidas por seres humanos são as ondas sonoras. Instrumentos musicais e cordas vocais, por exemplo, são suportes que fazem a mediação das características até então latentes, incluindo as ondas sonoras. Instrumentos musicais e cordas vocais não são, portanto, parte da modalidade material, mas, sim, mídias técnicas. Na música eletrônica, que se utiliza do som no formato digital, a interface material não é alterada. Segundo John Watkinson, “[...] um sistema básico de áudio digital nada mais é do que um link ponto a ponto que transporta o sinal do áudio analógico de um lugar a outro” (Watkinson, 2002, p. 10).²¹ Os processos de conversão, portanto, não são percebidos pelo ouvinte, que só recebe o resultado final do som musical. Watkinson (2002) detalha esse processo, estabelecendo que o sinal do “[á]udio analógico que entra no sistema é convertido no conversor analógico-digital [...] em amostras que são expressas em números binários” (Watkinson, 2002, p. 10).²² Em uma codificação binária, o som passa a ser considerado um dado digital, mais fácil de ser manipulado ou armazenado (Watkinson, 2002, p. 1). O autor continua a descrição do processo, dizendo que “[o]s dados são [...] enviados para o conversor digital-analógico [...], que converte a amostra novamente para uma voltagem analógica” (Watkinson, 2002, p. 11) e conclui que, “[e]ssencialmente, o sinal do áudio digital transporta o som numericamente.²³ Cada amostra é um equivalente numérico da voltagem em um instante correspondente no som” (Watkinson, 2002, p. 4).²⁴ Como o processo de codificação do áudio analógico em dados digitais e a subsequente decodificação desses dados de volta em sinal de áudio analógico é sempre um acontecimento prévio à mediação, as ondas sonoras permanecem como a interface material que nos transmitem os dados sensoriais. Em outras palavras, todo o conteúdo sonoro captado e/ou armazenado nos equipamentos e instrumentos usados em remixes musicais, que são subgêneros da música eletrônica e foco deste estudo, está em algum formato de áudio digital (como mp3, por exemplo), mas, no momento da reprodução dessas canções, o que nos chega aos ouvidos são, ainda, ondas sonoras.

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

²¹ No original: “[...] a minimal digital audio system [...] is no more than a point-to-point link which conveys analog audio from one place to another.”

²² No original: “Analog audio entering the system is converted in the analog-to-digital convertor [...] to samples which are expressed as binary numbers.”

²³ No original: “The data are [...] sent to the digital-to-analog convertor [...], which converts the sample back to an analog voltage.”

²⁴ No original: “Essentially, digital audio carries the sound numerically. Each sample is a numerical analog of the voltage at the corresponding instant in the sound.”

que as ondas sonoras produzem, e visuais, provocadas pela ativação de lembranças relacionadas ao reconhecimento dos *samples* que foram usados.

A terceira modalidade descrita por Elleström é a modalidade espaçotemporal, que nos dá opções dimensionais de tempo e espaço para a caracterização das mídias (Elleström, 2017, p. 63). Novamente, o remix musical oferece formas de se fazer perceber em um modo similar ao que descrevemos na modalidade sensorial, ou seja, a modalidade espaçotemporal integra, junto às duas anteriores, as características da mídia que não dependem da atribuição de sentido, prontas para serem percebidas, recebidas e interpretadas por nós. O remix musical se caracteriza, de início, unicamente por uma dimensão, o tempo, com uma sequencialidade fixa no caso de música gravada, pois tem uma medição temporal bem estabelecida. Quando a música é executada ao mesmo tempo em que é criada, como no caso de uma performance improvisada de um DJ, a dimensão temporal não tem sequência devidamente definida, apresentando uma sequencialidade não fixa. Temos uma sequência parcialmente fixa quando não há integralização da música, como é o exemplo da música utilizada em cenas de novelas ou jogos. Entretanto, uma obra musical pode desencadear sensações mnemônicas ou experienciais que representam relação entre o ouvinte e a canção, podendo criar o que Elleström inclui como espaço virtual (Elleström, 201a, p. 66), um espaço ilusório que ativa sentidos internos, como o que vivenciamos quando ouvimos determinada canção e “visualizamos” o registro de uma lembrança desencadeada pela experiência auditiva. Isso implica, conseqüentemente, na inclusão de mais uma característica da mídia música na modalidade sensorial, que é justamente a percepção visual que decorre do espaço virtual.

