

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE BACHARELADO EM LINGUÍSTICA**

Clarissa Neves Conti

**MASH-UPS LITERÁRIOS:
UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DO *NOVO AUTOR/NOVO
LEITOR* BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

São Carlos, 2013

MASH-UPS LITERÁRIOS:
UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DO *NOVO AUTOR/NOVO*
***LEITOR* BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Clarissa Neves Conti

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em Linguística, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para aprovação na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso 2.

Orientadora: Profa. Dra. Luzmara Curcino

São Carlos, 2013

RESUMO

Neste trabalho buscamos observar as representações discursivas das práticas de leitura da contemporaneidade. Tendo em vista as mutações tecnológicas que vêm se apresentando desde o fim do século XX, que configuram o que se convencionou chamar de cultura digital, procuramos observar o impacto da força dessa cultura nas práticas de escrita e leitura contemporâneas. Para tanto, definimos como objeto de análise os *mash-ups* literários, que são o resultado de uma cultura da mixagem própria da atualidade. Essa prática do mashup, bastante comum em relação a outras linguagens artísticas, tais como a música, tem se desenvolvido em relação aos textos, e se apresenta como uma interessante mudança de práticas de escrita e de leitura na atualidade. Com vistas a compreender algumas dessas mutações, levantamos algumas representações discursivas presentes não apenas nos textos produzidos segundo a prática do mashup, mas também aquelas apreensíveis por meio da polarização de discurso acerca deste recente fenômeno editorial. Constituiremos nosso corpus com dois exemplares de mash-ups da literatura clássica brasileira, a saber, *Dom Casmurro e os Discos Voadores* e *O Alienista Caçador de Mutantes*, ambos originários das obras de Machado de Assis. Assim, observaremos quais são as escolhas linguísticas e estilísticas que definem o grau de manutenção ou mudança das narrativas. Buscamos ainda evidenciar as formações discursivas pró e contra a prática do mashup. Para empreender essa análise, pautamo-nos na articulação entre os pressupostos da História Cultural da leitura como apresentados por Roger Chartier (1999) e nos conceitos da Análise do Discurso francês, principalmente no trabalho de Michel Foucault (2008; 2009). Observando tais mudanças que ocorrem nas estruturas linguísticas do texto, bem como nas manifestações dos leitores a respeito da difusão editorial desses livros (a partir de comentários em blogs), buscamos discutir o princípio que rege a apropriação do mercado editorial dessa prática de mash-up, partindo do pressuposto de que esta se iniciou pela produção espontânea de remixagens, e que hoje se oferece como uma linha editorial de algumas editoras que focalizam o mercado consumidor infanto-juvenil.

Palavras-chave: *Mash-up* literário; Análise do Discurso; Representação do leitor.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 05 |
| 2. A EVOLUÇÃO DAS MÍDIAS E SEU IMPACTO NAS PRÁTICAS SOCIAIS..... | 08 |
| 3. CULTURA DO REMIX: CONTEXTO E ORIGEM DOS MASH-UPS..... | 13 |
| 3.1. O mash-up como uma prática da cibercultura..... | 13 |
| 3.2. A emergência dos mash-ups literários..... | 16 |
| 3.3. O conceito de apropriação..... | 19 |
| 4. ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS EDITORIAIS..... | 21 |
| 4.1. Uma produção em coautoria..... | 21 |
| 4.2. Estratégias de escrita..... | 24 |
| 4.3. Os depoimentos dos leitores..... | 37 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 44 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 46 |

1. INTRODUÇÃO

Ao fazer a história das práticas de leitura, Roger Chartier, bem como outros historiadores que se ocuparam dessa temática, abordam a questão das mutações nas práticas de leitura ao longo da história. No entanto, ele destaca que há uma distinção importante entre as revoluções na leitura (aquelas que atingem as maneiras de ler) e as evoluções técnicas que implicaram novas formas de produção e circulação dos objetos de leitura. Não há, portanto, uma relação de causa e consequência (imediate e infalível) entre as mudanças nas formas de produção dos textos e as revoluções nos modos de ler. Embora para um historiador da leitura seja importante observar as mudanças técnicas que afetaram a oferta de textos e seus modos de produção, não é toda e qualquer mudança técnica significativa a ponto de alterar o modo como são lidos os textos. Assim, a título de exemplo, a revolução imposta pela passagem do rolo para o códice provocou mudanças nas práticas de leitura, diferentemente da invenção de Gutenberg, que não alterou profundamente os modos de ler.

As mudanças tecnológicas que vem ocorrendo desde o século XX, discutidas por diversos estudiosos, inclusive pelo próprio Chartier, buscam ainda apreender a possível revolução nas maneiras de ler inaugurada com a passagem da leitura do impresso para a leitura do texto na tela. Apesar de a leitura na tela ser foco de atenção há algum tempo, encontramos-nos ainda numa fase transitória e, por isso, o território é ainda de instabilidade. Isso significa que a cultura digital e a cultura impressa coabitam o mesmo tempo e cultura, sendo que esta última tem muita força em nossa cultura. Prova disso é que com a leitura na tela, embora esta venha se especializando cada vez mais com a criação de dispositivos específicos para essa atividade, a organização do texto eletrônico tem se tratado basicamente de uma transposição do impresso para a tela.

Para além disso, há, ainda, as práticas que nascem no interior da cultura digital, como a construção de narrativas não-lineares, típicas da Web (cf. BEIGUELMAN, 2003; AMERIKA, 2006; MANOVICH, 2006), além das diversas atividades possibilitadas pela cultura colaborativa proporcionada pela Internet.

Tendo isso em vista, buscamos contribuir com os estudos que voltam sua atenção para as práticas de leitura, especialmente, aqueles que observam a influência das mudanças técnicas ou tecnológicas nas mudanças das práticas sociais. Assim, com vistas a empreender essa análise, tomamos como objeto de estudo os *mash-ups literários*, que são um interessante exemplo desse momento de convivência entre cultura digital e cultura impressa. Ao mesmo tempo em que eles representam a força e o valor simbólico do impresso,

representam também o impacto da cultura digital na cultura impressa, uma vez que as fórmulas editoriais se apropriam de um fenômeno próprio da web (as *fan fictions*).

Nosso objetivo, dentro dessa perspectiva e, voltando nosso olhar para as práticas de leitura e os leitores, é observar de que modo se dá a mistura do cânone, clássico, com o *pop*, o novo na produção desses objetos culturais de origem híbrida, oriundos da confluência de traços e de aspectos da cultura impressa e da cultura digital. Para tanto, buscamos observar que alterações são executadas quando da produção de mashup literário, em relação ao texto clássico. Visamos analisar o que permanece e o que se dispersa da obra original na nova versão, e, principalmente, de que maneira essas alterações apontam para uma certa representação do leitor jovem contemporâneo (já que são produtos baseados em uma prática dos jovens e voltados para os jovens). Assim, olhando particularmente para a linguagem (os modos de articulação entre as escolhas linguísticas, estruturais e temáticas das culturas impressa e digital), procuramos identificar essas semelhanças e diferenças, tratando de observar em que medida essas alterações indicam mudanças nas práticas de escrita e de leitura contemporâneas.

Para tanto, procuramos contextualizar nosso trabalho a partir dos estudos feitos a respeito das mídias e das tecnologias culturais, inicialmente com as previsões de McLuhan (1964) e sua polêmica assertiva de que o meio é a mensagem; em seguida, nos apoiamos em autores mais contemporâneos, que também têm se preocupado com tais questões, como Jenkins (2009), Manovich (2006), Santaella (2003) e Lévy (1998), de modo a assentar nossa discussão acerca do modo como certas mudanças técnicas nas formas de produção dos textos podem afetar sua dimensão simbólica assim como as práticas de leitura que deles se apropriam.

A partir disso, tratamos da produção de mash-ups, dentro de um contexto amplo, enquanto prática própria da cibercultura. Inicialmente, a concepção do mash-up relaciona-se a uma forma de produção artística baseada no conceito de remixagem, pertinente ao meio digital e à web; a partir daí, nosso foco se volta especificamente para a produção dos mash-ups literários, que teve seu ápice em meados de 2009. A particularidade do mash-up literário, tal como o conhecemos hoje, isto é, como publicação impressa, encontra-se no fato dele ser oriundo da relação entre a cultura das mídias e a cultura digital, uma vez que ele surge, ou se intensifica, com a prática da produção das *fanfics* na web. Apesar disso ou em função disso ele é transformado em produto de mercado, em um produto midiático próprio da cultura do impresso. Tendo isso em vista, ocupamo-nos, então, mais particularmente dos

mash-ups literários impressos e o modo como inscrevem as práticas de apropriação do público leitor para o qual se voltam.

Nesse contexto, nos valeremos do conceito de apropriação, tal como discutido por Chartier (1999a; 1999b), uma vez que este conceito permite-nos refletir sobre a leitura como prática que se exerce ao mesmo tempo em função das coerções que o texto impõe a todos os seus leitores indistintamente, assim como de forma relativamente livre e individual. Esse conceito nos auxiliará na descrição tanto da apropriação relativamente heterodoxa das obras canônicas, pela cultura de massa, como da apropriação, por parte de instituições editoriais, dessa prática mais espontânea e não institucional exercida pelos leitores dos textos que criam a partir de textos já existentes novos textos.

Após essa contextualização, apresentaremos nossa análise do *corpus*, constituído por dois exemplares da coleção *Clássicos Fantásticos*, a saber, *Dom Casmurro e os discos voadores* e *O alienista caçador de mutantes*, os quais serão comparados com as obras originais *Dom Casmurro* e *O Alienista*, ambos de Machado de Assis. Para tanto, temos como aporte teórico a articulação entre os princípios da História Cultural da Leitura, como propostos por Chartier, e a perspectiva teórica da Análise de Discurso de orientação francesa, especialmente na teoria de Michel Foucault e Michel Pêcheux, com os conceitos de *arquivo* e *formação discursiva*. Nessa análise, olhamos inicialmente para as estratégias editoriais utilizadas na produção dos novos textos, nas quais, pelo tratamento linguístico, tentamos depreender a projeção discursiva do leitor pressuposto. Em seguida, voltamo-nos para os depoimentos dos leitores a respeito das obras e, na articulação entre esses dois modos de proceder, vemos a circulação de discursos sobre a leitura correntes em nossa cultura, os quais nos são interessantes para a discussão aqui proposta.

2. A EVOLUÇÃO DAS MÍDIAS E SEU IMPACTO NAS PRÁTICAS SOCIAIS

As novas tecnologias têm sido objeto de atenção de diversos estudiosos ao longo do tempo – não se trata apenas daqueles meios considerados “novas tecnologias” atualmente, mas também daqueles que, hoje tidos como “tradicionais”, foram as novas tecnologias de uma outra época, como, por exemplo, o rádio, a televisão, o cinema... Esse interesse pela descoberta de novos meios e técnicas se justifica na tentativa de compreender as mudanças que essas descobertas operam no modo de organização da sociedade, nas associações humanas, utilizando as palavras Marshall McLuhan (1964), e nos modos de percepção do mundo, como diz Walter Benjamin (2000).

Para compreender, então, os caminhos percorridos por esse amplo campo de estudo, recorreremos inicialmente a Marshall McLuhan, em seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964), e posteriormente focalizaremos nas discussões mais recentes que se tem feito nessa direção.

Há, em McLuhan (1964), algumas proposições essenciais para compreender sua perspectiva a respeito das técnicas e dos meios de comunicação, ainda que na teoria esses princípios não estejam dessa forma delimitados e sim atrelados um ao outro para a constituição de sua obra. Essas proposições resumem-se, primeiro, a sua visão dos meios de comunicação como extensões – físicas e psíquicas – do ser humano; segundo, a sua afirmação de que o meio é a mensagem; e terceiro, a aceleração dos meios (distinguidos por ele como “quentes” e “frios”) que modifica os modos de organização social.

Para McLuhan (1964), os meios de comunicação são extensões tecnológicas de nosso corpo e nossos sentidos. Essas extensões tecnológicas de nós mesmos provocariam no mundo o que ele chama de *fator implosivo*, isto é, aglutinariam as funções sociais provocando uma maior “participatividade” de grupos diversos – comprimem o mundo, transformando-o em uma vila.

Se a roda é uma extensão dos pés e a fotografia uma extensão da visão, McLuhan (1964) prevê que haveria um momento final em que a extensão seria não apenas um prolongamento físico de nosso corpo, mas sim uma extensão de nossa consciência. Essa simulação tecnológica da consciência humana resultaria em um processo criativo do conhecimento em que este seria expandido a toda a sociedade, de forma coletiva e cooperativa. O autor observa as revoluções tecnológicas que ocorrem ainda na segunda metade do século XX, quando predominavam ainda as mutações advindas da eletricidade. No entanto, suas previsões podem ser compreendidas como um prenúncio do momento em que

vivemos hoje, com a revolução tecnológica que começa a acontecer com a Internet e, especialmente, a chamada Web 2.0.

As conjecturas de McLuhan, porém, não deixam de ter um caráter aparentemente negativo quanto a essas mudanças, já que para ele as novas tecnologias eliminariam determinadas formas de fazer, provocando a *automação dos costumes*. A partir disso, passamos então para a segunda noção proposta por McLuhan, a de que “o meio é a mensagem”.