Até o momento, foi estabelecido que o remix musical caracteriza-se especificamente por uma interface material composta por ondas sonoras que são percebidas por nós primariamente de forma auditiva, mas com possibilidades de percepção tátil e visual, esta última por meio de uma dimensão espacial representada no espaço virtual, já que a dimensão principal dessa mídia é o tempo, com sequencialidade fixa no caso de música gravada. Para a modalidade semiótica, a quarta e última, Elleström considera as atribuições de significado, pois todo significado é produto de um sujeito, e as modalidades material, sensorial e espaçotemporal são pontes para a conexão do sujeito à mídia (Elleström, 2017, p. 69). Baseando-se na tricotomia de funções sígnicas de Charles Sanders Peirce²⁵, Elleström estabelece três modos de significação concernentes à modalidade semiótica, sendo eles: o modo da convenção, derivado da função sígnica simbólica de Peirce, designando criação de significado por meio de representações proposicionais; o modo da semelhança, relativo à função sígnica icônica de Peirce, que caracteriza a criação de significado por meio de representações pictóricas; e o modo da contigüidade, que se espelha na função sígnica indicial de Peirce, que também engloba as representações pictóricas como meio para criação de significado, diferindo-se do modo de semelhança pelo foco na proximidade em vez da semelhança (Elleström, 2017, p. 70-71). Elleström destaca, enfim, que esses três modos se misturam no processo de criação de significado e os três sempre estão envolvidos. É possível, no entanto, observar a predominância de um dos modos (Elleström, 2017, p. 71). No caso do remix musical, o modo de significação da modalidade semiótica que predomina no processo de percepção e cognição é o modo da semelhança, visto que a criação de significado se dá principalmente por meio de associações pictóricas que não dizem respeito à proximidade e representações que não visam signos convencionais, apesar de a linguagem verbal ser uma marca frequente, mas não essencial no remix musical.

²⁵ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo e grande estudioso de várias áreas do conhecimento. Seus manuscritos continuam a ser publicados até os dias atuais. Foi o fundador do pragmatismo, além de ter contribuído para o campo dos estudos sobre a semiótica.

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

Elleström enfatiza que “[...] todas as mídias [...] são necessariamente realizadas na forma de todas as quatro modalidades” (Elleström, 2017, p. 59) e coloca de maneira clara que, “separadamente, essas modalidades constituem campos complexos de pesquisa e não estão relacionadas aos tipos estabelecidos de mídia de forma definida ou definitiva” (Elleström, 2017, p. 58), além de demonstrar que elas possuem uma estreita relação de interdependência, formando uma trilha de características interconectadas que nos leva do mais básico ao mais intrincado, do tangível ao conceitual, do material ao cognitivo (Elleström, 2017, p. 58). Portanto, ao delimitar as características essenciais da música, levamos em consideração as modalidades semiótica e pré-semióticas – material, sensorial e espaçotemporal – e os aspectos qualificadores contextual e operacional, conforme proposto pelo autor, para a total compreensão da maneira como a música se realiza como mídia qualificada.

5. O Remix Musical

Para Navas, o remix na música consiste em “[p]roduzir uma versão diferente de (uma gravação musical) alterando o equilíbrio das faixas separadas” (Navas, 2018, p. 247).²⁶ Junto a essa definição, a técnica, também descrita por ele (Navas, 2012, p. 65), de extrair amostras (*sampling*) de um produto já existente para que possam ser manipuladas e reagrupadas em um novo produto faz com que essa prática seja similarmente observada na literatura, principalmente em reescritas.

Assim como acontece na música, para remixar uma narrativa literária é preciso que as “faixas” (tracks) estejam separadas de modo a serem manipuladas uma a uma e depois reorganizadas em uma nova obra. As faixas de uma canção geralmente se constituem de elementos individuais, como a vocalização ou o percurso de um determinado instrumento. Não é incomum, porém, encontrarmos canções cuja faixa instrumental agrega vários ou até mesmo todos os instrumentos de uma só vez, separada apenas do vocal, ou ainda canções que são integralmente gravadas em uma só faixa. Contudo, a manipulação de faixas gravadas separadamente constitui-se em uma grande vantagem no contexto atual, sendo capaz de reduzir drasticamente o tempo de produção de um álbum ao evitar regravações de elementos que do contrário não estariam isolados. Hans Weekhout esclarece que a escolha correta dos instrumentos, de suas posições, dos estilos de execução e do uso da acústica é um importante objetivo na etapa de produção para que o ouvinte se conecte a todos os instrumentos (Weekhout, 2019, p. 4). As etapas descritas criam um alicerce seguro para o que se segue, a mixagem (combinação).