Ao fazer essa afirmação, McLuhan parece enfatizar a importância do meio, do objeto tecnológico em si, na produção da significação. O autor diz que “as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos” (MCLUHAN, 1964, p. 21). Assim, para ele, a mensagem de qualquer meio, é a(s) mudança(s) (mudança de escala, cadência ou padrão) que esse meio provoca na sociedade, já que é a própria tecnologia que “rege a forma e a dimensão dos atos e associações humanas” (MCLUHAN, 1964, p. 21).

Para compreender de que forma as tecnologias provocam modificações nos modos de organização das sociedades, temos então, a terceira noção proposta por McLuhan a ser tratada neste trabalho: a distinção que ele faz entre *meios quentes* e *meios frios*. Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos, e em alta definição (a alta definição é compreendida como uma saturação de informações, além de produzir um baixo grau de envolvimento em seu usuário). Assim, utilizando os exemplos dados pelo autor, o rádio, o cinema mudo e a fotografia seriam meios quentes, pois prolongam um dos nossos sentidos e fornecem uma grande quantidade de informação (alta definição) ao seu usuário, diminuindo assim seu envolvimento, seu grau de participação e promovendo sua exclusão (MCLUHAN, 1964).

O meio frio, por sua vez, deixa, no ato da interação, lacunas a serem preenchidas pelo usuário, o que aumenta seu grau de participação e envolvimento. Assim, o meio frio prolonga mais de um de nossos sentidos em baixa definição, produzindo a inclusão do usuário – da mesma forma que um diálogo face a face produz mais envolvimento e deixa mais lacunas para os interlocutores, como mostra o autor.

Os meios quentes, justamente por produzirem o prolongamento de um sentido, implicam a especialização e a fragmentação.

Enquanto meios, o dinheiro, a roda, a escrita, ou qualquer outra forma especializada de aceleração [*quente*], de intercâmbio e de informações operam no sentido da **fragmentação da estrutura tribal** [...], as tecnologias especializadas destribalizam. A tecnologia elétrica não-especializada retribaliza (MCLUHAN, 1964, p. 40).

Nesse sentido, McLuhan discorre sobre o superaquecimento das tecnologias, que ele define como o resultado da junção de dois meios quentes – como a sonoridade do rádio e a imagem do cinema para a criação do cinema falado – e, então, tem-se o superaquecimento do meio. Esse superaquecimento produz a *reversão*, o que significa dizer que os meios e tecnologias num processo de evolução transformam-se em seu contrário, ou seja, em suas fases intermediárias de desenvolvimento apresentam-se sob formas contrárias às que apresentarão em seu estágio final (MCLUHAN, 1964).

Assim, numa perspectiva histórica, se a invenção de novas técnicas e ferramentas produziram a especialização e, conseqüentemente, a destribalização das sociedades orais, o advento das novas tecnologias que se iniciou com a eletricidade, pelo princípio da reversão, produz um conhecimento não especializado e por isso retribaliza. Se as inovações empreendidas pela eletricidade produzem uma retribalização, isso parece ser ainda mais evidente hoje em dia, na era da informática, mostrando que o caminho apontado por McLuhan não estava longe de se concretizar.

McLuhan, ainda que apresente uma visão aparentemente disfórica quanto às mudanças provocadas pela reversão das tecnologias, prevê uma era retribalizada que pode ser equiparada com o momento atual de transformação midiática e tecnológica que se iniciou no fim do século XX. Sobre essas mutações tecnológicas, autores contemporâneos têm se ocupado a partir de uma perspectiva mais entusiasta. É o caso de Henry Jenkins (2009), pesquisador que investiga as relações entre as mídias e a cultura popular contemporânea; ele apresenta um olhar bastante otimista para essas transformações, ao chamar esse momento de *cultura da convergência*, “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKINS, 2009, p. 29). O autor apresenta três conceitos sobre os quais organiza as particularidades desse momento, a saber: *convergência dos meios de comunicação*, *cultura participativa*, *inteligência coletiva*. Esses três conceitos estão inter-relacionados e, em sua articulação, fornecem o repertório que constitui as condições históricas de produção dos mash-ups – os mash-ups como uma prática de remixagem própria da cibercultura e os mash-ups literários impressos que daí se originaram.

A preocupação de Jenkins (2009), ao se ocupar do estudo das mídias (“mídias” compreendidas como os meios de comunicação atuais), é focar-se menos nas tecnologias em

si do que nos *protocolos*¹ que dizem respeito a relações sociais, econômicas e materiais. Assim importa mais pensar nas mudanças ocorridas nos protocolos através dos quais estamos produzindo e consumindo mídia do que com as dimensões tecnológicas das transformações das mídias (JENKINS, 2009, p. 42).

Dessa forma, a convergência das mídias preconizada pelo autor também não está situada nas tecnologias de distribuição, ela se refere às mutações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais. Trata-se de uma mudança de paradigma dos mercados midiáticos uma vez que os antigos meios de comunicação terão de passar por modificações para se manter nessa nova cultura. Como é possível observar, o autor abrange em sua discussão, de maneira mais explícita, a relação das mídias e tecnologias com a indústria midiática, uma vez que esta relação prevê o consumo de produtos midiáticos, tecnológicos ou não. Conforme afirma Jenkins, a convergência diz respeito ao fluxo de conteúdos por múltiplas plataformas, à cooperação entre mercados distintos e ao “comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação” (JENKINS, 2009).

A convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústria, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. Lembrem-se disto: a convergência refere-se a um processo, não a um ponto final (JENKINS, 2009, p. 43).

Assim, ela implica a interação, de forma cada vez mais complexa, entre velhas e novas mídias, de maneira que uma não provocará a extinção da outra.

Nesse sentido, Lucia Santaella (2003), professora livre-docente em Ciências da Comunicação que tem se ocupado do advento das novas tecnologias e, mais recentemente pelas tecnologias da inteligência, aponta que a convergência é característica da cultura digital. Ela guia sua discussão observando a passagem de uma cultura para outra ao longo das épocas, identificando seis formações culturais distintas: a cultura oral, a cultura escrita, a cultura impressa, a cultura de massas, a cultura das mídias e a cultura digital. Dessa forma, a cultura das mídias não é o mesmo que a cultura digital ou cibercultura, na qual a convergência (compreendida pela autora como a responsável pela exacerbação da produção e circulação de informações nos dias de hoje) acontece. Ela apresenta essa distinção buscando se desvencilhar

¹ O conceito de *protocolo* utilizado por Jenkins parte da distinção que Lisa Gitelman faz de *meios de comunicação e tecnologia*. Ela oferece o conceito de mídia (meio) a partir de duas concepções: na primeira definição, o meio é uma tecnologia que permite a comunicação; na segunda definição, o meio é “um conjunto de ‘protocolos’ associados ou práticas sociais e culturais que cresceram em torno dessa tecnologia. Sistemas de distribuição são apenas e simplesmente tecnologias; meios de comunicação são também sistemas culturais” (GITELMAN, 2006 *apud* JENKINS, 2009, p. 41).

de uma maneira de estudar as novas mídias que se foca apenas nas mídias, meios ou tecnologias como objetos responsáveis pelas mediações sociais (SANTAELLA, 2003).

A cultura das mídias, segundo a autora, inicia-se por volta dos anos 1980, e se caracteriza pela intensificação das misturas, das mensagens híbridas; é a época em que surgem os dispositivos que permitiram a escolha e o consumo individualizados (diferentemente de uma cultura para as massas). Enquanto esta (a cultura das mídias) é a cultura do *disponível*, que possibilita a escolha e a disponibilidade de conteúdo para os indivíduos, a cultura digital é a cultura do *acesso*, que permite a participação dos usuários.

Na medida em que os tipos de signos, as mensagens e os processos que circulam nas novas tecnologias e novos meios de comunicação e cultura são responsáveis por moldar o pensamento e a sensibilidade humana, além de propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais (SANTAELLA, 2003, p. 24), para compreender as novas mídias é necessário pensar não apenas no advento das tecnologias por si só. Atualmente, cultura de massa, cultura das mídias e cultura digital convivem simultaneamente (convivência que é diferente da convergência, conforme a autora), sendo a cultura das mídias esse entremeio entre as outras duas. Logo, se ela é essa fase transitória, como afirma Santaella (2003), um processo de transformação que leva à cultura digital, compreender essas diferenças se torna essencial para se compreender a própria cibercultura.

Lev Manovich (2006), teórico e pesquisador de mídia e cultura digital, procura, da mesma forma, estabelecer uma distinção entre cibercultura e novas mídias, concebendo-as como dois campos distintos de pesquisa. Para o autor, o estudo da cibercultura está voltado para “os vários fenômenos sociais associados à Internet e outras novas formas de comunicação em rede” (MANOVICH, 2006, p. 26). Ele considera que a cibercultura é caracterizada pelos *fenômenos culturais*, como as comunidades on-line, os jogos on-line entre múltiplos jogadores reais, a produção de identidades na *web*. As novas mídias, por sua vez, dizem respeito aos *novos objetos culturais*, aos “objetos e paradigmas culturais capacitados por todas as formas de computação, não apenas pela rede”, como afirma o autor (MANOVICH, 2006, p. 27).

Vimos, até este momento, abordando a questão das (novas) mídias e novas tecnologias, bem como a das práticas e objetos culturais pertinentes à cultura das mídias e à cultura digital, além das relações que se constituem entre ambas. Essa discussão nos serve para contextualizar e fornecer embasamento ao entrarmos na questão dos *mash-ups* propriamente ditos, estes que são resultado de uma cultura do *remix* que se fortalece com a cultura digital.

3. CULTURA DO REMIX: CONTEXTO E ORIGEM DOS MASH-UPS

3.1. O mash-up como uma prática da cibercultura

O termo *mash-up*, que numa tradução literal significaria algo como “triturar” ou “amassar”, conota em português o sentido de ‘misturar’, e representa uma prática muito própria da atualidade: a da cultura da mixagem. A prática de produção de mash-ups, em sentido lato, se não é necessariamente originária da cultura digital, é no entanto uma de suas marcas. Na cultura digital, surge mais especificamente a partir dos avanços da informática e da difusão da Internet que permitiu e expandiu a prática da “mistura” ou da “junção” de dados de aplicativos da Web empregados para a produção de um outro produto ou aplicativo individual. Esse tipo de produção coletiva, ainda no campo da computação e da cultura digital, expandiu-se para a música eletrônica, nas mixagens feitas por DJs que, misturando duas ou mais músicas diferentes, geralmente de gêneros distintos, produzem uma nova música.

Empregado não apenas na produção de aplicações para web, ou na mixagem de músicas eletrônicas, o conceito de mash-up pode ser também aplicado a diversas outras áreas da produção cultural e artística, como o *design*, a moda, a fotografia e a literatura. Seja qual for o âmbito da produção cultural, a prática de produção de mash-ups é própria da cibercultura, tão característica da contemporaneidade. Manovich (2007) afirma que a cultura da mixagem, ou do *remix*, é o que define os anos 2000, e continuará sendo a marca da próxima década, já que, para o autor, vivemos atualmente não em uma “cultura de mixagem”, mas sim na “era da mixagem”. Ainda que não seja possível sustentar essa visão eufórica e assertiva apresentada por Manovich (2007), suas considerações nos são relevantes por identificar e descrever um fenômeno que tem se estendido em direção ao que de mais estável tínhamos em nossa cultura – o cânone literário, de que trataremos mais detidamente em nossa análise.

Para o autor, há uma sutil diferença entre *remix*, um conceito mais genérico, e *mash-up*, que se refere a uma prática específica; enquanto o mash-up consiste na mistura, junção ou colagem de dois ou mais produtos de gêneros distintos (fontes de dados da web, músicas, vídeos, etc.) que resulta num produto individual com características próprias, o *remix* se refere a qualquer trabalho que revise ou produza uma releitura de algum trabalho já existente, para além da área da cultura da *rede*, como aponta Manovich (2007).

Pierre Lévy (1998), no fim do século XX, observa as mudanças elaboradas pelas novas maneiras de pensar e conviver no mundo das metamorfoses de dispositivos informacionais, das telecomunicações e da informática, das quais, para ele, dependem as relações entre os seres humanos e a própria inteligência. Lévy (1998) apresenta-nos conceitos essenciais que compreendem essas mudanças incessantes nas tecnologias informacionais, dos quais derivam os próprios trabalhos de Manovich (2006; 2007), Jenkins (2009), entre outros.

Lévy (1998) fala especialmente num momento em que essa fase de transição e mudanças é ainda mais conflituosa, na passagem da década de 1990 para os anos 2000. A essas novas tecnologias digitais que se anunciavam ele dá o nome de *tecnologias da inteligência*. Nesse momento, o autor busca pensar a forma como as técnicas conduzem a uma “redistribuição da configuração do saber”, que se encontrava estabilizado desde o século XVII, quando da expansão da imprensa.

Para ele, anunciar as mudanças da informatização como “catástrofes culturais”, partindo do princípio de que as técnicas antigas seriam “culturais e impregnadas de valor” enquanto as novas técnicas seriam “bárbaras” é um pensamento guiado pela cegueira, já que tanto a impressão (ou a própria escrita) quanto a informática são técnicas (LÉVY, 1998). Nesse sentido, o autor ressalta ainda que os gêneros do conhecimento fundados pelas antigas técnicas não serão extintos com as novas técnicas, assim como o saber oral não foi extinto com a invenção da escrita. Segundo afirma o autor, “certas técnicas de armazenamento e de processamento das representações tornam possíveis ou condicionam certas evoluções culturais, ao mesmo tempo em que deixam uma grande margem de iniciativa e interpretação para os protagonistas da história” (LÉVY, 1998, p. 10).