²⁶ No original: “Produce a different version of (a musical recording) by altering the balance of the separate tracks.”

Mas antes da década de 1960, o processo de gravação, que já demandava um exaustivo processo de regravação, não era amigável a esse tipo de captação individualizada, o que mudaria com a chegada de novas tecnologias, como o gravador multicanal, que tornava possível a gravação de vários microfones separadamente, facilitando a manipulação de instrumentos separados acusticamente (Weekhout, 2019, p. 7). A partir daí, os aparatos tecnológicos facilitariam cada vez mais a manipulação de faixas, com impacto direto também na mixagem. Em geral, a qualidade da produção musical em estúdios passou por uma melhora significativa, mas nada se comparava ao salto que a tecnologia digital concederia. Weekhout destaca que, com a chegada da tecnologia digital ao estúdio,

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

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

A prática de remixagem consiste em mixar novamente, ou seja, rearranjar as faixas de acordo com o desejo pessoal de quem as manipula. Esse processo depende, portanto, de que a canção que se pretende remixar já tenha passado pelas etapas de gravação e produção e que já tenha sido lançada no mercado musical. Já o remix literário será ilustrado na próxima seção a partir de um estudo de caso comparativo entre a clássica obra *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, e o romance contemporâneo *Orgulho* (2019), de Ibi Zoboi.

6. O Remix Literário

No remix literário, os autores exploram as brechas que percebem nos romances de inspiração. A remixagem acontece de maneira similar à da música, na qual o remix é uma “[...] atividade de retirar amostras de materiais pré-existentes para combiná-las de novas formas de acordo com o gosto pessoal” (Navas, 2012, p. 65). Os *samples* do romance são isolados, tratando cada um separadamente, (re)combinando-os de novas formas dentro de seu enredo reimaginado. Os elementos que constituem um texto narrativo são as personagens, o tema, o enredo, o tempo, o espaço e o(s) narrador(es); e ainda tom, simbolismos, estilo e ironia. A remixagem geralmente ocorre a partir de uma amostra da personalidade de uma personagem, de seu comportamento, e não de um trecho recortado e colado. No remix musical, uma das faixas manipuladas, como a faixa instrumental de uma bateria, por exemplo, tende a estabelecer os critérios para que o reajuste das faixas subsequentes possibilite a recombinação e a criação do remix. Cada personagem, por exemplo, é isolado e tratado separadamente, para que possa ser (re)combinado de forma a se ajustar ao contexto do remix literário.

Orgulho, romance do gênero jovem adulto escrito pela haitiana-estadunidense Ibi Zoboi, nos apresenta mais uma reescrita de *Orgulho e Preconceito*, atualizando aspectos da narrativa de Jane Austen com o intuito de realocar a história para o século XXI. Essa segunda obra literária de Zoboi, pós-graduada em Belas Artes pela *Vermont College of Fine Arts*, é considerada um remix. Publicado nos Estados Unidos pela *Harper Collins Publishers* em 2018, o romance foi finalista na premiação *National Book Award for Young Adult’s Literature*. No Brasil, foi lançado em 2019 pela Harper Collins Brasil, com

tradução de Gui Alonso. A inscrição “*A Pride and Prejudice remix*” (“Um remix de Orgulho e Preconceito”, na versão brasileira), inclusive, já aparece na capa do livro.

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

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

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

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

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

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

— Isso é excesso de zelo, sem dúvida. Estou certo de que o Sr. Bingley ficará muito contente em vê-la; e eu vou mandar a ele um bilhete por seu intermédio, garantindo-lhe o meu caloroso consentimento ao casamento dele com qualquer uma das minhas filhas, à escolha dele; mas devo escrever umas palavrinhas em favor da minha pequena Lizzy.
— Não quero que você faça isso. Lizzy não é nem um pouco melhor do que as outras; e tenho certeza de que não tem a metade da beleza de Jane, nem metade do bom humor de Lydia. Mas você sempre dá a *ela* a preferência.
— Nenhuma delas tem muita coisa que as recomende — replicou ele; — são todas tolas e ignorantes, como as meninas sempre são; **mas Lizzy é um pouco mais esperta que as irmãs** (Austen, 2010, p. 238, itálicos do autor, grifo nosso).