Pautando-nos ainda na teoria de Pierre Lévy, o autor apresenta dois conceitos, os quais se definem por uma inter-relação, que representam a forma de funcionamento e participação no ciberespaço: o *hipertexto* e o *groupware*. Ele define o hipertexto como mundos de significação, isto é, diferentes contextos, associações e construções semânticas, diferentes sentidos elaborados e remodelados pelos “atores da comunicação”, o que possibilita uma multiplicidade de interpretações. Os groupwares – que representam uma aplicação do hipertexto, segundo a concepção de Lévy (1998) – configuram um tipo de trabalho em equipe, de concepção e discussão coletivas. Essas comunidades de conhecimento

ajudam cada interlocutor a situar-se dentro da estrutura lógica da discussão em andamento, por fornecer-lhe uma representação gráfica da rede de argumentos. Permitem também a ligação efetiva de cada argumento com os diversos documentos aos quais ele se refere, que talvez até o tenham originado, e que formam o contexto da discussão (LÉVY, 1998, p. 66).

Ao levantar esses dois conceitos, Lévy (1998) apresenta-os como metáforas para se pensar a comunicação, na medida em que, segundo o autor, as tecnologias intelectuais se misturam à inteligência dos homens e ordenam uma nova maneira de ler o mundo. Em se tratando de tecnologias da inteligência que moldaram uma nova forma de se conceber a escrita e a leitura, esses conceitos constituem então a base de uma prática muito proliferada na web entre os jovens nas duas últimas décadas, a saber, a produção de *fanfictions*. Uma vez que trazemos essa prática como um dos pressupostos para a produção dos *mash-ups*, que são nosso objeto, as noções apresentadas por Lévy, a de *hipertexto* e *groupwares*, são então essenciais para a compreensão das tecnologias contemporâneas e de sua relação com as novas práticas.

Jenkins (2009), em sua discussão sobre as atuais transformações midiáticas, aborda as mutações na forma de participação e na relação dos consumidores com as marcas e produtos. Uma das características que ele apresenta, com referência a essas novas práticas culturais possibilitadas pelas tecnologias contemporâneas, é a da criatividade alternativa. Narrando o caso dos fãs de Star Wars, que produziam filmes alternativos caseiros apropriando-se do universo da saga, Jenkins aponta o poder de criação dos amadores, destacando como essa produção paralela afeta o poder e a produção da indústria midiática.

O autor apresenta essa prática da produção amadora, e da criatividade alternativa, como uma apropriação dos objetos da cultura de massa. Os jovens amadores apropriam-se do universo, das personagens, das características de uma determinada história com a qual se identificam e passam a produzir seus próprios conteúdos, expandindo assim as possibilidades e o universo ficcional da obra original, muitas vezes fazendo uma mixagem com outros elementos da cultura *pop*.

Esse tipo de produção amadora, segundo o autor, já existia no século XIX, com a produção de artistas populares, que era valorizada pelos produtores da “cultura comercial” como uma espécie de acervo; no entanto, contemporaneamente, com as possibilidades de participação dada aos usuários pelo ambiente colaborativo da web, essa prática sai da marginalidade e passa a ser vista, compartilhada e espalhada. Assim começa o conflito com a indústria midiática, quando esta passa a apontar a apropriação como uma afronta aos direitos autorais e à propriedade intelectual, tentando impedir a produção dos fãs. Assim, enquanto empresas proibicionistas tentavam controlar e regular a produção alternativa na web, outras, mais cooperativistas, identificam nesse contexto a possibilidade de aliar o trabalho dos fãs ao seu conteúdo e, dessa forma, expandir seu mercado. Ocorre então o caminho inverso – as

empresas midiáticas se apropriam da produção dos fãs e a transforma em um produto comercial. Este é o caminho que tomamos como pressuposto para a emergência dos chamados mash-ups literários.

Se no ambiente virtual da web, cada vez mais colaborativo e participativo, os produtores-consumidores – embora ainda esbarrem nas tentativas da indústria corporativa de limitar e regulamentar essa produção – encontram mais liberdade e mais possibilidades de produção, trabalhando frequentemente, mas não apenas, sobre obras contemporâneas e populares, o mesmo não ocorre com os trabalhos produzidos pela própria indústria corporativa. Assim, escapando das dificuldades burocráticas impostas por questões de direitos autorais e propriedade intelectual, produzem-se obras a partir da mistura de elementos da cultura de massa contemporânea, especialmente da literatura fantástica, com obras da literatura clássica, pertencentes a outra época e que já se configuram como obras de domínio público – o que também torna os custos de produção mais baixos.

3.2. A emergência dos mash-ups literários

Anteriormente, discorremos brevemente sobre a particularidade dos mash-ups literários como um produto do mercado editorial, que o distingue de uma produção alternativa ou mixagem amadora feita na web por meio de fóruns ou comunidades. Cabe ressaltar que não se trata de compreender a produção amadora, bem como as diversas manifestações de remixagem, como uma prática substancialmente contemporânea. A apropriação popular de objetos culturais simbólicos não é por si só uma prática nova, no entanto, como é ressaltado ainda por Henry Jenkins (2009), a participação ativa de consumidores e fãs na web e as próprias possibilidades de participação e pensamento coletivo proporcionadas pela Internet conferem uma nova maneira de funcionamento dessas produções populares, bem como lhes dão uma amplitude antes impensável. É nesse sentido que se identifica a remixagem e, conseqüentemente, os mash-ups literários como uma prática própria da atualidade, uma vez que estes carregam elementos que caracterizam nossa era digital – a cooperatividade (produção literária em coautoria) e a (suposta) espontaneidade e apagamento da hierarquia nas produções culturais..

Nicholas Carr (2011), pesquisador americano que se volta para as mutações inauguradas pela cultura digital com um olhar crítico, aborda algumas conseqüências cognitivas, sociais e culturais de nossa inserção na cultura digital. Ele relata que o livro

enquanto mídia e objeto cultural foi um dos que mais resistiu à cultura da web. Ainda que a leitura em tela não seja novidade, ele aponta que o livro no formato códice tem ainda muita força, e demonstra isso com argumentos que se pautam no *valor simbólico* do livro em nossa sociedade ocidental. Ele cita, entre outros aspectos que indiciam esse alto valor simbólico do livro impresso como objeto cultural, que por sua forma, pode ser autografado pelo autor e se tornar exclusivo, rarefeito, ou dos livros esteticamente ostentados numa estante, que dizem algo sobre seu proprietário, além das mutações em sua forma que, graças às novas tecnologias de impressão, encadernamento, distribuição, está cada vez mais aprimorada.

Seguindo uma perspectiva similar à teoria dos suportes proposta por Chartier, Carr (2011) aponta que, como já é sabido, a experiência da leitura na tela é diferente da experiência da leitura do impresso, logo, são necessários recursos diferentes para cada tipo de leitura. De suas considerações, interessa-nos mais seu relato ao indicar o impacto da cultura digital sobre a cultura impressa. Ele afirma que “as mudanças no estilo de leitura também trazem mudanças no estilo de escrita, à medida que os autores e suas editoras se adaptam aos novos hábitos e expectativas dos leitores” (CARR, 2011, p. 148). Para comprovar isso, o autor cita o movimento ocorrido no Japão – os jovens começaram a escrever romances em seus celulares, no formato de mensagens de texto, e publicá-los na web; as editoras, ao perceberem o sucesso do fenômeno, apropriaram-se da prática e passaram a publicá-los no formato de livro impresso. O mesmo diagnóstico pode ser feito em relação aos mash-ups literários que, oriundos de uma prática popular, típica das formas de produção e de apropriação possibilitadas pela web, são reapropriados pela indústria cultural que faz deles produtos comerciais, como mais um objeto de consumo, simulando as práticas espontâneas de produção de textos possibilitadas pela cibercultura e oriundas dessa cultura contemporânea da mixagem, bem como da produção colaborativa alavancada pela Web 2.0. Em 2009, nos Estados Unidos, foi publicado o primeiro mash-up literário sob a forma de livro impresso, *Pride and Prejudice and Zombies* (“Orgulho e Preconceito e Zumbis”), com a autoria atribuída não apenas a Jane Austen, mas também a Seth-Grahame Smith. O livro foi *best-seller* naquele ano. Esse foi o primeiro caso amplamente difundido, da publicação de um livro seguindo o conceito de mash-up, o que deu sequência a diversas outras obras do mesmo tipo, como *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (“Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos”). Estes últimos também obtiveram um grande sucesso de vendas e foram traduzidos para o português e publicados no Brasil em 2010 e 2011.

No Brasil, com as obras de literatura nacional, esse tipo de publicação se iniciou em 2010, com o lançamento de quatro obras, a saber, *Dom Casmurro e os Discos*

Voadores, O Alienista Caçador de Mutantes, Senhora, a Bruxa, e A Escrava Isaura e o Vampiro. Os títulos fazem parte da coleção intitulada *Clássicos Fantásticos*, lançada pelo selo Lua de Papel, da Editora Leya.

Uma das características do mash-up literário, publicado sob a forma de livro impresso por uma instituição editorial, e que o difere das demais produções de mixagem próprias da rede web, é o fato de todos serem produzidos a partir de obras clássicas da literatura (universal e nacional) – por isso obras de Jane Austen, Machado de Assis, José de Alencar e Bernardo Guimarães figurarem entre as primeiras que contaram com sua versão em mash-up. Além disso, em todos os casos, trata-se de obras antigas e que já se encontram em domínio público, o que as torna duplamente atrativas, de um lado para o público, que as lê em função da dimensão lúdica do jogo de mixagem entre o alto e o baixo, o clássico e o pop, o antigo e o novo; de outro, para essas instituições que podem explorar economicamente obras que não mais gerarão despesas relativas ao pagamento de direitos autorais.

Cabe lembrar que a produção editorial corporativa própria dessas editoras que ‘revisitaram os clássicos’ criando linhas editoriais de mash-up, embora se inspire e tenha como base a produção espontânea e, frequentemente, coletiva que acontece na web, publica obras que não têm uma origem espontânea mas que fazem parte das produções sob encomenda por parte do editor a profissionais da escrita os mais diversos. Dessa forma, aquilo que mais caracteriza as produções amadoras não é transferido para as publicações editoriais, já que os livros são encomendados pelas editoras a um profissional, ao contrário de terem sido produzidas por leitores e fãs de obras literárias específicas.

A aparente fluidez, liberdade e espontaneidade que caracterizam as produções amadoras dos fãs na cultura do mash-up perdem-se quando essas produções passam a ser produto comercial da indústria corporativa, segundo a qual as obras são submetidas à mesma lógica (e passam a ter o mesmo estatuto comercial e jurídico das demais obras do catálogo) e por isso a compartilhar dos mesmos limites e restrições das obras produzidas de forma tradicional, tais como as questões de direitos autorais, por exemplo.

Um exemplo dessa forma de produção que mimetiza o resultado da prática coletiva de produção dos mash-ups literários é aquela dos mash-ups brasileiros publicados pela editora Leya. Todos os quatro títulos da coleção *Clássicos Fantásticos* são produzidos por autores jovens, profissionais da escrita, em sua maioria, e que já fazem parte da indústria do entretenimento (todos são roteiristas de TV e, mais especificamente, relacionados a programas humorísticos). Essas características dos autores a quem são encomendados os mash-ups literários são emblemáticas das escolhas que eles fazem do que misturar, oriundo da

cultura pop, aos textos canônicos da literatura clássica brasileira, produzindo sobre os leitores os mesmos efeitos visados com os telespectadores de programas televisivos ou de filmes.

3.3. O conceito de apropriação

Uma vez que falamos até o momento dos mash-ups como um produto próprio de uma forma peculiar de apropriação dos textos por parte dos leitores (sejam eles os fãs, sejam eles os profissionais da escrita), cabe, então, retomar o *conceito de apropriação*, tal como o concebemos neste trabalho, em conformidade com o modo como ele é discutido pelo historiador Roger Chartier (1999a; 1999b). Há, segundo o autor, duas direções que podem ser tomadas para a compreensão desse termo. A primeira refere-se ao ato de apropriar-se, estabelecer propriedade, no sentido de tomar posse, controlar – ele afirma que esse sentido está relacionado com os dispositivos de controle da formulação e circulação dos discursos descritos por Foucault em textos como “A ordem dos discursos”. A segunda noção é a apropriação no sentido dos usos e interpretações, “que consiste no que os indivíduos fazem com o que recebem, e que é uma forma de invenção, de criação e de produção desde o momento em que se apoderam dos textos ou dos objetos recebidos” (CHARTIER, 1999a, p. 67).

Com vistas a fazer uma história das práticas de leitura, ou seja, das formas de apropriação dos textos, Chartier aponta duas fontes de que se vale em sua pesquisa histórica para descrever essas formas diversas de apropriação. Segundo ele, é preciso dedicar “uma dupla atenção: à materialidade dos objetos escritos e aos gestos dos sujeitos leitores” (CHARTIER, 1999b, p. 124). Trata-se então de, por um lado, olhar para os objetos produzidos para uma determinada comunidade de leitores e, nesses objetos, identificar as manobras feitas na forma como o texto é apresentado e que apontem para uma certa representação do leitor ali pressuposto; e, por outro lado, observar os usos e interpretações que os leitores fazem daquilo que leem, a partir dos registros deixados por estes sobre suas práticas.

Como vimos, então, a história cultural da leitura fornece-nos duas maneiras de se empreender um estudo das práticas de leitura e das representações do leitor. Segundo a primeira, é preciso observar os objetos culturais produzidos para um certo grupo (a partir do imaginário que se tem desse grupo) e para os próprios textos e, neles, buscar identificar as estratégias de escrita que indiquem as representações que são feitas de seu leitor ou, nas

palavras da ordem mercadológica, de seu público-alvo. Essa foi a principal perspectiva que tomamos como base para a análise de textos dos mash-ups literários. A segunda volta-se para os comentários dos leitores a respeito desses objetos culturais, que tenham sido originalmente produzidos para eles ou não, e a respeito daquilo que leram.

4. ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS EDITORIAIS

Tendo isso em vista, e com o objetivo de compreender algumas dessas mutações das práticas de escrita e de leitura na atualidade, levantaremos algumas representações discursivas presentes nos textos produzidos segundo a prática do mash-up. Assim, faremos inicialmente uma comparação entre o texto original e o texto mash-up, a fim de observarmos as diferenças e semelhanças que os constituem. Observaremos quais são as escolhas linguísticas e estilísticas que definem o grau de manutenção ou mudança das narrativas de origem, que mudanças ocorrem na estrutura linguística do texto, e qual é o impacto dessas produções no que concerne ao incentivo à leitura.

Nosso objetivo é, portanto, observando as alterações realizadas no texto, poder levantar indícios de uma certa representação de leitor pressuposta por essas obras e responder à questão: Que mudanças nas formas de enunciar, ou seja, na produção dos enunciados nessa nova versão do texto, podem indiciar traços do perfil do leitor jovem e contemporâneo?

4.1. Uma produção em coautoria

Nas obras analisadas, bem como nos outros textos da coleção, a autoria da obra é atribuída tanto ao autor do cânone como ao autor contemporâneo que produziu a “nova versão”. Essa autoria é apresentada da seguinte forma: Machado de Assis & Lucio Manfredi, no caso de *Dom Casmurro e os Discos Voadores*, e Machado de Assis & Natalia Klein, em *O alienista caçador de mutantes*.

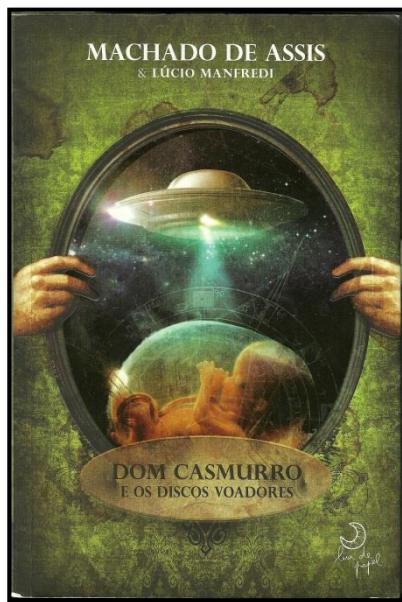


Figura 1 Capa de *Dom Casmurro e os discos Voadores*.

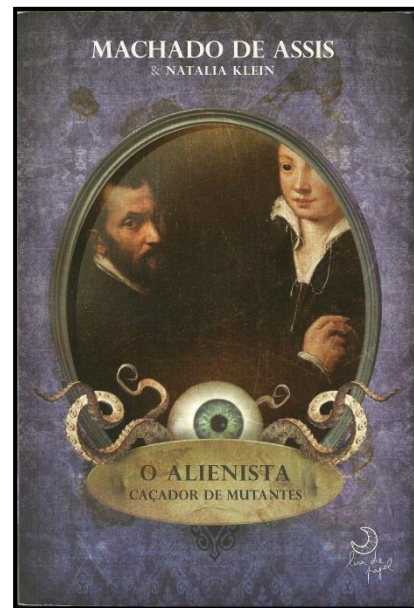


Figura 2 Capa de *O Alienista caçador de mutantes*.

Como se pode observar, o nome do autor das versões originais dos livros aparece em destaque, posicionado acima do outro nome e escrito com uma fonte maior em relação ao nome do segundo ‘autor’. O segundo nome, por sua vez, que aparece abaixo do primeiro e num tamanho reduzido, é precedido pela conjunção “e”, indicando então sua coautoria. Essa autoria dupla, atribuída tanto ao autor do texto original quanto ao autor que faz a mistura e adaptação do texto, aponta algumas características que dizem respeito à dinâmica do mercado editorial contemporâneo. Por um lado, trata-se de uma estratégia editorial e mercadológica que busca dar visibilidade ao livro a partir do nome daquele autor já consagrado na literatura nacional, o que explica o destaque dado a esse nome na capa.

Essa visibilidade que é atribuída ao nome dos autores canônicos em nossa sociedade se explica segundo as discussões feitas por Michel Foucault (2006; 2009) a respeito do funcionamento do nome do autor, quando ele delimita o conceito de *função-autor*. A função-autor é apresentada pelo autor como um dos princípios de controle e rarefação do discurso, definida “como um princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações” (FOUCAULT, 2009, p. 29). Em primeiro lugar, ele recorre a uma perspectiva semântica da produção de sentidos, dizendo que em uma certa medida, o nome do autor funciona como uma descrição, isto é, o nome de um autor remonta a toda a rede de sentidos associados a ele em uma certa sociedade, bem como aos valores atribuídos a eles.

No entanto, para além dessa visão referencial, uma vez que o nome do autor não tem o mesmo funcionamento de um nome próprio comum, e pode ter esse funcionamento

alterado em certas circunstâncias, Foucault (2006) ressalta que um nome de autor não é apenas um elemento em um discurso, “ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros” (FOUCAULT, 2006, p. 273).

Roland Barthes (2004), embora em suas reflexões esteja preconizando um apagamento do autor, menciona também que a figura do autor individual passa a ter um valor significativo para o todo da obra após a Idade Média e, contemporaneamente, tem força com a lógica capitalista que valoriza o indivíduo. Assim, a literatura se centraliza na figura do autor; o conteúdo de uma obra não é dissociado daquele que a produziu, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua confidência” (BARTHES, 2004, p. 58).

Dessa forma, apresentar o nome de Machado de Assis, ou dos outros autores cujas obras foram adaptadas é uma estratégia que está condicionada por esse funcionamento do nome do autor em nossa sociedade e cultura contemporâneas. Indicar que uma obra foi escrita por uma certa pessoa, ainda que esse texto não tenha sido de fato escrito pelo autor a quem é atribuído, ou que o texto tenha sofrido modificações, é indicar que

esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de *uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status* (FOUCAULT, 2006, p. 274, grifo nosso).

Uma outra inferência que se pode fazer pela atribuição da dupla autoria para a versão remixada, fruto de razões mercadológicas, é, por outro lado, talvez contraditória em relação à estratégia anterior. O nome do segundo autor aparece também na capa (embora com destaque significativamente inferior), uma vez que é ele quem passa então a responder juridicamente pela obra ‘reeditada’. No expediente do livro, há a informação de que o copyright da publicação é direcionado ao autor da “obra fantástica”. Aqui, estabelece-se, então, uma diferença entre o autor do cânone, que seria responsável pela “essência” da obra, e o autor do texto manipulado, que aparece como autor no sentido jurídico da palavra.

Claramente, os direitos autorais não poderiam ser atribuídos ao legado de Machado de Assis, uma vez que toda sua obra encontra-se em domínio público – assim como todos os outros textos e autores que compõem essa coleção. Se, como aponta Foucault (2006), o nome de um autor, tal como concebido na sociedade ocidental contemporânea, representa a coerência de um conjunto de textos, bem como o status desses textos em uma sociedade e em

uma cultura, a referência a Machado de Assis é uma forma de validar, de dar coerência a um dado texto em sua relação com os demais, com os quais faz conjunto ou dos quais se distingue, ao mesmo tempo que permite explorar, de forma derrisória, esse capital simbólico do autor, quando de sua mixagem com uma narrativa ‘fantástica’, sob o rótulo de uma nova versão da obra clássica, como mostra a introdução presente na folha de rosto de todos os livros da coleção:

Esta é uma obra de ficção **baseada** na obra original escrita por Machado de Assis e publicada em 1882.

Toda semelhança é proposital, e as diferenças também. Aqui você encontra uma **nova versão** do clássico, com todos os elementos do imaginário que povoam nossa literatura.

Como se vê, no mesmo trecho de apresentação do livro, há uma certa incoerência, ou uma certa confusão, com a classificação da obra. Trata-se de uma *nova versão*, uma adaptação, ou uma obra *baseada* em outra? Se o escritor que faz a “versão fantástica” da obra também é identificado como autor, embora não seja autor no sentido canônico, ele é o autor, que goza dos direitos sobre a propriedade intelectual dessa publicação. Assim, o regime de funcionamento da autoria desses mash-ups literários reproduz metonimicamente não apenas a liberdade do exercício da mixagem, mas também reproduz uma lógica própria da pós-modernidade, cujas misturas são dessacralizantes uma vez que colocam lado a lado, simulando não haver diferenças, ou demonstrando uma indiferença em relação aos padrões culturais de outros tempos, objetos da alta e da baixa cultura.

4.2. Estratégias de escrita

Tendo em vista essa mistura que articula temas, estilos e linguagens pertencentes a padrões culturais distintos (clássico e pop, por exemplo), na análise das obras adaptadas sobre as quais nos detivemos, isto é, *Dom Casmurro e os discos voadores* e *O Alienista caçador de mutantes*, percebe-se que na sua produção ‘remix’ estabelecem-se alterações do texto original de ordens variadas. Há por um lado, modificações no que diz respeito ao enredo das histórias originais, seja por supressões de partes do texto original ou por acréscimos de novos trechos e outros elementos na narrativa. Por outro, há alterações na linguagem utilizada nos textos, com relação à estrutura linguística tanto no nível morfosintático quanto no nível lexical.

Essas são as características, identificadas como estratégias editoriais, sobre as quais nos deteremos em nossa análise. Trata-se de estratégias de escrita que visam promover mudanças nas narrativas originais a fim de atingir um determinado público, identificado pela editora particularmente como um leitor-consumidor mais jovem. E, na medida em que essas estratégias promovidas nos textos buscam atrair esse público, temos então contida nesses textos, nas próprias estratégias, a *representação* desse leitor que se pressupõe ser o leitor jovem.

No que tange às alterações de enredo, a partir de uma observação inicial do sumário dos quatro livros, observa-se que no caso de *Dom Casmurro – Dom Casmurro e os discos voadores*, o autor da adaptação deixou de lado cinquenta e dois capítulos do livro original. No entanto, o número de capítulos da obra adaptada, no total, não sofre uma mudança drástica (já que se passa de 148 capítulos do original para 123 do adaptado), uma vez que também são acrescentados novos capítulos na nova versão. Além disso, muitos dos capítulos que são eliminados do sumário não têm seu conteúdo totalmente subtraído do texto, pois alguns são aglutinados com outros capítulos ou transferidos (antecipados ou postergados) para momentos diferentes da narrativa.

Já no caso de *O Alienista – O Alienista caçador de mutantes*, a autora da nova versão manteve a mesma estrutura do livro original, embora tenha acrescentado novos elementos aos próprios títulos dos capítulos. No entanto, assim como no caso anterior, ela estabelece mudanças no interior desses capítulos, alterando partes do enredo ou acrescentando novos elementos que dão o tom da “literatura fantástica”.

O primeiro caso de supressão de partes do texto original, que se destaca logo no início do livro *Dom Casmurro e os discos voadores*, é a supressão dos dois capítulos iniciais do livro original, a saber, “Do título” e “Do livro”. Nesses dois capítulos Machado de Assis apresenta, em 1ª pessoa, o narrador de toda a história, Bentinho, e situa o romance como sendo um livro baseado nas memórias desse narrador, contando inicialmente as razões pelas quais esse narrador ganhou a alcunha de Dom Casmurro explicado assim a razão de ser do título do livro. A título de exemplo, segue-se um trecho do capítulo suprimido no texto adaptado:

- (i) Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno

esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (**Dom Casmurro**, p. 1).

No segundo capítulo, o narrador esclarece seus motivos para escrever tal livro, descrevendo o modo como vive atualmente, e seu trajeto até a decisão de escrever um livro sobre suas memórias, ou sob seu ponto de vista daquilo que viveu no passado. Essas informações, assim como as do primeiro capítulo, ficam implícitas na adaptação, sendo possivelmente recuperadas pelo leitor que porventura tenha lido, ou tenha ouvido falar do enredo da obra original.

- (ii) Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão.
Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. (**Dom Casmurro**, p. 2).

Só então no terceiro capítulo, “A Denúncia”, chega-se à narrativa principal da obra de Machado de Assis. É este também o primeiro capítulo da *versão fantástica*. Há, ao longo do livro, outras supressões do mesmo tipo, como a do nono capítulo de Dom Casmurro, intitulado “A Ópera”, no qual o narrador se desloca da situação temporal da narrativa principal, apresentando uma discussão sobre a metáfora da vida como uma ópera, isto é, um capítulo carregado de um teor maior de reflexão, mas que é suprimido da versão ‘remix’ do livro.

Observa-se que os capítulos citados, bem como outros casos em que parte do texto original é subtraída, apresentam uma similaridade quanto ao tipo de texto que os compõe. Aqueles que são extraídos são, portanto, textos em geral mais descritivos, que tratam mais de narrativas de memórias alheias à narrativa principal, ou então que são de cunho mais reflexivo, metafórico – em todos os casos, são trechos em que o fio da narrativa principal é momentaneamente suspenso.