Primeiramente, há um encurtamento do *sample* utilizado. O contexto do remix de

Zoboi é a contemporaneidade, apresentando certa urgência na comunicação, que passa a ser mais rápida e fluida, bem diferente do diálogo no contexto austeniano, que preza pela polidez do século XIX. A sutileza com que Austen diluía os ideais e os posicionamentos das personagens em narrações e diálogos extensivos não é vista em *Orgulho*. Em segundo lugar, as partes destacadas nos trechos demonstram que a relação entre pai e filha é mantida, mesmo que expressa de forma distinta e informal. No remix de Zoboi, a afirmação do pai acontece de forma mais espontânea, como uma exclamação, enquanto o Sr. Bennet limita-se a uma declaração sem mudança de tom. Assim como em um remix musical, a manipulação à qual os elementos isolados são submetidos tem que os preparar de forma a fazer com que se encaixem perfeitamente quando remontados. O produto da remixagem exige uma estrutura consistente que lhe atribua status de autonomia para só então, quando é de fato um produto por si só, ser considerado o remix de outro produto. Em outras palavras, o processo de remixagem requer minúcia técnica que na música se manifesta pelo manejo de softwares e hardwares e pela estruturação dos elementos que fazem com que a música seja música, como o ritmo e a harmonia, pois é preciso ser canção para ser remix de uma canção.

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

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

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

Ele [Ainsley] conhece todos os passos, embora seja um pouco desajeitado, o que faz **ele parecer ainda mais fofo**. Fico com raiva de mim mesma só de pensar nisso. Vejo **Darius observando todo mundo também**. Ele **não está nem balançando a cabeça com a música, nem sorrindo, nem olhando para o pessoal ao redor**. Só está ali, parado na calçada, os braços cruzados, agindo como se estivesse acima daquilo (Zoboi, 2019, p. 42, grifo nosso).

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

Em *Orgulho e Preconceito* há uma passagem em que Elizabeth caminha de sua casa até a propriedade de Netherfield Park para cuidar de sua irmã mais velha. Jane foi a convite de Caroline Bingley para um jantar, e a Sra. Bennet criou vários obstáculos para que a filha tivesse que ir caminhando, prevendo que Jane certamente pegaria chuva no meio do caminho e acabaria ficando resfriada. Isso provavelmente a impediria de voltar para

Longbourn no mesmo dia, tendo a chance de passar mais tempo na companhia do Sr. Bingley. Elizabeth recebe uma mensagem de Jane dizendo que estava doente, o que faz Lizzie decidir que deve ir até Netherfield Park para saber melhor do estado de saúde da irmã.

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

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

Em *Orgulho*, um trecho se desenrola de maneira similar, com as devidas remodelações no espaço: “— Vai chover, Janae! — grito atrás dela. / — Que bom! — diz ela, sem olhar para trás” (Zoboi, 2019, p. 47). Além do encurtamento do excerto austeniano, as ações que se encadeiam a essa apresentam profundas transformações em relação aos *samples* de *Orgulho e Preconceito*. Diferentemente de Elizabeth, que precisa caminhar uma longa distância até finalmente chegar a Netherfield Park, no remix Zuri precisa apenas atravessar a rua, já que a “mansãozinha” fica em frente ao seu prédio, como figura o seguinte trecho:

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

Os únicos elementos reconhecíveis restantes no remix que nos permitem relacionar as duas passagens são a presença da chuva e a relação que ela desempenha na continuidade da interação entre as personagens. A chuva foi a responsável pela estadia de Jane em Netherfield Park, contribuindo para a aproximação de Jane e Sr. Bingley. No contexto de *Orgulho e Preconceito*, a longa distância foi imprescindível para que isso pudesse ocorrer. No remix, a chuva fez com que Zuri esquecesse seu laptop na casa dos vizinhos, resultando na necessidade da devolução, que foi feita por Darius. Diferentemente de *Orgulho e Preconceito*, no qual Jane pede a irmã que vá em seu socorro, uma vez que estar sozinha em Netherfield Park poderia ser visto como um desvio de conduta moral, em *Orgulho*, Zuri acredita que sua irmã precisa ser resgatada da “mansãozinha” e especula os sentimentos de Janae na casa dos Darcy, interpretando a chuva como uma espécie de sinal:

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

A visão de Zuri não é suficiente para que o leitor determine a real vontade de Janae, mas a forte ligação que a protagonista tem com o bairro parece sempre servir como orientação para que ela chegue a conclusões em diversos aspectos. No dia seguinte, Darius aparece em sua casa para lhe devolver o laptop que ela havia esquecido na “mansãozinha”:

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

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

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

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

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

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

Devido à não onisciência, a evolução do narrador, que também protagoniza o remix, se dá gradualmente, fazendo as mesmas descobertas que o leitor faz e ao mesmo tempo. Quando a opinião do narrador sobre alguma personagem muda por causa de uma revelação, as novas informações são disponibilizadas simultaneamente para o narrador e o leitor, de modo que nem um nem outro as tenha antecipadamente.