Essa característica é um provável indício de uma das representações da leitura dos jovens, ou desse próprio leitor jovem pressuposto por essa linha editorial. Ela pressupõe uma leitura mais interessada na ação, na aventura e na fantasia propostas pela ficção da narrativa principal do texto e exclui aqueles capítulos em que há a quebra do ritmo do enredo principal, dessa linha narrativa principal. Eles são assim considerados ‘desnecessários’, frente àqueles que parecem ser mais organicamente ligados ao enredo principal. Assim, a supressão

desses capítulos, que quebram o fio da narrativa principal por seu viés mais reflexivo, metalinguístico ou descritivo, parece responder a uma imagem que se faz do leitor jovem semelhante àquela que se faz do jovem como telespectador: cujas narrativas são relativamente mais lineares, não dispersivas, por contar com recursos audiovisuais que dispensariam a necessidade das descrições, por exemplo, ou que exigiriam uma outra forma de exercício metalinguístico.

Uma outra característica dos textos apresentados nos mash-ups literários é a inserção de novos elementos à narrativa principal. São acrescentados, por um lado, novos elementos narrativos, que alteram o enredo do romance e, por outro, elementos específicos que contribuem com o tom da narrativa fantástica – como objetos, personagens novos, características novas aos antigos personagens, entre outras mudanças, como, a título de exemplo, a substituição dos “loucos” pelos “mutantes” em *O Alienista caçador de mutantes*. Um exemplo dessas estratégias de inserção de elementos insólitos no enredo e de supressão de informações encontra-se no III capítulo:

(iii) **Capítulo III – A Denúncia**

La entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar as pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

– D. Glória, a senhora persiste na idéia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

– Que dificuldade?

– Uma grande dificuldade.

Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua.

– A gente do Pádua?

– Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.

— Não acho. Metidos nos cantos?

— É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corresse de maneira que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida...

— Mas, Sr. José Dias, tenho visto os pequenos brincando, e nunca vi nada que faça desconfiar. Basta a idade; Bentinho mal tem quinze anos. Capitu fez quatorze à semana passada; são dois crianças. Não se esqueça que foram criados juntos, desde aquela grande enchente, há dez anos, em que a família Pádua perdeu tanta coisa; daí vieram as nossas relações. Pois eu hei de crer? ... Mano Cosme, você que acha?

Tio Cosme respondeu com um "Ora!" que, traduzido em vulgar, queria dizer: "São imaginações do José Dias; os pequenos divertem-se, eu divirto-me; onde está o gamão?". (**Dom Casmurro**, p. 3).

(iv) **Capítulo 1 – A denúncia**

Estava entrando na sala de visitas quando ouvi alguém mencionar o meu nome e me escondi atrás da porta. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas não sou eu que vou trocar as datas só para agradar às pessoas que não gostam de histórias antigas: era 1857. Eu estava então com quatorze anos.

– D. glória, a senhora ainda tem a intenção de mandar Bentinho para o seminário? Reconheci a voz José Dias, o agregado da casa. Era impossível não reconhecer aquela voz fina, metálica, que chegava aos nossos ouvidos como se estivesse saindo por um tubo. Na época, eu ainda não conhecia os gramofones e, por isso, a comparação não me ocorreu. Mas, muitos anos depois, na primeira vez que ouvi o registro de uma fala gravada nos cilindros de cera, logo pensei em José Dias. A voz dele possuía aquela mesma qualidade mecânica, estranha, como se ele tivesse engolido um gramofone e o aparelho ficasse entalado na garganta.

Não era a única coisa mecânica em José Dias. Seus gestos eram todos milimétricos, precisos, como se os movimentos fossem medidos com régua e compasso. E o jeito de andar... ah, o jeito de José Dias andar! Lá pelos meus três ou quatro anos de idade, um relojoeiro amigo do meu pai me deu de presente um boneco de mola que imitava um soldadinho. Eu adorava quando o meu pai dava corda no boneco e o soldadinho saía marchando pelo chão, com passos duros, cadenciados: um, dois, feijão com arroz, três, quatro, feijão no prato... Pois bem, José Dias andava de um modo tão parecido com aquele soldadinho que, às vezes, eu tinha a impressão de que ele também não passava de um boneco de mola movido a corda, só que em tamanho natural.

Naquela tarde de novembro de 1857, a única coisa que me interessava era descobrir porque aquele boneco de mola gigante estava perguntando se a minha mãe ainda pretendia fazer de mim um padre. Era um sonho que ela acalentava desde antes de eu nascer. Mais do que um sonho, uma promessa.

Eu tinha certeza de que, se entrasse na sala, os dois mudariam imediatamente de assunto. Foi por isso que, mesmo sabendo que era feio, eu me escondi e fiquei com o ouvido colado na porta, aguardando a resposta de mamãe. Que, por sinal, não fez esperar.

– Mas que pergunta sem pé nem cabeça é essa, José dias?

Suspirei de alívio. Talvez ela tivesse mudado de ideia. Antes, a perspectiva de ir para o seminário e virar padre não me preocupava. Até gostava. Mas ultimamente, não sei por que, vinha começando a encará-la com outros olhos. Infelizmente, porém, se eu estava reavaliando minhas posições a respeito, minha mãe logo deixou claro que continuava firme nas dela:

– Você sabe muito bem que Bentinho está destinado a ser padre desde antes de nascer! Engoli em seco, tão alto que não sei como não me ouviram da sala. Em vez disso, o que se fez ouvir de novo foram os grasnidos de José Dias:

– Neste caso, acho que é melhor a senhora se apressar...

E, depois de uma pausa, a voz desconfiada da minha mãe:

– Você está sabendo de alguma coisa que eu não sei?

– Saber, saber com certeza, eu não sei...

Uma nova voz, dessa vez do tio Cosme:

– Desde quando esse daí sabe de alguma coisa?

– Fica quieto, homem, deixe o José Dias falar! – essa era a prima Justina, que na certa já estava sentindo o cheiro de fofoca no ar.

O aparte de tio Cosme deve ter deixado José Dias inibido, pois se seguiu um longo silêncio, cortado pela minha mãe:

– Se tem algo a dizer, diga logo de uma vez!

Um pigarro, tão artificial que parecia uma lixa de metal raspando na madeira, e então José dias falou, num tom de quem acha que está soltando uma bomba no meio da sala:

– É que, eu não sei se a senhora reparou, mas Bentinho vive enfiado na casa do Tartaruga...

Tartaruga era como ele chamava nosso vizinho, o Pádua. Por motivos que ele nunca se deu ao trabalho de esclarecer, José dias não ia com as fuças do Pádua. Uma dessas antipatias gratuitas que às vezes brotam entre as pessoas e que são o oposto exato do amor à primeira vista. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 7-9).

O primeiro excerto é o trecho que inicia o terceiro capítulo da obra de Machado de Assis, intitulado “A denúncia”; já o segundo é o trecho equivalente ao primeiro, presente no texto modificado, ambos recortados em situação de equivalência na narrativa. Observa-se de início que o segundo excerto apresenta-se muito mais extenso que o primeiro, em razão das alterações promovidas pelo escritor.

No primeiro parágrafo do texto (iv) nota-se uma primeira alteração referente à organização textual. Trata-se do enunciado *Eu estava então com quatorze anos*, que é acrescentado ao texto. Essa informação é apresentada, no original, em um dos diálogos do terceiro capítulo (que corresponde ao primeiro da nova versão), como se observa no trecho apresentado anteriormente (iii). Não se trata, neste caso, de fato de uma inserção, e sim de uma antecipação, uma vez que o enunciado que apresenta a faixa etária das personagens naquele momento da narrativa já se encontra no original. No entanto, eles são organizados na trama do texto de maneiras bem distintas.

Ao antecipar essa informação, o produtor do novo texto inscreve uma provável relação entre personagem e leitor, instaurando uma identificação graças ao destaque dado à faixa etária do personagem e aquela que se imagina ser a média de seu público leitor visado. No texto original, a informação está inserida em uma fala de um personagem, ficando isenta da ênfase que recebe ao ser isolada no primeiro parágrafo do texto adaptado. Além disso, tal informação é carregada de um tom disfórico – o que se observa pelos enunciados *Basta a idade e são dois crianças*.

Se se considera como leitor pressuposto um leitor adolescente, apresentá-los como “crianças” não produz identificação e sim, possivelmente, rejeição. Por isso, no texto adaptado, a valoração (disfórica ou eufórica) da faixa etária não é marcada, embora o deslocamento dessa informação para o início do texto possa promover o destaque em relação aos demais enunciados produzindo essa identificação entre o leitor, possivelmente adolescente, e o protagonista da narrativa.

A segunda inserção apresentada no trecho (iv) é a descrição do personagem José Dias. Aqui, assim como o enunciado analisado anteriormente, trata-se de uma antecipação, já que no livro original também se faz uma descrição de José Dias, apresentada apenas no quinto capítulo de Dom Casmurro. Essa inserção, apesar de não apresentar informações novas com relação ao texto original, ao antecipá-las, produz um destaque diferente ao personagem que tem suas características descritas. Essa modificação pode apontar para o leitor que este é um dos elementos-chave da narrativa, o que torna então essa informação menos implícita e sutil, tal como na versão original, antecipando e suscitando

mais fácil e prontamente as inferências necessárias do comportamento dessa personagem para a compreensão do enredo e para o problema a ser “desvendado”.

Outra característica que se observa, ainda com relação aos trechos (i) e (ii) apresentados, é o prolongamento dos diálogos na segunda versão. Ainda que no texto original haja também um grande número de diálogos na narrativa, estes não se estendem por muito tempo, ao contrário do que se vê no trecho (iv), em que o conteúdo do diálogo é prolongado, de forma a prolongar também o tom de suspense da narrativa. Nesses trechos apresentados ainda não se vê propriamente o acréscimo de informações no enredo ou de elementos textuais, senão pelos pedaços de diálogo acrescentados que não promovem mudanças no enredo; as características apontadas referem-se mais à organização do texto, além das modificações na estrutura linguística que serão analisadas mais adiante. Convém inferir que esse acréscimo de diálogos revela um aspecto importante desse tipo de remixagem, que é típico dessa era da convergência, que é a da produção de produtos que em sua constituição já visam a repercussão deste em outros produtos, outras versões, outras remixagens; ressaltando-se o fato de os autores das remixagens serem roteiristas de programas televisionados, essas alterações podem ser indícios de que esses textos já são preparados com a intenção de futuramente poder vir a ser outro tipo de adaptação, para a televisão ou para o cinema.

Os textos (v) e (vi) a seguir mostram outro tipo de inserção efetuada na produção dos mash-ups, na qual o “novo autor” faz um acréscimo no enredo da história. No excerto (v) tem-se um trecho do conto original de *O Alienista*, enquanto em (vi) apresenta-se a parte equivalente a este no texto adaptado. Como se vê, ocorre a adição de um diálogo que não ocorre no original. Neste diálogo acrescenta-se um tom humorístico, caracterizado pelas informações que escapam ao conteúdo que vinha sendo elaborado e são imprevistas pela leitura. Esse tipo de estratégia produz um efeito cômico, já que este acontece, em geral, justamente com a quebra de uma linha lógica de sentido.

(v) O barbeiro declarou que iam dali levantar a bandeira da rebelião, e destruir a Casa Verde; que Itaguaí não podia continuar a servir de cadáver aos estudos e experiências de um déspota; que muitas pessoas estimáveis, algumas distintas, outras humildes mas dignas de apreço, jaziam nos cubículos da Casa Verde; que o despotismo científico do alienista complicava-se do espírito de ganância, visto que os loucos, ou supostos tais, não eram tratados de graça: as famílias, e em falta delas a Câmara, pagavam ao alienista...

— É falso, interrompeu o presidente.

— Falso?

— Há cerca de duas semanas recebemos um ofício do ilustre médico, em que nos declara que, tratando de fazer experiências de alto valor psicológico, desiste do estipêndio votado pela Câmara, bem como nada receberá das famílias dos enfermos.

A notícia deste ato tão nobre, tão puro, suspendeu um pouco a alma dos rebeldes. Seguramente o alienista podia estar em erro, mas nenhum interesse alheio à ciência o instigava;

e para demonstrar o erro era preciso alguma coisa mais do que arruaças e clamores. Isto disse o presidente, com aplauso de toda a Câmara. (**O Alienista**, p. 16)

(vi) O barbeiro declarou que iriam dali levantar a bandeira da rebelião e destruir a Casa Verde; que Itaguaí não podia continuar a servir de cobaia aos estudos e experiências de um tirano; que muitas pessoas estimáveis e algumas distintas, outras humildes, mas dignas de apreço, penavam nos cubículos da Casa Verde; que a ditadura científica do alienista misturava-se à ganância, visto que os supostos mutantes não eram tratados de graça: as famílias e, em falta delas, a Câmara, pagavam ao alienista...

– É falso! – interrompeu o presidente.

– Falso?

– Há cerca de duas semanas recebemos este ofício do alienista – revelou, apresentando a prova.

– **Isso é... papel de carta? – perguntou alguém.**

– **Sim, sim – respondeu o presidente da Câmara, pondo os óculos para analisar melhor. – Hello Kitty é o que está escrito aqui embaixo desse urso branco, não é isso? – indagou mostrando o papel de carta a alguns dos manifestantes.**

– **Eu acho que é um gato, senhor, ele tem bigodes – palpitou um.**

– **Mas ele não tem boca – constatou outro, visivelmente perturbado com o que via. – Por que, senhor?**

– **Eu não sei, mas é terrível – concordou o presidente, encarando perplexo o papel de carta lilás.**

– **É perfumado? – interrompeu um terceiro, ao que o presidente aproximou o nariz do documento e deu uma boa inalada.**

– **Sim, cheira a baunilha – concluiu, enquanto os rebeldes deliberavam. O assunto causou certa discórdia, pois parte do grupo se mostrou mais favorável à essência de morango. – De todo modo – prosseguiu o presidente –**, o alienista nos declara por meio deste ofício que

desiste da verba votada pela Câmara e também não receberá nada das famílias dos infectados pelo vírus alienígena.

A notícia de ato tão nobre e tão puro acalmou um pouco a alma dos manifestantes, e os fez deixar de lado a questão do aroma do papel. O alienista podia estar cometendo um equívoco, mas nenhum interesse alheio à ciência o instigava. E para provar que o médico estava errado, era preciso mais do que agitação e desordem. Isso disse o presidente, com aplauso de toda a Câmara. (**O Alienista Caçador de Mutantes**, p. 65-66).

Ocorre também o acréscimo de sequências narrativas que apresentam diversas informações novas, como no caso de *Dom Casmurro e os discos voadores*, em que são acrescentadas sequências inéditas, como as apresentadas em (vii), que se baseiam em uma cena presente na narrativa original; no caso, trata-se dos capítulos *No Passeio Público, As Leis São Belas, Ao Portão, Na Rua, O Imperador, O Santíssimo*, que a antecedem, e são resumidas pelo autor da nova versão.

(vii) Terminada a passeata, o povo de dispersou. O Pádua saiu sem se despedir, no que fez muito bem. José Dias estava que não era para brincadeira. Que não ia com a fuça do Pádua, já eu o sabia. Agora que a irritação atingisse tamanho nível, para mim era novidade.

– Maldito aquepalo – ouvi-o resmungar entredentes. Hoje, eu teria ficado surpreso com a perfeição com que ele sentia, ou ao menos expressava, emoções que ninguém diria não serem verdadeiras. Na ocasião, porém, o que me chamou a atenção foi aquela palavra, que eu ouvia pela primeira vez.

[...]

E se foi, me deixando lá plantado. Que é exatamente onde eu não fiquei. Tinha certeza absoluta de que nossos dois perseguidores estavam relacionados ao passeio noturno de José Dias. Era uma oportunidade dourada para decifrar o mistério, ou pelo menos descobrir mais uma pista. Fui me aproximando da esquina, com cautela. Antes que lá chegasse, porém, ouvi um ruído, ZAP!, acompanhado de um clarão e seguido de um som parecido com o guincho de um rato.

Imediatamente, a sequência se repetiu. ZAP!, clarão, guincho. Instantes depois, José Dias voltou. Parecia ligeiramente desalinhado. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 65-67).

(viii) Também lhe contei o que se passara comigo, o encontro com minha mãe, minhas súplicas, as lágrimas dela e, por fim, a resposta decisiva: terminadas as férias, iria para o seminário. Capitu ouvia-me com atenção sombria. Quando acabei, parecia prestes a explodir de cólera, mas conteve-se.

– Não devia ter falado com ela, Bentinho. Eles decerto instalaram contramedidas, de modo que qualquer abordagem direta só faz reforçar a decisão na cabeça de sua mãe.

– Como assim, contramedidas? Do que você está falando?

– Do tipo que tentaram implantar em você há pouco. Por sorte, consegui remover o dispositivo antes que os nanoprogramadores tivessem tempo de se instalar nas camadas mais profundas do cérebro. Mas, no caso de sua mãe, a sugestão foi implantada faz muito tempo. Se calhar, logo que você nasceu.

Tivesse Capitu começado a declamar um poema em chinês, não teria soado mais incompreensível aos meus ouvidos. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 95).

Esses dois tipos de alterações são feitas para conferir coerência ao todo do novo texto. No primeiro caso, (vi), a inserção dos diálogos que conferem comicidade à sequência é coerente com o tipo de humor utilizado pela autora em todo o livro, embora não seja coerente com o estilo do autor do original; dessa forma, a autora apela para um humor que se aproxima do *nonsense* e das sátiras que se baseiam em insinuações ambíguas, típicas de programas humorísticos televisionados.

No segundo caso (vii) e (viii), para dar coerência à inserção de enigmas alienígenas na obra de Machado de Assis, o autor apresenta diversas sequências narrativas novas, e relativamente longas. Assim, para dar coerência aos novos elementos inseridos, o autor produz uma narrativa mais próxima da ficção científica, sendo então necessário expandir o universo da narrativa original, já que a obra realista de Machado de Assis não sustentaria por si só o novo enredo proposto.

Nos livros e contos de Machado de Assis uma característica que se pode observar é o uso que o autor faz de algumas referências externas, como textos, obras e autores clássicos. Isso pode ser observado nos trechos a seguir, nos quais são citadas, além de clássicos da literatura, partes da Bíblia e do Alcorão, bem como a referência à caixa de Pandora, da mitologia grega.

(ix) O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as *Mulheres Patuscas de Windsor*. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. (**Dom Casmurro**, p. 9).

Nenhum premiado a acusou ainda de imorais, como ninguém tachou de má a boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte há de ela ficar. (**Dom Casmurro**, p. 7)

Quanto a mim, tornou o vigário, só se pode explicar pela confusão das línguas na torre de Babel, segundo nos conta a Escritura; (**O Alienista**, p. 81).

Como fosse grande arabista, achou no Corão que Maomé declara veneráveis os doidos, pela consideração de que Alá lhes tira o juízo para que não pequem. (**O Alienista**, p. 4).

Essa característica é mantida pelos autores dos novos textos, no entanto, as referências são feitas de maneira distinta, como se observa nos exemplos que se seguem:

(x) Ela era a esposa do novo Hipócrates, do novo *Dr. House*, a musa da ciência. D. Evarista era isso, era aquilo, trazia nos olhos, segundo Crispim Soares, duas estrelas cintilantes. (**O Alienista caçador de mutantes**, p. 56).

Uma vez, por exemplo, compôs uma ode à *Darth Vader*, em que dizia ser ele o ‘dragão aspérrimo do Nada’ esmagado pelas ‘garras vingadoras do Todo’, e assim outras, mais ou menos fora do comum. (**O Alienista caçador de mutantes**, p. 58).

E para piorar, um dos vereadores, que apoiara o presidente, ouvindo agora a denominação dada pelo barbeiro à Casa Verde ‘Carandiru dos mutantes’, achou-a tão bem pensada que resolveu publicá-la no *Twitter*. (**O Alienista caçador de mutantes**, p. 66).

(xi) Uma noite perdeu-se a fitar o mar com tal força e concentração que era como se o fato de eu compara-la a uma sereia fizesse Capitu amar o oceano da maneira que só uma sereia de verdade amaria, com o olhar que a Pequena Sereia, de Andersen, teria ao se lembrar com saudades do lar que deixara para trás. O que me deu ciúmes. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 188).

E se José Dias levasse uma vida dupla? De dia, posava de cidadão respeitável, e de noite fazia parte de uma quadrilha de criminosos, como aqueles personagens do *Rocambole*, de Poinson du Terrail, escritor de folhetins que minha mãe me proibira de ler por achar inadequado à minha idade, mas que eu lia mesmo assim, escondido, me deliciando com as peripécias do milionário que dominava o submundo de Paris sem que ninguém soubesse. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 50).

Essas referências intertextuais que ocorrem, apresentam um extenso rol de fontes. No primeiro caso, utilizam-se elementos conhecidos da cultura pop contemporânea: *Darth Vader* e *Dr. House* são famosos personagens da cultura de massa, em especial, entre aqueles que se identificam com ficção científica e humor e, o *Twitter*, trata-se de uma página da web muito popular entre os jovens. Esses elementos produzem a aproximação do texto “antigo” com um leitor mais jovem, e o identifica como esse jovem “antenado”, consumidor dos produtos da mídia de massa, bem como das redes sociais da Internet tão próprias da cultura digital.

No segundo caso, as referências não remetem a elementos populares atualmente, aproximando-se ainda mais da característica de Machado de Assis ao utilizar nomes mais próprios de uma cultura mais clássica ou erudita. Se nesses casos não há uma identificação maior do leitor com os textos ou autores citados, em função de seu maior distanciamento temporal e cultural, essa identificação é produzida no enunciado destacado sob a forma de enunciados que seriam próprios de adolescentes, tal como em “escritor de

folhetins *que minha mãe me proibira de ler por achar inadequado à minha idade, mas que eu lia mesmo assim, escondido*, me deliciando com as peripécias do milionário que dominava o submundo de Paris sem que ninguém soubesse”.

Estrutura linguística

Partimos agora para a análise da estrutura linguística de que se vale os autores responsáveis pelas adaptações na composição dos textos. Constatamos que são dois os procedimentos que fundamentam as mudanças linguísticas efetuadas: de um lado, aquelas realizadas no texto original a fim de atualizar a linguagem do texto canônico e, de outro, o trabalho de escrita feito pelo autor do mash-up a fim de aproximar sua escrita ao estilo de Machado de Assis, na tentativa de manter certas características da escrita literária do clássico machadiano, ao mesmo tempo visando produzir uma espécie de ‘choque’ entre a linguagem relativamente formal e a narrativa, por vezes, fantástica.

No que diz respeito ao léxico, é possível observar que há uma tendência à substituição de itens lexicais no sentido de atualizá-los temporalmente. Não se trata de pensar em uma oposição entre formas linguísticas mais ou menos informais, mas na utilização de palavras mais pertinentes ao vocabulário de um leitor jovem contemporâneo, se não pela utilização corriqueira, pela probabilidade de reconhecimento. Assim, ocorrem mudanças como as que se identifica em

(xii) Ia entrar na sala de visitas, quando ouvi **proferir** o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu **não hei de trocar** as datas à minha vida só para agradar as pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

– D. Glória, a senhora **persiste na idéia de meter** o nosso Bentinho no seminário? (**Dom Casmurro**, p. 1).

Estava entrando na sala de visitas quando ouvi **alguém mencionar** o meu nome e me escondi atrás da porta. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas **não sou eu que vou trocar** as datas só para agradar às pessoas que não gostam de histórias antigas: era 1857.

– D. glória, a senhora **ainda tem a intenção de mandar** Bentinho para o seminário? (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 7).

(xiii) [...] Itaguaí não podia continuar a servir **de cadáver** aos estudos e experiências de um **déspota**; que muitas pessoas estimáveis, algumas distintas, outras humildes mas dignas de apreço, **jaziam** nos cubículos da Casa Verde; que o **despotismo científico** do alienista complicava-se do espírito de ganância. (**O Alienista**, p. 16).

[...] Itaguaí não podia continuar a servir **de cobaia** aos estudos e experiências de um **tirano**; que muitas pessoas estimáveis e algumas distintas, outras humildes, mas dignas de apreço, **penavam** nos cubículos da Casa Verde; que a **ditadura científica** do alienista misturava-se à ganância. (**O Alienista caçador de mutantes**, p. 64).

(xiv) — Do verdadeiro médico, emendou Crispim Soares, **boticário** da vila, e um dos seus amigos e **comensais**. (**O Alienista**, p. 3).

– Do verdadeiro médico – emendou Crispim Soares, **farmacêutico** da vila e um dos seus **amigos mais chegados**. (**O Alienista caçador de mutantes**, p. 11).

Outra característica que aponta para uma atualização linguística nos textos encontra-se nos usos dos pronomes oblíquos, sobre os quais há uma tendência ao uso da ênclise. Ela ocorre tanto na modificação dos enunciados originais, quanto, e principalmente, nos excertos que são inseridos pelo autor do novo texto, como se observa a seguir:

(xv) **Tinha-me lembrado a** definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. (**Dom Casmurro**, p. 32).

Sentei ao lado de Capitu e **me inclinei** em direção ao rosto dela. Queria ver seus olhos. **Tinha me lembrado da** definição que José Dias dera deles: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 72).

(xvi) Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, **agarrei-me** definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, **e disse-lhe**, — para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse. (**Dom Casmurro**, p. 32).

Por fim, levei as mãos aos cabelos dela e, porque eu precisava dizer alguma coisa, **me ofereci** para penteá-los. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 73).

(xvii) Se eu **tinha me espantado** pelo choro de Capitu, mais me espantei quando ela desatou a gargalhar.

– Como você é tonto, Bentinho! Eu **lhe** enganei direitinho, não enganei? (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 70).

(xviii) [...] escritor de folhetins que minha mãe **me proibira** de ler por achar inadequado à minha idade, mas que eu lia mesmo assim, escondido, **me deliciando** com as peripécias do milionário que dominava o submundo de Paris sem que ninguém soubesse. (**Dom casmurro e os discos voadores**, p. 50).

(xix) A função da medalha era me proteger das tentações do mundo, e que outra tentação maior o mundo teria a **me oferecer** do que os beijos de Capitu? (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 83).

Essa estratégia produz uma relação com o leitor pela aproximação da linguagem escrita literária com a linguagem oral contemporânea, com a qual um leitor jovem é mais familiarizado. Embora a próclise ocorra, ora mantendo a forma utilizada pelo autor do original, ora nas inserções feitas pelo novo autor, ela se dá provavelmente na tentativa de manter uma linguagem tipicamente tida como literária. Esse esforço é percebido em diversos enunciados produzidos pelo autor do mash-up, principalmente em alguns casos nos quais a próclise é feita de maneira inadequada segundo a gramática normativa – por exemplo, o uso da próclise após um pronome relativo *que*:

(xx) A porta do quarto se abriu, **cortando-me** a frase pelo meio. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 87).

(xxi) a medalhinha de Santo Antão **pesava-me** no peito como se fosse feita de chumbo, não de madeira, e não era pouco chumbo, não, era uma tonelada de metal **que custava-me** arrastar ao pescoço. (**Dom Casmurro e os discos voadores**, p. 83).

Tais estratégias nos servem como indícios de uma representação do perfil do leitor a que se destina. As formas verbais e pronominais típicas da escrita de uma obra literária clássica, bem como a modificação do léxico, marcam no original não apenas uma “erudição” da obra literária, mas marcam uma época em que foi escrito, época da qual o leitor jovem não faz parte e, conseqüentemente, não faz uso desse mesmo léxico. Assim, na medida em que se atenuam essas características, produz-se uma representação do leitor jovem contemporâneo pressuposto pela editora (por seus agentes que são produtores de textos mas também leitores contemporâneos), uma vez que a suposta atualização da linguagem se faz visando o perfil desse leitor.

O que se verifica, em geral, nas obras publicadas como mash-ups literários, é que as alterações propostas que os configuram não se limitam a inserções de novos trechos e elementos fantásticos numa narrativa realista ou à mistura de novos elementos ao original. As modificações se fazem, para além da “mistura” pressuposta pela lógica da mixagem contida no mash-up, para promover também uma adaptação da obra; adaptações que visam “adequar” o texto ao leitor ali projetado.

Essa estratégia de adequação do texto ao leitor segue primeiramente um princípio mercadológico – transforma um bem simbólico em produto de mercado. Para tanto, é necessário que esse texto *agrade* seu leitor, uma vez que a base desse tipo de prática de leitura é a leitura de prazer, de entretenimento. Assim, o texto é adequado às necessidades (que se imaginam ser) de seu leitor ideal, ou poderíamos dizer de seu ‘leitor-telespectador’ ideal. Esse exercício de adaptação se submete assim não apenas à lógica da realização de uma adaptação/inserção à moda de um fã, mas também, e talvez sobretudo, à lógica da cultura das telas, que regulam hoje a escrita dos textos de livros que podem e devem servir como roteiros para outras produções culturais de circulação audiovisual, por exemplo.

4.3. Os depoimentos dos leitores

A coleção *Clássicos Fantásticos*, aproveitando o sucesso que os *mashup novels* vinham fazendo no mundo, foi lançada, segundo a editora Lua de Papel, com base no senso comum de que a obrigatoriedade da leitura dos clássicos literários é o principal fator que impulsiona o desinteresse dos jovens pela leitura dessas obras, discurso que se estende como justificativa para o suposto desinteresse dos jovens pela leitura em geral. Assim, os livros seriam voltados, como afirma o editor responsável pela coleção, para aqueles que foram e ainda são obrigados a ler os clássicos pela pressão escolar, com o intuito de que agora eles tenham acesso a essas obras como se elas tivessem sido escritas nos dias de hoje”².

Essa lógica do prazer e do entretenimento manifesta na opinião do editor que justifica esse tipo de adaptação de uma obra clássica, evidencia não apenas a frequência e força desse discurso da importância do prazer e do entretenimento, na atualidade, como também a exploração da popularidade de narrativas de literatura fantástica e ficção científica que apelam para elementos místicos, surreais, ou sobrenaturais (como lobisomens, vampiros, alienígenas, mutantes, zumbis), e que se expandiu muito fortemente na cultura de massa dos últimos anos (como demonstra o sucesso da saga *Crepúsculo* e outras que se seguiram a esta), ainda que esse tipo de narrativa não seja exatamente nova.

No entanto, tomar esse tipo de literatura como o modelo de “ficção moderna”, isto é, utilizar esses elementos como forma de *atualizar* os romances antigos pauta-se na justificativa de que essa é a literatura contemporânea, enquanto ela é, de fato, o modelo da produção literária de massa (como também de outras esferas da cultura de massa, como o cinema), tipicamente mercadológica.

Se se acredita que é necessário atualizar os romances antigos, trazê-los para a contemporaneidade e adaptá-los para torná-los *acessíveis* aos novos leitores, evidencia-se então aquilo que BRITTO (2011) denomina “pedagogia do gostoso”, princípio segundo o qual a leitura (o aprendizado em geral) é tomada como uma atividade que deve ser feita pelo prazer, pela diversão. A leitura, desse modo, teria que ser prazerosa, divertida, agradável para que obtenha a atenção do novo leitor. Essa lógica, em vez de investir na capacitação do leitor para que este se adapte a um tipo de leitura ao qual não está familiarizado e assim se torne hábil em outro tipo de leitura, realiza o movimento inverso, promovendo a adaptação das

² No blog da editora, há diversos textos que anunciam o lançamento dos mash-ups, e também um depoimento do editor responsável pela coleção, nos quais se ressalta o valor dessa coleção como forma de “acesso” aos clássicos. Disponível em: <http://luadepapel.leva.com.br/?p=2060>.

obras ao leitor (a uma imagem que se faz do leitor), tornando-as mais fáceis e agradáveis para que elas possam ser lidas por tais leitores.

Tendo em vista esses discursos que circulam a respeito das práticas de leitura contemporâneas, buscamos analisar alguns comentários de leitores a respeito das obras remixadas, e em certa medida, a respeito dos cânones que os originaram. Para tanto, tomamos como base alguns dos conceitos utilizados por Michel Foucault ao descrever os princípios de coerção e controle que se impõem sobre as práticas discursivas. São os conceitos de *formação discursiva*, *comentário* e *arquivo* dos quais nos valeremos mais detidamente neste trabalho.

Michel Foucault (2009) ao descrever os procedimentos de controle e coerção que definem a ordem dos discursos, destaca como um dos procedimentos internos de controle (isto é, princípios de controle exercidos pelo próprio discurso sobre seu funcionamento), o princípio do *comentário*. Esse princípio está relacionado ao caráter pertinente a alguns discursos que podem ser retomados, transformados, dando origem a novos atos de fala, discursos que “indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer” (FOUCAULT, 2009, p. 22). O comentário é, então, a característica de repetição e do mesmo na produção e circulação dos discursos e os coloca na dimensão do acontecimento, na medida em que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (2009, p. 26). Um dos exemplos citados pelo autor como um desses discursos que permanecem reverberando em outros dizeres é o discurso literário, especialmente aquele manifesto em textos que se referem aos clássicos literários.

A respeito das formações discursivas, Foucault (2008) observa que no fundamento disso que identificamos como uma unidade há formulações diferentes e heterogêneas que, num “jogo de diferenciações” dão forma a essa unidade, constituída por continuidades e dispersões. Nesse sentido, ele identifica então um *sistema de dispersões* e, ao descrevê-lo, Foucault (2008) diz que se houver tal sistema entre um certo número de enunciados e, no entanto, entre estes, definir-se uma regularidade, teremos então uma *formação discursiva*. As formações discursivas são constituídas dentro de um campo em que se podem desenvolver “identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos”; elas se constituem a partir de um *a priori histórico*, que delimita as condições de emergência dos enunciados e de sua coexistência com outros.

Esse a priori, então, articula os sistemas de enunciados que se definem por formações discursivas distintas. Nesse ponto, chegamos então a outro conceito chave proposto por Foucault (2008), o conceito de *arquivo*. Os sistemas de enunciados (compreendidos pelas suas condições de aparecimento e pelas suas possibilidades de utilização), como definido por

Foucault, articulados no apriori histórico, constituem o que ele chama de arquivo. O arquivo é, segundo Foucault (2008), um jogo de relações que caracteriza, no sistema da discursividade, as possibilidades e impossibilidades enunciativas definidas pelo que já foi dito, ele é

de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é também o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas (FOUCAULT, 2008, p. 147).

Tendo em vista esse aporte teórico delimitado por Michel Foucault, voltamos então para os discursos que circulam sobre a leitura no Brasil. Nesse sentido, Britto & Barzotto (1998), ao descrever os diversos discursos que circulam sobre a leitura, tidos como verdades em nossa sociedade, abordam a questão da leitura vista como “fonte inesgotável de prazer”, apresentado pelos autores como um dos mitos acerca da leitura. Segundo os autores, esses mitos criam uma imagem do sujeito leitor sem definir o que se entende por leitura, balizando a questão da leitura de forma valorativa entre os polos *bom x mau*, afastando-se do caráter da leitura como prática social e destacando-a como promoção individual. Os autores afirmam ainda que

a leitura prazerosa vincula-se à possibilidade de o leitor criar um envolvimento emocional com a narrativa literária ou com o texto poético, seja pela fruição estética, seja pela imersão no universo ficcional. Tal imagem de leitura normalmente supõem ambiente de leitura favorecedor do desligamento do mundo real e forte investimento subjetivo (BRITTO; BARZOTTO, 1998, p. 3).

Em nosso objetivo de apreender algumas representações do novo leitor brasileiro, tendo em vista a circulação desses discursos, voltamos nosso olhar não apenas para as estratégias de escrita inscrita nos textos dos livros de que nos ocupamos nessa análise, mas também para os depoimentos dos leitores a respeito desses objetos.

A partir das apreciações dos leitores, podemos observar a circulação e o funcionamento dessas formações discursivas que circundam a leitura, bem como, a partir disso, depreender suas representações acerca da leitura e de si mesmos como leitores.

Dessa forma, analisamos os comentários de leitores a respeito dos mash-ups literários nacionais, especificamente, *Dom Casmurro e os discos voadores* e *O alienista caçador de mutantes*, dos quais nos ocupamos neste trabalho. Os depoimentos escritos foram

extraídos, primeiramente, do site *Skoob*³, uma comunidade virtual em que os leitores marcam suas impressões a respeito de livros que leram ou querem ler, avaliam e fazem comentários/resenhas sobre os livros lidos. Há, ainda, comentários extraídos de resenhas feitas em blogs pessoais; são comentários feitos sobre as resenhas, e não propriamente sobre os livros, por pessoas que leram ou não os livros em questão e, em seus depoimentos, fornecem-nos dados interessantes a respeito das representações discursivas sobre a leitura dos cânones literários.

- (I) Gostei do livro, consegui *me arrancar risadas* em alguns trechos e é muito bem escrito, dentro da premissa bem despreziosa da série Clássicos Fantásticos. Algumas vezes a “viagem” é bem grande e chega a ficar mais estranho que o normal, mas consegue manter a mesma linha da história original, acrescida das partes absurdas. Recomendado como uma *leitura leve e engraçada*.
- (II) pow parece ser *melhor do que o original..... e mais divertido* tb! Além de uma *linguagem melhor*, que não faça a gente dormir
- (III) *Surpresa Positiva* - “Dom Casmurro”, do Machado de Assis, ainda é um dos meus livros favoritos, já lido e relido algumas vezes. Por isso, era natural que eu olhasse a releitura dos “Discos Voadores” com um pé atrás. (...) Embora a *leitura tenha sido agradável*, virou outra história muito diferente da original.
- (IV) Uma coisa é certa, a intervenção de Lucio Manfredi *tornou a obra mais leve, deliciosa e engraçada...* mas manteve os principais elementos e todas as dúvidas que recheiam a obra... eu, como leitora, só tenho a agradecer... Recomendo... *simplesmente surpreendente!!*⁴

A (boa) leitura tomada como atividade feita por prazer, por gosto, divertimento, envolvimento emocional é retomada nesses enunciados. Em todos os comentários, observa-se essa valorização da leitura como entretenimento, como algo que deve divertir e proporcionar prazer; os livros adaptados são avaliados positivamente por meio dos adjetivos *leve, engraçada, divertido, delicioso, agradável, surpreendente, melhor*. No comentário (I), ressalta-se a valorização do livro que diverte e faz rir, com a expressão “*conseguiu me arrancar risadas*”; o leitor classifica ainda o humor da narrativa como “*viagem*”, porém o faz de maneira positiva, o que remete ao humor *nonsense* que é popular entre os jovens.

Esses comentários marcam também o pertencimento dos leitores a um certo grupo, a uma certa comunidade de interpretação, que é o daqueles que leem os clássicos literários, de modo que marcam seu gosto pela leitura dessas obras; assim, os leitores, de certa forma, ao declararem seu conhecimento da obra original, exploram uma imagem que lhes

³ <http://www.skoob.com.br/>.

⁴ Comentários extraídos das páginas: <http://www.skoob.com.br/livro/127960> e <http://www.skoob.com.br/livro/127957>.

autorizaria (lhes daria autoridade) a avaliar as adaptações, apresentando comparações entre as obras (I, II e IV) e, mostrando inclusive uma desconfiança com relação às novas obras (comentários III e IV). A partir desses enunciados, evidencia-se a atribuição de valor ao *novo*, uma vez que aquilo que na versão remixada é identificado como “surpresa positiva” ou “linguagem mais leve” é também associado a uma “linguagem melhor”, “melhor do que o original”. Dessa maneira, o mercado editorial (e o mercado de consumo em geral) utiliza essa “lógica da novidade” como respaldo para o lançamento de novos produtos, ou seja, a suposta novidade proporcionada impulsiona o consumo.

O mesmo discurso frequenta os comentários daqueles que não leram as novas obras, porém indicam interesse em lê-las de maneira positiva.

(V) Acho que dá pra ler este, mesmo sem ter lido o original. Eu li o original faz um bom tempo rs, *de todos os da literatura clássica brasileira esse foi o que achei mais chato*...aquele disse não disse da Capitú...eu até cheguei a ler um livro contado na versão dela, pra ver se desvendava o mistério e nada!

(VI) eu acho que esse é o único jeito de eu ler Dom Casmuro, odeio Machado de Assis, *não tenho paciência* para ele. Adorei a resenha!

(VII) Só com esse tipo de mudança que eu vou conhecer a história (mais ou menos, né?) de Capitú. Leitura obrigada *quase nunca é boa*, e Machado de Assis não me interessava na época. Aliás, continua a não me interessar. Não sei se é birra ou coisa assim, mas prefiro ler a história nessa versão. Se eu gostar, posso tentar dar uma chance ao original, né⁵

Nesses depoimentos, reverbera ainda a valorização da leitura por gosto e da novidade. Com a apreciação dos mash-ups como uma “leitura boa”, “divertida”, tem-se por oposição a leitura dos clássicos como uma “leitura chata”, “leitura ruim”. Isso se verifica nos três enunciados apresentados acima, nos quais, enquanto o leitor do comentário (V) demonstra ter lido o original, classificando-o como *chato*, os outros dois não fizeram a leitura do original por *não ter paciência*, *não ter interesse*, *não gostar de leitura obrigatória*. Assim, tem-se então a (não) leitura feita por obrigação, de um texto com uma linguagem antiga, “monótona”, para a qual não se tem “paciência” em oposição à leitura espontânea, que seria a boa leitura, e aquela que desperta o interesse.

Segundo Britto & Barzotto (1998), nos discursos que se baseiam na promoção da leitura como forma de satisfação individual “prevalece a idéia de que não se lê ou de que pouco se lê porque a leitura predominante é desprazerosa, porque obrigatória e pouco

⁵ Comentários extraídos dos blogs: <http://piriguetteliteraria.blogspot.com.br/2012/06/resenha-dom-casmuro-e-os-discos.html> e <http://www.aleitora.com.br/2011/01/resenha-dom-casmuro-e-os-discos-voadores-lucio-manfredi/>.

emotiva. Deve-se, então, fazer com que o sujeito, para tornar-se leitor, encontre na leitura paixão, sedução, prazer, fantasia” (1998, p. 3).

Além disso, depreende-se dos comentários desses leitores que a leitura fluida necessita de um texto que “desvende os mistérios” (enunciado I) da narrativa, o que implica transformá-lo em uma leitura superficial, menos implícita e, conseqüentemente, que provoque menos a capacidade de questionamento. É a lógica pela qual se pauta a literatura de massa em geral, que tem por base trabalhar narrativas que apresentem as soluções da trama e se encerrem sempre em um final feliz.

Os enunciados apresentados colocam em circulação, portanto, vários discursos sobre a leitura, a partir de suas apreciações positivas dos mash-ups literários. Há, por outro lado, em oposição a esses enunciados, aqueles que apresentam uma posição ora negativa, ora contrária em relação à produção dos mash-ups. Antes, há aqueles que fazem uma classificação negativa desses textos, não por serem contra tal prática, mas que, por se filiarem a uma formação discursiva da leitura de entretenimento, não se satisfazem com a leitura desses textos que segundo eles não lhes é suficientemente divertido ou prazeroso. É o que se verifica nos enunciados a seguir:

(VIII) A autora tenta deixar o livro legal utilizando-se de várias referências moderninhas, mas acaba perdendo o foco (se é que existia um) e transforma o livro numa *enrolação entediante*.

(IX) Fiquei animada com essa proposta de clássicos com elementos sobrenaturais, mas *não gostei muito* de O alienista caçador de mutantes. [...] Uma das coisas que me incomodaram foi essa coisa passado/presente ao mesmo tempo. *Não gosto*. Confesso também que *não dei as risadas que imaginei que daria*. *Fiquei um pouco triste com isso*. Mas não vou desistir dos clássicos revisados, ainda não.⁶

Como se vê, há a associação da leitura com o envolvimento emocional e, nesses casos, o que leva à negação dos mash-ups é o fato de o leitor não ter suas expectativas – de ler para se divertir, rir, gostar – atendidas com a leitura desses textos. A estratégia utilizada pelos autores e pela editora, nesses casos, é interpretada por esse grupo de leitores de maneira diferente daquela pressuposta pelos produtores, a partir da representação que se fez desse leitor jovem.

O último grupo de comentários encontra-se ainda entre aqueles que qualificaram as versões fantásticas dos clássicos de forma negativa, sem, no entanto, terem lido essas obras.

⁶ Comentários extraídos do blog: <http://stormofbooks.blogspot.com.br/2012/02/resenha-o-alienista-cacador-de-mutantes.html>.

(X) Essa coleção *não me atrai*... esse negócio de misturar os clássicos com vampiros, zumbis e mutantes, não funciona pra mim. *Talvez porque eu ame os clássicos originais*, e não consiga conviver bem com as modificações... rs... Esse livro até parece que deu certo, mas ainda não tenho vontade de ler.

(XI) Ah *não gosto dessa moda* de misturar livros clássicos com temática sobrenatural. Acho uma *falta de respeito* com o autor da obra original.⁷

Os leitores, aqui, se identificam com um outro tipo de leitor – não aquele que lê os livros “da moda” (comentário XI), populares, e que demonstra interesse pelo novo, mas aquele leitor que lê as obras consideradas clássicas da literatura exatamente porque são clássicos (comentário X). Assim, embora ele faça a leitura dos livros canônicos, comumente tidos como leitura obrigatória, esse leitor faz tal leitura por *gosto*, o que evidencia também uma concepção da leitura como envolvimento afetivo. Emerge então o discurso que se refere ao bom leitor como aquele que lê as obras clássicas e que lê por prazer; com isso, ressalta-se a valorização do “erudito”, na qual o *novo* é visto como “deturpação”, e, conseqüentemente, a valorização da figura do autor, como nos comentários “não consiga conviver bem as modificações” (X) e “Acho uma *falta de respeito* com o autor da obra original” (XI).

Em resumo, as modificações empregadas nas obras remixadas pressupõem uma suposta modernização da obra canônica, visando atingir esse leitor jovem, que se acredita estar interessado pelos elementos que constituem as narrativas fantásticas contemporâneas. São ao mesmo tempo uma estratégia mercadológica e uma maneira de inscrever esse leitor na obra, já que a busca por um autor novo simula a prática da mixagem feita antes pelos jovens na web. Assim, como se pode depreender tais representações a partir das estratégias editoriais, pode-se também atentar para os comentários dos leitores, pelos quais verificamos que há uma certa equivalência no modo de concepção da leitura compartilhado socioculturalmente. Ao mesmo tempo em que a remixagem é feita pautada numa noção de leitura vista como fonte de prazer e entretenimento, o interesse dos leitores se dá pela mesma motivação. Ainda que, em contrapartida, haja aqueles que demonstram resistência às adaptações, observa-se que a tendência que se aponta mais fortemente é para essa leitura que tem de ser divertida e, sobretudo, atual, contemporânea, para que haja a identificação com esse imaginário coletivo do que é ser um leitor jovem na atualidade.

⁷ Comentários extraídos do blog: <http://emocoesempaginas.blogspot.com.br/2012/07/o-alienista-cacador-de-mutantes-natalia.html>.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos realizar uma análise comparativa de obras publicadas como *mash-ups literários* de livros consagrados da literatura nacional. Com base em duas obras de Machado de Assis, que sofreram tal manobra, a saber, *Dom Casmurro* e *O alienista*, que originaram respectivamente *Dom Casmurro e os discos voadores* e *O alienista caçador de mutantes*, buscamos levantar as mudanças sofridas nesse processo de ‘adaptação’ de modo a poder descrever, com base nessas mudanças algumas representações acerca do leitor e da leitura na atualidade.

Os mash-ups, por sua definição, caracterizam-se pela mistura de elementos de gêneros distintos, ou, no caso das obras literárias, pela inserção de elementos da literatura fantástica contemporânea no romance do século XIX. No entanto, com a análise dos textos, percebemos que as manobras realizadas no tratamento destes ultrapassam o limite da mistura ou da inserção. O que se verifica é que os originais sofrem diversas modificações, desde omissões de partes do texto, a inserção de novas sequências narrativas até as alterações na linguagem. Dessa forma, ocorre na realidade uma *adaptação* das obras visando um determinado público.

Essa adaptação, que envolve diversas estratégias editoriais, como as modificações no enredo citadas anteriormente, o destaque que se dá ao nome do autor do cânone, a “atualização” do léxico (com a substituição de palavras supostamente antigas por palavras mais corriqueiras), a inserção de um tom humorístico, promovem, em seu conjunto, uma espécie de “facilitação” dos textos e de aproximação a produções audiovisuais a que esses leitores já estão bastante familiarizados. Na tentativa de atrair um certo público, especificamente o público leitor jovem, produz-se então uma adaptação da obra a esse leitor, de acordo com o que se supõe serem as habilidades de leitura e as preferências desse leitor, não exigindo desse público leitor uma sua adaptação/adequação de competências e de investimento interpretativo da obra canônica, tal como se apresenta.

Esse tipo de estratégia carrega em si o discurso de que a leitura é e tem de ser apenas uma atividade de prazer, bem como carrega o pressuposto de que ela é uma atividade boa por si só. Além disso, a estratégia de tornar os textos mais “acessíveis” ao leitor, responde também à lógica mercadológica – ela transforma o livro em objeto de consumo, e, se este é um produto de mercado, ele tem de seduzir seu consumidor. Assim, a leitura é, nesta perspectiva, mais uma atividade de entretenimento, e o livro, mais um produto consumível, entre tantos outros do mercado.

Após a análise das estratégias, voltamos nossa atenção para os comentários dos leitores a respeito dessas adaptações. Com essa análise, observamos que a maior parte dos comentários, tanto positivos quanto negativos a respeito dos livros, faz uma apreciação dos textos a partir dessa perspectiva que enxerga a leitura como boa ou ruim, divertida ou monótona, engraçada ou chata. Os comentários dos leitores apontam para uma relação com o livro e a leitura que dizem respeito ao envolvimento emocional do leitor, associando também a leitura a uma atividade que deve ser feita por prazer.

Isso demonstra a força que alguns discursos sobre a leitura apresentam e que não são discursos recentes. Conforme os princípios de Michel Foucault (2008; 2009), a respeito da ordem dos discursos, vemos, então o funcionamento desses discursos sobre as práticas de leitura. A leitura, por um lado, vista como fonte de prazer e, por outra, vista como forma de erudição, é definida e compreendida segundo concepções balizadas por certos discursos há algum tempo; não é por acaso que as formações discursivas que constituem as campanhas de incentivo à leitura, as possíveis novas práticas de inserção da leitura na escola, as diversas adaptações produzidas pelas editoras reflitam-se também nos depoimentos dos próprios leitores a respeito do que leem e por que leem. Essa repetição dos dizeres que se manifestam tanto do lado daqueles que produzem os objetos culturais, por meio das estratégias editoriais, quanto do lado daqueles que consomem tais produtos, através de seus comentários, encontra-se nesse princípio que delimita aquilo que já está dito e o que pode ser dito dentro do campo da leitura.

REFERÊNCIAS DAS OBRAS ANALISADAS

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. In: Domínio Público (Site). 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/romance/marm08.htm>>. Acesso em: 7 mai. 2012.

_____. **O alienista**. In: Domínio Público (Site). 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=166:conto&catid=34:obra-completa&Itemid=123>. Acesso em: 9 ago. 2012.

MANFREDI, Lucio.; ASSIS, Machado. **Dom Casmurro e os discos voadores**. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

KLEIN, Natália; ASSIS, Machado. **O Alienista caçador de mutantes**. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERIKA, Mark. **Escrita no ciberespaço**: notas sobre narrativa nômade, net arte e prática de estilo de vida. In: LEÃO, L. O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Senac, 2006. p. 23-50.

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

BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: COSTA LIMA, Luiz. Teoria da cultura de massa. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BRITTO, Luiz P. L.; BARZOTTO, Valdir H. **Promoção X Mitificação da leitura**. In: Textos ALB. 1998.

BRITTO, Luiz P. L. **Leitura e Política**. In: EVANGELISTA, A. A. M.; BRANDÃO, H. M. B.; MACHADO, M. Z. V. (Orgs.). **A escolarização da leitura literária**: o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 75-91.

CARR, Nicholas. A própria imagem do livro. In: _____. **A geração superficial**: o que a Internet está fazendo com os nossos cérebros. Rio de Janeiro: Agir, 2011. p. 141-160.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. São Paulo: Artmed, 1999a.

_____. Leituras e leitores “populares” da renascença ao período clássico. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Orgs.) [1997]. História da leitura no mundo ocidental. São Paulo: Ática, 1999b. (Volume 2). p. 117-134.

_____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.** 2. ed. Brasília: Editora UNB, 1999c.

_____. **Morte ou transfiguração do leitor.** In: _____. Os desafios da escrita. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, M. B. (Org.). Estética: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos & Escritos – Volume III. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

_____. **A arqueologia do saber.** 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A ordem do discurso** – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 18.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GINZBURG, Carlo. [1976]. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

LÉVY, Pierre. [1993] **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

MANOVICH, Lev. **Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições.** In: LEÃO, L. O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Senac, 2006. p. 23-50.

_____. **What comes after remix?** 2007. Disponível em: <<http://www.manovich.net/articles.html>>. Acesso em: 6 out. 2012.

MCLUHAN, Marshall. [1964] **Os meios de comunicação como extensões do homem.** 4. ed. São Paulo: Cultrix, -.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos.** 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, Michel. [1983]. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** 2. ed. Campinas: Pontes, 1997.

SANTAELLA, Lucia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 22, dez./2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3229/2493>>. Acesso em: 29 out. 2012.