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

É dessa forma que o procedimento midiático remix se manifesta na literatura, partindo da separação de *samples* relacionados a elementos da narrativa. Demonstramos assim que o processo de remixagem se dá na literatura de forma semelhante à que ocorre na música. Os elementos narrativos se relacionam às faixas de uma canção. Como vimos, os *samples* utilizados por Zoboi são predominantemente conceituais, abstratos, relativos a características psicológicas e comportamentos das personagens.

Em suma, os elementos narrativos se relacionam às faixas de uma canção quando isolados e remodelados por meio da manipulação dos *samples*. Delimitando as características da música de acordo com as modalidades postuladas por Elleström (2017), verificamos que o remix se constrói a partir de conceitos e outras características literárias transportados por esses *samples*. A remixagem de *Orgulho e Preconceito* (1813) em *Orgulho* (2019) ocorre de forma a deixar alguns dos *samples* inalterados, ainda que não sejam simplesmente recortes textuais, ou efetivando um mínimo de alteração gráfica, como é o caso dos nomes de alguns personagens e do título da obra. O tempo da narrativa também não sofre alterações em sua estrutura durante o processo de remixagem,

mantendo a linearidade cronológica. O prazer do reconhecimento é certamente favorecido como resultado dessa prática. O ato de remixar uma obra literária, modificando partes de sua narrativa para que a leitura possa se adequar à atualidade, oferece uma “repetição com variação” (Hutcheon, 2013, p. 25), trazendo o conforto do ritual do reconhecimento da obra-fonte unido à surpresa da remixagem, que se dá na literatura de forma semelhante à que ocorre na música. O remix literário não só oferece a inovação necessária para remontar/rememorar uma obra literária como sua resignificação, mas também garante sua sobrevivência na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- Austen, J. (2014). *Pride and Prejudice* (1813). London: Penguin Books.
- _____. (2010). *Razão e sensibilidade / Orgulho e Preconceito / Persuasão* (trad. e notas Roberto Leal Ferreira). São Paulo: Editora Martin Claret.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- Elleström, L. (2017). *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Domingos, A. C. M.; Klauck, A. P.; Mello, G. M. G. de. (Orgs). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- _____. (2021). *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídiais* (trad. Beatriz Alves, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer, sob supervisão de Elaine Barros Indrusiak. Revisão técnica de Ana Claudia M. Domingos e Camila A. P. de Figueiredo). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Gallagher, O. (2018). Sampling. In Borrough, X.; Gallagher, O.; Navas, E. (Orgs.), *Keywords in Remix Studies* (pp. 259–272). New York: Routledge.
- Gonzalez, S. M. C. (2021). *Com orgulho e sem preconceito: reescritas de Jane Austen no século XXI* (dissertação de mestrado). Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.
- Gunkel, D. J. (2016). *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*. Cambridge: MIT Press.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação* (trad. André Cechnel. 2ª ed). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Kristeva, J. (2013). *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates).
- Mandal, Anthony (2005). Language. In TODD, J., *Jane Austen in Context* (pp. 23-32). Cambridge: Cambridge University Press.
- Navas, E. (2012). *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Berlin: Springer Wien New York.
- _____. (2018). Remix. In Borrough, X.; Gallagher, O.; Navas, E. (Orgs.), *Keywords in Remix Studies* (pp. 246–258). New York: Routledge.
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 1 (34), 18–30.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge.

- Sonvilla-Weiss, S. (2010). Introduction. In *Mashup Cultures* (pp. 8–23). Berlin: Springer Wien New York.
- Villa-Forte, L. (2019). *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ.
- Watkinson, J. (2002). *An Introduction to Digital Audio* (2ª ed). Waltham: Focal Press.
- Weekhout, H. (2019). *Music Production: Learn How to Record, Mix, and Master Music* (3ª ed). New York: Routledge.
- Zoboi, I. (2018). *Pride*. New York: Harper Collins Publishers.
- ____ (2019). *Orgulho* (trad. Giu Alonso). Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil.