

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ANA MARIA REINO CAVALIERI

**BRONTË E MEYER SOB A PERSPECTIVA DA INFLUÊNCIA:
ESTUDO DO DIÁLOGO ENTRE AS NARRATIVAS CANÔNICA E TRIVIAL
ATRAVÉS DO TEMPO E DA TECNOLOGIA REPERCUTINDO NO ENSINO DE
LITERATURA.**

MARINGÁ - PR
2015

ANA MARIA REINO CAVALIERI

**BRONTË E MEYER SOB A PERSPECTIVA DA INFLUÊNCIA:
ESTUDO DO DIÁLOGO ENTRE AS NARRATIVAS CANÔNICA E TRIVIAL
ATRAVÉS DO TEMPO E DA TECNOLOGIA REPERCUTINDO NO ENSINO DE
LITERATURA.**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado

MARINGÁ
2015

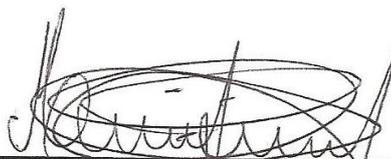
ANA MARIA REINO CAVALIERI

BRONTË E MEYER SOB A PERSPECTIVA DA INFLUÊNCIA: ESTUDO DO DIÁLOGO ENTRE AS NARRATIVAS CANÔNICA E TRIVIAL ATRAVÉS DO TEMPO E DA TECNOLOGIA, REPERCUTINDO NO ENSINO DE LITERATURA.

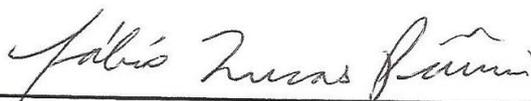
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em 26 de agosto de 2015.

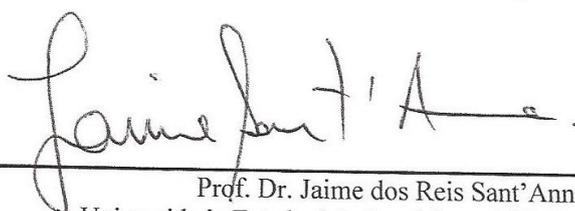
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Jaime dos Reis Sant'Anna
Universidade Estadual de Londrina – UEM/Londrina-PR

Aos meus

Familiares,

Amigos,

Professores,

Alunos.

Dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual de Maringá, ao Programa de Pós-graduação em Letras (PLE) e ao seu corpo docente pela oportunidade de participar deste curso e aprimorar nossos conhecimentos.

Ao orientador Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado, por nunca duvidar da realização deste trabalho e pela competência com que conduziu a sua elaboração.

Aos Professores Dr. Jaime dos Reis Sant'anna e Dr. Fábio Lucas Pierini pelas relevantes contribuições.

Aos familiares pelo apoio, fator imprescindível no período de estudo.

Aos amigos, pelo incentivo.

A todas as pessoas com as quais compartilhamos a ventura da peregrinação pela terra em uma busca incansável pelo aprendizado.

Do brilho original inda conserva
Boa porção, - nem menos parecia
Do que um arcanjo a que somente falta
De sua glória o resplendor mais vivo
(tal é o sol nascente, quando surge
Por cima do horizonte nebuloso,
De sua coma fúlgido privado;
Ou quando posto por detrás da lua,
E envolto no pavor do escuro eclipse,
Desastroso crepúsculo derrama
Pela metade do orbe, e os reis consterna
Em seu poder temendo algum desfalque)
Obscurecido, mesmo assim fulgura
Mais que os outros arcanjos, seus consócios;
Mas dos raios profundas cicatrizes
Aram-lhes o rosto macerado, aonde
Mil cuidados contínuos se aposentam
Sob o ouropel de intrépida coragem,
De utriz tenção, de refletido orgulho.

John Milton

RESUMO

A ideia que norteou a pesquisa relatada nesta dissertação foi a busca por similaridades e diferenças existentes entre as estruturas profundas e as de superfície das narrativas canônica e trivial, focando o estudo na categoria personagem e tendo como fim a prática docente. Para buscar compreender o tema, concentramos o estudo em uma leitura comparativa entre os textos *Crepúsculo* de Stephenie Meyer e *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë, tendo em vista as expectativas de afastamento que as obras apresentam entre si em vários aspectos, o que as tornou um objeto de estudo intrigante e que instigou a exploração. Com o texto trivial como referência seguimos o estudo por meio de um trajeto retroativo temporal buscando as ligações entre este e outros textos canônicos que nos permitisse encontrar no primeiro aspectos da influência dos últimos. Tendo, para tanto, entre outros, o aporte teórico de Flávio Kothe, sendo que este nos possibilitou a observação da posição limítrofe entre a trivialidade e o canônico em alguns aspectos nos textos estudados embasada nos “dez mandamentos” da trivialidade de seu livro *A narrativa trivial*. De Harold Bloom obtivemos o suporte para analisar a influência como diretriz para a produção dos textos em estudo, observando como esta se deu através do tempo por meios direto e indireto contribuindo para a ação de agência proporcionada aos fãs desses textos. Para o estudo desta ação contamos com o aporte de Murray, Iser e Jauss. Ao fim percebemos que a influência de um texto artisticamente elaborado pode se manifestar em textos posteriores distanciados deste pela classificação frente à crítica especializada e disseminados junto ao público por suportes variados. Constatamos também que o conhecimento de textos posteriores que permitem a percepção de seu predecessor auxilia a condução do leitor até o texto original, fato que colabora para uma abordagem pedagógica adequada àqueles que se iniciam no conhecimento literário, tornando-se elemento facilitador no estudo de literatura.

Palavras-chave: Canônica; Trivial; Influência; Narrativa; Personagem.

ABSTRACT

The idea that directed the research reported at this thesis was the search for the similarities and differences between deep and surface structures in the canonical and trivial narratives, focusing on the category of the character and having teaching as the ultimate aim. In order to understand the issue, we focused the study on a comparative reading between the *Twilight* texts by Stephenie Meyer, and *The Wuthering Heights* by Emily Brontë, bearing in mind the distance in expectations that the works have from each other in many ways, has made it an intriguing object of study and instigated further exploration. With the trivial text as reference we followed the study through a temporal retroactive path looking for links between the *Twilight* texts and other canonical texts in a way that would allow us to affirm that the first might have been influenced by the latter. Having, therefore, among others, the theoretical support of Flavio Kothe, who has enabled us to observe the boundary position between trivial and canonical texts in some, grounded in the "Ten Commandments" of the trivia from his book *Trivial Narrative*. From Harold Bloom we got the support in order to analyze the influence as a guideline for the production of the studied texts, observing how this influence happened over time by direct and indirect means contributing to the feeling of awe conferred to the fans of these texts. We also relied on the contribution of Murray, Iser and Jauss. At the end, we realized that the influence of an artistically elaborated text can be seen in later texts, distant from each other in terms of their classification by critics and disseminated to the public by various ways. We also noted that the knowledge of later texts that allow the perception of his predecessors can assist the reader going to the original text, contributing to a proper pedagogical approach with those who have been initiated in Literature and becoming a facilitator in the literature studies.

Keywords: Canon; Trivial; Influence; Narrative; Character.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Imagens Poéticas.....	38
Quadro 2 – Universo <i>Crepúsculo</i>	79
Quadro 3 - Universo <i>O morro dos ventos uivantes</i>	81
Quadro 4 - Produções sob influência de Brontë.....	88
Quadro 5 - Produções sob influência de Meyer.....	89
Quadro 6 - <i>Crepúsculo</i> na Web: criatividade dos fãs.....	90
Quadro 7 - <i>O morro dos ventos uivantes</i> na Web: criatividade dos fãs.....	91
Quadro 8 - Comentários em <i>Blogs</i>	103
Gráfico 1 - Livros lidos pelos alunos.....	111
Gráfico 2 – Primeiro contato com o texto.....	111
Gráfico 3 - Preferências por cenas.....	112
Gráfico 4 - Personagens preferidas.....	112

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. A ANCESTRALIDADE EM FORMA DE DIÁLOGO	15
1.1 O DIÁLOGO ENTRE O TRIVIAL E O CANÔNICO	20
1.2 AS NARRATIVAS SOB A ÓTICA DOS DEZ MANDAMENTOS.....	29
1.3 DE VAMPIROS, MONSTROS, VILÕES E OUTROS DEMÔNIOS: UM CONTEXTO HISTÓRICO.....	59
2. AGÊNCIA: UMA REAÇÃO PROVOCADA PELA AFINIDADE COM O TEXTO	70
2.1 O DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES NA CONTEMPORANEIDADE.....	78
2.2 ADAPTABILIDADE ÀS NOVAS MÍDIAS E NOVAS DINÂMICAS DE COMUNICAÇÃO.....	85
3. A NARRATIVA TRIVIAL E A CANÔNICA NO CONTEXTO DO ENSINO BÁSICO	95
3.1 A NARRATIVA TRIVIAL, A CANÔNICA E A MEDIAÇÃO PELA INFLUÊNCIA.....	101
3.2 A NARRATIVA TRIVIAL, A NARRATIVA CANÔNICA E A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO CRÍTICO.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	120

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não raras vezes ouvimos que os textos considerados ‘de massa’ costumam ter aceitação imediata pelo público devido a sua linguagem acessível e enredos de fácil interpretação. Este fato, como se sabe, não é um fenômeno recente e, segundo Pierre Bourdieu (2007), a oferta e procura destes textos acelerou-se com a revolução industrial, quando, houve um aumento de público para este tipo de leitura. O aumento do consumo desta literatura, de acordo com Bourdieu “coincide com a extensão do público resultante da generalização do ensino elementar, capaz de permitir às novas classes (e às mulheres) o acesso ao consumo cultural” (BOURDIEU, 2007, p.102). Atualmente inclui-se como leitores desse gênero um público mais jovem, ainda em fase escolar, que opta por este segmento da literatura e distancia-se da canônica, oferecida pela escola. Esta dissonância entre as preferências literárias provoca atualmente o embate maior entre professores e alunos. De um lado os estudantes interessados em ler os *best-sellers* mais recentes, de outro os responsáveis pela educação literária afirmando que a comunidade discente não demonstra interesse pela leitura clássica. Da mesma forma que os educadores, alguns autores que têm suas pesquisas voltadas para o estudo da literatura também deixam transparecer sua preocupação com o fenômeno. Harold Bloom, por exemplo, referindo-se a textos literários considerados por ele como sendo de menor valor estético, diz que “para a maioria de nós, o jovem angustiado em particular, os autores inadequados consomem energias que seriam mais bem empregadas em escritores mais fortes” (BLOOM, 2013, p.697). A inquietação de Bloom quanto à obra esteticamente considerada menor coaduna-se com a dos responsáveis pela educação literária nas instituições escolares em relação aos *best-sellers*.

Este embate entre o corpo docente e o discente nas instituições escolares mostrou-nos a relevância de um estudo a respeito das narrativas canônicas e não canônicas na contemporaneidade com foco na compreensão de suas diferenças e/ou semelhanças a fim de buscar entendimento para a atratividade ou rejeição gerada pelas narrativas. Com o intuito de perceber se as diferenças e/ou semelhanças entre as narrativas, além de gerar atratividade ou rejeição, são fatores coincidentes ou propositais, consideramos também ser importante realizar este estudo englobando entre as narrativas uma inter-relação obtida como resultado da influência e reação de agência de leituras antecessoras realizadas por seus autores.

Quanto às semelhanças e diferenças das narrativas canônicas e não canônicas, sendo que esta última nesta dissertação foi denominada trivial, tomando emprestado o termo usado por Flávio Kothe (1994) e anteriormente por Anatol Rosenfeld (2009), tiveram seu estudo

norteado por Kothe que sugere a presença da trivialidade também em obras consideradas de arte. Além de observar que de um mesmo tema, dependendo de como o enredo é conduzido pelo seu criador, podem surgir obras de diversos gêneros, como o autor exemplifica com drama e dramalhão. Explicitando-os da seguinte forma: “o dramalhão encena sentimentos estereotipados, corporificando-os em personagens que têm a simplificação da caricatura sem pretenderem ser caricatas” (KOTHE, 1994, p.211), já a tragédia: “transcende sentimentos imediatos, assume a consciência do caráter precário e problemático da existência, encena não o afeto corriqueiro, mas o valor que determina a existência. (KOTHE, 1994, p.211).

Outro aporte teórico ao nosso estudo é Bloom, em cuja teoria buscamos apoio para o entendimento da influência exercida por uma obra original e forte sobre um novo autor e sua produção, assim como compreender a angústia desse autor ao tentar se livrar da influência de um autor forte e tentar realizar também algo original e forte. Para Bloom “o poder literário é produzido pelas vitórias parciais nessa disputa, e mesmo com um poeta tão forte quanto Milton, torna-se claro que a força é agonística, e, portanto, não pode ser inteiramente dele” (BLOOM, 2010, p.75). Para o autor mesmo os mais originais e fortes autores recebem influência de um antecessor.

Além de Kothe e Bloom, também recorreremos a vários outros autores, entre eles, Jauss e Iser. Nos dois últimos autores baseamos a busca pela compreensão do comportamento do receptor diante de sua parceria com o texto do qual se torna coautor ao preencher os espaços vazios ali presentes com a criatividade proporcionada pelo seu repertório literário. A reação de agência, produzida pelo texto e que conduz o leitor a realizar adaptações, releituras e/ou textos originais, ou as “traduções”, no dizer de Jakobson (2003), procuramos entender pela definição de Janet Murray.

Uma das principais questões em discussão neste trabalho, que é a direção dada pelo autor ao enredo determinando a classificação artística de sua obra, depende da recepção, pois é nela que estão engendradas as imagens que formarão as representações deste mesmo texto quando der origem a outro. Para Iser (1999) o leitor/autor é induzido a preencher as lacunas proporcionadas pelo “não-dito” com suas projeções, “ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado” (ISER, 1999, p.106). E o leitor/autor só consegue preencher os espaços vazios com o seu conhecimento histórico/literário. E, então partindo de suas projeções, se o texto lido estimular a reação de agência será criado outro texto, que embora contenha aspectos do texto lido, que se não for canônico, de acordo com a teoria de Bloom (2010), certamente tem alguma relação com textos antecessores originais de autores fortes.

Diante desse contexto, e apoiados nas DCEs (Diretrizes Curriculares Estaduais), buscamos o direcionamento para o recorte deste trabalho voltado à Instituição escolar. Em seu texto, as DCEs argumentam que “no ato da leitura, um texto leva a outro e orienta para uma política de singularização do leitor que, convocado pelo texto, participa da elaboração dos significados, confrontando-os com o próprio saber, com a sua experiência de vida” (DCEs, 2008, p.57). Orientações que entram em consonância com os demais autores nos quais nos embasamos.

Consta como nosso objetivo maior estudar de forma mais aprofundada aspectos estruturais da narrativa trivial comparando-as com aspectos presentes na narrativa canônica a fim de perceber similaridades e divergências que norteiam o julgamento valorativo, aplicando os resultados na formação de leitores. Deste objetivo geral delineiam-se os seguintes objetivos específicos: investigar como os elementos presentes na estrutura das narrativas canônicas e triviais atraem o jovem leitor para a sua leitura bem como o grau de dialogismo que provocam entre leitor e texto independentemente de sua classificação perante a tradição literária; Compreender a recepção de narrativas e a conseqüente reação de agência que a leitura de textos canônicos e/ou triviais provoca nos leitores.

Tais considerações colocam-nos também diante de questionamentos como: Quais os aspectos semelhantes e os diferentes entre as estruturas profunda e de superfície das narrativas canônica e trivial que possibilitam entender a atração que exercem sobre seus respectivos públicos leitores? O que faz com que obras com um grande distanciamento entre si quanto à classificação atraiam leitores de diferentes épocas com diversos níveis de recepção? Qual a influência da personagem na atratividade ou afastamento do leitor jovem de uma narrativa? De que forma os leitores reagem à narrativa e suas personagens quando estes são transpostos para o universo tecnológico? Quais as possíveis maneiras da Instituição escolar utilizar os recursos das novas tecnologias na inserção de jovens no universo literário?

A fim de alcançar os objetivos propostos e encontrar respostas para os questionamentos acima citados, utilizamos como metodologia o método comparativo. Assim, por meio de análise comparativa buscamos identificar diferenças e semelhanças entre os textos da saga *Crepúsculo* e *O morro dos ventos uivantes* bem como as evidências de influência neles contidas além da capacidade de agência provocada por ambos. Durante o estudo fizemos uso de pesquisa bibliográfica por meio de várias fontes e constituída principalmente de livros de leitura corrente, livros de referência, impressos diversos, artigos científicos, publicações periódicas e documentos eletrônicos. Além dos dados obtidos das pesquisas oriundas de fontes impressas e digitais selecionadas para tal empreendimento as

informações contidas neste trabalho foi resultado das discussões realizadas junto ao Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado no período reservado para orientação de leitura e escrita.

Tendo em vista a complexidade do tema reiteramos a importância do estudo que investiga a diferenciação entre as narrativas canônica e trivial englobando a possibilidade de diálogo entre ambas por meio da influência. O dialogismo presente é indicador da possibilidade de haver um conectivo entre ambas que proporcione a atratividade dos *best-sellers* em relação à comunidade leitora mais jovem também para a literatura menos linear.

O tema em questão faz parte de uma das mais importantes discussões da atualidade que é a definição de canonicidade na contemporaneidade. O tema é controverso e gera debates em âmbito acadêmico nos quais são discutidas as questões valorativas da arte. As leituras ficcionais adotadas pelos jovens estão contribuindo para o debate e há uma preocupação crescente quanto à substituição da leitura clássica pela trivial. Entretanto os próprios leitores jovens indicam que na leitura trivial também pode haver artisticidade, assim como pode conter indicativos que os atraia para uma leitura mais elaborada. Dessa forma, a pesquisa a que nos propomos se justifica pela busca de embasamento teórico capaz de mostrar que um texto considerado trivial tanto pode ser o mediador para um texto considerado canônico, como também ele próprio pode conter aspectos substanciais em sua estrutura que, quando submetido à exploração, se mostrem originários de uma obra maior, considerada canônica. Estes aspectos substanciais fazem dele, mesmo trivial, capaz de originar outras obras.

É, portanto, nesse contexto que a importância e a urgência desse estudo se fazem presentes, pois colabora com a compreensão de aspectos literários capazes de introduzir uma estratégia pedagógica alternativa para o ambiente escolar, local onde se concentra um grande número de jovens leitores, contribuindo assim para a formação dos mesmos. A pesquisa pode contribuir, assim, para o ensino/aprendizagem do tópico a fim de que o leitor consiga iniciar a compreensão a respeito da literatura e seus significados.

Para relatar os resultados do estudo feito a partir das informações foram elaborados três capítulos, os quais compõem a seguinte distribuição: no primeiro capítulo, embasados por teorias literárias e a fim de explicitar as especificidades de cada narrativa tratamos das diferenças e semelhanças encontradas entre ambas, bem como da influência exercida por um escritor canônico forte e sua importância em obras realizadas posteriormente à sua contemporaneidade.

No segundo capítulo abordamos também com apoio de teorias literárias a recepção e reação de agência do leitor, que norteados pela influência recebida de textos antecessores,

transformam as narrativas em filmes, novelas e peças de teatro produzindo, assim, um diálogo com outras artes.

No terceiro capítulo iniciamos a discussão a respeito da relação escola/aluno/texto com foco na mediação entre textos triviais e canônicos e a capacidade interpretativa conforme idade/série com estudantes de escola pública.

Por fim tecemos as considerações finais nas quais expomos a nossa ponderação ante os resultados obtidos, seguida da bibliografia.

CAPÍTULO I

1. A ANCESTRALIDADE EM FORMA DE DIÁLOGO

Dos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin na década de 1920 e sua teoria a respeito do dialogismo, podemos destacar o surgimento do conceito de intertextualidade, que Kristeva difundiu nos anos de 1960. Em sua reflexão, a autora observa que a falta de rigor em Bakhtin quanto aos dois eixos denominados por ele de diálogo e ambivalência é a descoberta que o estudioso introduziu na teoria literária e afirma a esse respeito que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e a transformação de um outro texto”. E conclui seu pensamento dizendo que “em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p.64).

É também de Bakhtin a afirmação de que:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. (BAKHTIN, 1997, p.316)

Diante do exposto, percebemos que os autores citados entendem o texto como produto resultante de textos criados no passado. Normalmente a intertextualidade atinge o receptor, que consegue percebê-la quando o objeto compartilhado é de conhecimento comum a autor e receptor.

No caso dos textos em análise neste trabalho, notamos que isto podia ocorrer ou não, dependendo do repertório literário do leitor. Nos casos negativos, observamos que a intertextualidade existente suscitou o desejo pela busca da leitura referenciada, fato que proporciona o conhecimento da relação existente entre os dois textos, como veremos em depoimentos posteriores.

Ressaltamos ainda que a intertextualidade também deixa clara a admiração do novo autor pelos textos citados em sua produção, e mesmo não revelada em citações diretas, podemos notar que esta admiração tem como consequência a influência destes textos em sua obra. Esta constatação reportou-nos ao fato de que há tempos, na literatura, discute-se a

respeito da influência. Dentre os estudiosos do assunto encontra-se Harold Bloom, em cujos textos buscamos aporte teórico para a realização deste trabalho e observamos que em seu livro *A anatomia da influência*, o autor define a influência “simplesmente como *amor literário*, atenuado pela defesa” (BLOOM, 2013, p.21).

A esse respeito o autor afirma ainda que “a influência persegue a todos nós como vírus da gripe, o *Influenza*”, para em seguida dizer, a respeito da angústia provocada nos escritores influenciados, que “podemos sofrer uma angústia de contaminação quer compartilhemos da influência ou sejamos vítimas do *Influenza*”.

Para Bloom (1991) a influência exercida por um poeta forte, que ele nomina “precursor” ou “poeta-pai”, sobre um poeta principiante, denominado “efebo” ou “jovem poeta”, supõe uma batalha interna, uma espécie de agonia deste último em busca da originalidade em sua obra. A essa sensação de agonia o autor denomina “angústia da influência”. Em suas palavras, “a angústia antes de alguma coisa é claramente um modo de expectativa, como o desejo” (BLOOM, 1991, p.70). Sendo que as duas últimas sensações citadas são definidas pelo autor como paradoxos presentes no jovem poeta, afirmando também que “a angústia da influência é uma angústia quanto à expectativa de se ser *inundado*.” (BLOOM, 1991, p.70). A expressão cunhada por Harold Bloom traduz o sentimento de agonia do escritor, que anseia por uma produção singular, única, mas termina por reproduzir o que outros, que o antecederam e cuja obra ele aprecia, já escreveram. Shelley, citado por Bloom, também reflexionou a respeito da influência e expõe sua opinião dizendo (BLOOM, 2013, p.26): “pois a mente em criação é como uma brasa se apagando, que alguma influência invisível, como um vento inconstante, desperta para um brilho transitório”. De acordo com Bloom, Shelley se refere a influência como sinônimo de inspiração, pois este último menciona que “esse poder surge de dentro, como a cor de uma flor, que desvanece e muda ao se desenvolver” (BLOOM, 2013, p.26). É ainda Shelley, diz Bloom, quem argumenta que “se essa influência pudesse perdurar em sua pureza e força originais, suas consequências seriam de uma grandeza imprevisível.” (BLOOM, 2013, p.26)

Bloom (2013), porém, ao refletir a respeito da contaminação de um efebo por parte de um precursor, lembra que apenas o *daimon* (gênio) permanece livre. A importância desta reflexão é revelada ao se constatar que todo poeta é antes de tudo um leitor e que cada leitor lê o texto com seu próprio repertório literário e social, portanto, lê e interpreta de acordo com o que tem conhecimento, logo, a influência se dará nele conforme seu entendimento e no aspecto que mais compreendeu. Assim sendo, um mesmo poeta precursor poderá proporcionar a jovens poetas a construção de poemas fortes bem como outros com menor

representação perante a crítica. Bloom analisando as personagens da peça *A tempestade* de William Shakespeare afirma que “cada um vê o que é” (BLOOM, 2013, p.96), pensamento que consideramos ser adequado também para o leitor/autor. Bloom também defende a ideia do “ler errado” que ele chama de desleituradas, ou seja, ler de forma a questionar o texto, seu estilo, suas ações, seu espaço temporal e geográfico. Afirma o autor que:

Há desleituradas fortes e fracas durante a leitura, mas leituras corretas não são possíveis se uma obra literária for sublime o bastante. Uma leitura correta meramente repetiria o texto, ao mesmo tempo afirmando que ele fala por si mesmo. Não fala.(BLOOM, 2013, p.96)

Das desleituradas realizadas pelos jovens poetas é que surge a inspiração para seu próprio trabalho, que refletirá o encontro literário com o seu poeta pai. Entendemos então o pensar de Longino ao concluir que “cheios de prazer e orgulho, acreditamos ter criado o que ouvimos” (BLOOM, 2013, p.34). Esta citação é, para Bloom o resumo implícito do verdadeiro sentido da angústia da influência. Segundo o autor entre as questões feitas por um efebo a si mesmo poderiam estar: “o que é o eu e o que não é o eu? Onde terminam as outras vozes e começa a minha?” (BLOOM, 2013, p.34). Para o mesmo autor, o sublime, presença incontestável em um poema forte, “transmite ao mesmo tempo poder e fraqueza imaginativos” (BLOOM, 2013, p.34-5), além de transportar-nos “para além de nós mesmos, desencadeando o estranho reconhecimento de que nunca se é plenamente o autor de sua própria obra ou de seu próprio eu” (BLOOM, 2013, p.35).

Diante dessas reflexões é importante frisar que, para Bloom, a originalidade surge quando o poeta consegue desvencilhar-se do encobrimento poético de seu precursor, ou seja, um poeta forte se faz “lendo-se mal uns aos outros, de modo a desobstruir um espaço de imaginação para si próprios”.(BLOOM, 1991, p.17)

De opinião parecida, embora esta seja recheada de ironia e crítica, Schopenhauer afirma em seu livro *A arte de escrever* que “ler significa pensar com a cabeça alheia, em vez de pensar com a própria”, explicando em seguida o sentido de sua fala:

Nada é mais prejudicial ao pensamento próprio – que sempre aspira desenvolver um conjunto coeso, um sistema, mesmo que não seja rigorosamente fechado – do que uma influência muito forte de pensamentos alheios, provenientes de leitura contínua. (SCHOPENHAUER, 2010, p.44)

Na citação anterior subentende-se que um autor, ao escrever seu texto, deveria ler o

menos possível para poder criar algo sem antecedentes. Embora o autor também afirme que, coincidência ou não as ideias se repetem, ao confessar “com frequência, escrevi frases que hesitei em apresentar ao público, em função de seu caráter paradoxal, e depois as encontrei, para minha agradável surpresa, expressas literalmente nas obras antigas de grandes homens” (SCHOPENHAUER, 2010, p.46).

Dessa forma nos aproximamos dos nossos objetos de estudo, personagens que estão presentes nos textos *Crepúsculo*, da estadunidense Stephenie Meyer, e *O morro dos ventos uivantes*, da britânica Emily Brontë, que a princípio não poderiam figurar na mesma análise literária, pois embora tenham em comum o sobrenatural, foram escritos em condições temporais e sociais diferentes e são classificadas pelos especialistas em diferentes ordens quanto ao cânone. Uma “leitura mais ingênua”, como diria Eco (1985), permitiria-nos apenas perceber a paixão entre personagens e as ações que levam um dos parceiros a grandes sacrifícios em nome do amor que sente pelo outro. Uma outra leitura, um pouco mais atenta, começaria a revelar coincidências entre os dois textos. A partir daí a questão para a reflexão passou a ser se devíamos intuir que são meras ‘coincidências’ como apontou Schopenhauer ou ‘influência’ como conceitua Bloom.

Optamos por Bloom. E, a partir dos conceitos acima, escolhemos, da mesma forma que Bloom, usar o termo escritor/autor como sinônimo de poeta, a fim de facilitar a exposição das ideias encontradas por meio das narrativas, que originárias, conscientemente ou não, de texto forte, escrito por um poeta forte, se expande por vários gêneros, com classificação diferente por críticos especializados, sem perder a ligação com o precursor. Observamos neste “expandir”, a possibilidade de que um jovem poeta, ao produzir seu poema, não possuindo amplo repertório literário, mantenha-se na ignorância da influência de um poeta forte, porque recebeu esta influência por meio de um outro poeta influenciado pelo primeiro. E, caso este poeta lido, seja também um poeta forte, teve seguramente que passar pela “angústia da influência” na tentativa de libertar-se do espectro de seu antecessor e, como fala Bloom (1991) em sua teoria, desviar-se em relação ao poema-pai, criando um poema singular. Para Bloom (1991) esta angústia se apresenta quando o jovem poeta percebe pela primeira vez que a poesia é interna e externa, ou seja está nele mas também vem de outro, um antecessor, um poeta forte.

Bloom (1991), ao expor sua teoria da poesia, faz uma comparação entre o efebo, o precursor e as personagens de John Milton, assim, para o autor:

Satã é o poeta moderno, enquanto Deus é o seu antepassado morto, ou,

melhor, o poeta ancestral, ainda embaraçosamente poderoso e presente. Adão é o poeta moderno potencialmente forte, embora no seu momento mais fraco, quando tem ainda de encontrar a própria voz.(BLOOM, 1991, p.34)

A comparação de Bloom serve para mostrar que, para o autor, a poesia tem início quando o poeta percebe que está em queda, quando descobre que o que acredita ser uma criação original sua, advém de um predecessor forte, e sente-se incapaz de se livrar do antecessor, precisando lutar com o espectro que dificulta sua própria criação, sofre assim, a angústia da influência. Então, quando consegue se desviar de seu predecessor, torna-se ele próprio um poeta forte.

A respeito de sua opção por comparar Satã ao poeta moderno Bloom explica que é

Porque projeta gigantescamente um infortúnio no cerne de Milton e de Pope, um desgosto que é purificado pelo isolamento em Collins e Gray, em Smart e em Cowper, e que emerge na sua plenitude e clareza em Wordsworth, que é o Poeta Moderno exemplar, o Poeta em sentido próprio. A encarnação do Carácter Poético em Satã começa quando a história de Milton começa verdadeiramente, com a Encarnação do Filho de Deus e a rejeição por Satã dessa encarnação. A poesia moderna começa com duas declarações de Satã: “We Know no time when we were not as now” e “To be weak is miserable, doing or suffering”. (BLOOM, 1991, p.34)

O jovem poeta ao se conscientizar do fato de que não consegue se libertar do espectro do antecessor, um poeta forte, sente a sua criatividade restringida, sente-se assustado pelo, diz Bloom (1991) “emblema de Blake (retirado de Milton, Ezequiel e do Gênesis)” (BLOOM, 1991, p.37), o “Querubim Protetor”, que ao contrário do “gênio pastoral Tharmas que é o poder de realização de um poeta”, “é o poder que bloqueia essa realização” (BLOOM, 1991, p.38). Quando o jovem poeta, o efebo, finalmente se sente no inferno, precisa arrepender-se e aceitar um Deus diferente do que imaginava ser, um Deus diferente de si. Para Bloom “este Deus é a história cultural, os poetas mortos, os embaraços de uma tradição demasiado exuberante para precisar de qualquer outra coisa” (BLOOM, 1991, p.34-5).

Bloom (1991) atenta ainda para as duas declarações de Satã que segundo o autor dá início a poesia moderna. Bloom ao “ler o *Paraíso perdido* como alegoria do dilema do poeta moderno, na sua maior força” (BLOOM, 1991, p.33) mostra que Milton, ao compor o poema e conseguir, mesmo sob a influência de precursor, criar um poema sem antecedentes, com originalidade, tornou-se o Grande Original, precursor de muitos poetas posteriores a ele. Assim sendo, o poeta moderno também querendo tornar-se forte quando “confrontar-se com o

seu Grande Original deve encontrar o defeito que lá não está, e assim no coração de praticamente todas as mais altas virtudes da imaginação” (BLOOM, 1991, p.44-5). É preciso que o efebo, no encontro com o Grande Original, seu precursor, consiga desviar-se à certa altura e seguir por uma nova direção. Este desvio não é conseguido sem angústia, e, explicita Bloom “mesmo os mais fortes poetas foram um dia fracos, porque começaram como possíveis adões e não como Satãs retrospectivos” (BLOOM, 1991, p.37). E o jovem poeta só conseguirá superar a sua fraqueza se permanecer resistente e insistir no processo de criação de seu próprio poema original.

Quanto a descoberta de um Grande Original, Bloom nos ensina que se examinarmos “as cerca de uma dúzia de influências poéticas principais antes deste século, descobre-se depressa quem dentre elas é o Grande Inibidor, a Esfinge que estrangula até as imaginações fortes nos seus berços: Milton” (BLOOM, 1991, p.45).

Bloom afirma também que “a influência poética não faz necessariamente poetas menos originais; frequentemente, fá-los mais originais, ainda que não necessariamente melhores” (BLOOM, 1991, p.19), o que nos reporta aos nossos textos *O morro dos ventos uivantes*, canônico e a saga *Crepúsculo*, trivial, nos quais podemos perceber evidências de que se atentarmos ao ler o poema *Paraíso perdido* de John Milton, encontraremos também o demônio de Milton presente em algumas personagens, ou seja, o poema-pai dos dois textos, o canônico e o trivial, seria o épico de Milton.

Assim, visando uma melhor percepção da possibilidade de um poeta forte como Milton manter viva a sua criação por meio de textos de autores de gerações posteriores a sua, influenciados pelo autor direta ou indiretamente, trazemos no item a seguir, as considerações a respeito dos textos em estudo, que ao dialogarem entre si, mantém a continuidade da influência do autor, independentemente da classificação valorativa a que pertence cada um deles.

1.1 O DIÁLOGO ENTRE O TRIVIAL E O CANÔNICO

Definir cânone atualmente não é uma tarefa simples, pois o critério para a valoração atualmente adquiriu um caráter eclético e um texto que para alguns críticos pode ser considerado uma obra de arte pode ter essa avaliação contestada por outros.

Entre os críticos contemporâneos está Harold Bloom. Defensor da ideia de que o essencial ao cânone é a seletividade baseada na estética (1994), o autor sugere um teste antigo para selecioná-la: “se não exige releitura, a obra não se qualifica” (BLOOM, 2010, p. 46), ou

seja, as dificuldades “cognitivas” e “imaginativas” (2010) encontradas pelo leitor tornam a leitura literária uma experiência singular que proporciona “os prazeres da apreensão estética” (BLOOM, 2010, p.53).

Bloom afirma também que “o valor estético é por definição engendrado por uma interação entre artistas, um influenciamento que é sempre uma interpretação” (BLOOM, 2010, p.38). Esse influenciamento, apesar de incluir elementos psicológicos, sociais e espirituais traz como item principal a estética. Além disso, uma obra literária que queira tornar-se canônica deve sempre apresentar uma originalidade, que provoca, durante a leitura, uma estranheza, um mistério, que para Bloom, nunca conseguimos assimilar por completo (2010).

A mesma acepção aparece na fala de Umberto Eco (2011) quando teoriza a respeito do assunto dizendo que “importa-nos sobretudo estabelecer que o decodificador, ante a mensagem poética, coloca-se na característica situação de tensão interpretativa, justamente porque a ambiguidade, realizando-se como ofensa ao código, gera uma *surpresa*¹” (ECO, 2011, p.97). Ainda, complementando a ideia de cânone retornamos a Bloom transcrevendo a seguinte afirmação do autor:

A questão é a mortalidade ou imortalidade das obras literárias. Onde se tornaram canônicas, elas sobreviveram a uma imensa luta nas relações sociais, mas essas relações muito pouco têm a ver com luta de classes. Os valores estéticos emanam da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade. (BLOOM, 2010, p.56)

Bloom, que como já dissemos, é defensor de um cânone oriundo apenas de valores estéticos, define da forma explicitada acima a alta literatura, sublinhando a superioridade da obra canônica quando diz: “a gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de uma amálgama: domínio de linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante” (BLOOM, 2010, p.44).

Bem distante do ideal estético exigido na concepção de Bloom para a alta literatura, encontra-se a narrativa trivial, uma proposição literária que se origina sempre de um mesmo molde estrutural, de linguagem acessível à recepção de um público que, em suas leituras,

¹ Eco explica que surpresa “é o sistema de tensões insatisfeitas, não seguidas da solução esperada segundo os hábitos adquiridos, - as chamadas *expectativas frustradas* de Jakobson, e de que falamos em *Obra aberta*, referindo-nos a ruptura dos sistemas probabilistas”. (ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 7 ed., 2011. p.97, Grifos do autor).

busca apenas diversão e evasão da realidade. Embora seja difícil estabelecer um parâmetro seguro que comprove a pureza de textos de cada classificação: canônica e trivial. Mesmo parecendo simples delimitar o que é trivial, a problemática da demarcação do significado de “artístico” na literatura, segundo Flávio Kothe (1994), torna complexa a tarefa de determinar a trivialidade, que pode se mostrar presente sob algum aspecto na obra canônica, sem que com isso, esta última desvalorize-se perante a crítica. Kothe diz que:

Obras consideradas clássicas estão repletas de momentos triviais, são muito mais limitadas em sua construção e em seu horizonte do que se costuma admitir nos livros escolares, para que se possa continuar tendo a certeza de que “é óbvio” e “todo mundo sabe” o que é uma grande obra. (KOTHE, 1994, p. 28)

É de Kothe também a observação de que “não se pode pensar o trivial sem o artístico, nem este sem aquele” (KOTHE, 1994, p.16), com a qual entendemos que uma obra canônica pode conter alguma presença da trivialidade, assim como uma obra trivial, algo de artístico, sendo que estas presenças não interferem na classificação de ambas. Estudioso do assunto, Flávio Kothe afirma que na base da estrutura profunda da narrativa trivial está “o ritual da eterna vitória do bem sobre o mal” (KOTHE, 1994, p.7). Esta estrutura imutável é o alicerce que sustenta todas as variações que ocorrem na estrutura de superfície dos diversos gêneros que fazem parte da narrativa trivial, como por exemplo, o terror e o vampirismo, a narrativa sentimental, o faroeste, as novelas de detetives. A respeito desse assunto, Kothe ainda nos aponta que a narrativa trivial “reitera sempre um esquema ético à base de estereótipos, sem jamais realmente aprofundar o que aí se considera bem e mal”. (KOTHE, 1994, p.10-11).

Esta adequação foi observada por Umberto Eco (2011) já nas primeiras publicações populares consumidas por frequentadores de feiras e praças no século XVI, que traziam entre outras notícias sem relevância, “Epopéias cavaleirescas”² (ECO, 2011, p.13). Nestas publicações Eco observa também que geralmente data e local eram esquecidos, configurando efemeridade, que segundo o autor é a primeira característica dos atuais produtos de massa e acrescenta ainda que “do produto de massa têm, além disso, a conotação primária: oferecem

² A respeito de Epopeias cavaleirescas, Umberto Eco comenta que “os títulos dessas histórias já contêm o reclamo publicitário e o juízo explícito sobre o fato preanunciado, e quase que um conselho sobre como fruí-las. [...] sem falar nas imagens, niveladas por um padrão gracioso, mas fundamentalmente modesto, dirigido para a apresentação de efeitos violentos, como convém a um romance de folhetim ou a uma história em quadrinhos”. (ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 7 ed., 2011, p.12-13).

sentimentos e paixões, amor e morte já confeccionados de acordo com o efeito que devem conseguir” (ECO, 2011, p.13).

Pertencente ao rol de produtos de massa, a narrativa trivial traz arraigadas as características apontadas por Eco. Características que encontramos também no estudo de Flávio Kothe (1994) quando diz que o cerne desta produção textual se revela na estrutura profunda, que não se modifica e apresenta repetição, superficialidade de tipos, enredos e finais variando apenas a estrutura de superfície. Para o autor, “o trivial precisa ser muito criativo em sua estrutura de superfície para poder disfarçar melhor a constante repetição de sua estrutura profunda” (KOTHE, 1994, p.93).

Kothe divide a narrativa trivial em trivial de direita e trivial de esquerda. Quando a narrativa apresenta a diferença entre a classe social alta e a baixa, mostrando uma fascinação sem criticidade da classe baixa pela alta, juntamente com seus valores e interesses, temos a trivial de direita (1985).

A narrativa trivial de direita nunca mostra a “natureza complexa da realidade” (KOTHE, 1985, p.70) nela, o herói, defensor da lei vigente, sempre vence o vilão, sendo que este último pode ser representado por qualquer criatura, até por “um robô estragado” (KOTHE, 1985, p.71). A narrativa trivial de direita se subdivide em narrativa trivial masculina e narrativa trivial feminina. Ambas são criadas a partir da estrutura profunda repetitiva e muita variação da estrutura de superfície.

A narrativa trivial masculina aparenta a defesa de valores universais, mas, na verdade, tem como motivos principais a manutenção da propriedade privada e da hierarquia social e se caracteriza pela aventura. De acordo com Flávio Kothe, “a narrativa trivial masculina, sob a aparência de culto à macheza, cultiva o narcisismo e o desejo de onipotência” (KOTHE, 1994, p.144). O receptor da narrativa trivial masculina ao se identificar com o herói passa a ter a percepção de que a onipotência da personagem é a sua própria onipotência.

A narrativa trivial feminina, caracterizada pelo romance, da mesma forma que a masculina, parte do abstrato para o concreto, ou seja, tudo o que pode ser previsto no início se confirma no final, passando por algumas intempéries. Assim a mocinha pobre, se apaixona pelo moço rico e é correspondida, alguns acontecimentos os separam por um tempo, após o qual o problema que surgiu é solucionado e eles ficam juntos no final.

Já a trivial de esquerda traz uma proposta de mudança para a sociedade invertendo a ordem, tentando mostrar que valores e interesses da classe social alta são, na verdade, baixos, em contraposição aos da classe baixa, que são considerados altos. A proposta de inversão não discute a complexidade da real situação da sociedade e apenas sugere que, chegando ao poder,

os valores inerentes à classe baixa serão legitimados. Neste segmento poderá ter variação do legal/ilegal na busca pela mudança, Kothe nos aponta dois exemplos do ilegal: Dom Diego/Zorro e Robin Hood. O primeiro “luta contra a dominação espanhola do México” e o segundo tem como ideologia “roubar dos ricos para dar aos pobres” (KOTHE, 1985, p.75).

Outro aspecto do trivial é não mostrar a realidade como tal e mesmo que aparente trazer uma crítica à organização social, esta é de alguma forma manipulada a contento do leitor. O público leitor deste segmento da produção literária “quer receber a confirmação dos seus preconceitos e pré-juízos” (KOTHE, 1994, p.11), não quer refletir, apenas se divertir, terminando por receber passivamente, ainda que por sua própria escolha, uma “doutrinação”, na qual seus preconceitos são “legitimados e auratizados” (KOTHE, 1994, p.7).

Tida, às vezes, como sinônimo de “literatura de massa”, o que conforme os apontamentos de Kothe não corresponde à verdade, pois, para ele, “o conceito de ‘literatura de massa’ dá-se em função do público receptor, enquanto que o de ‘narrativa trivial’ se dá em termos de estruturação do texto” (KOTHE, 1994, p.87). Considera-se assim “literatura de massa” todos os textos consumidos por uma camada da população carente de contato com a arte presente na alta literatura. Já a “narrativa trivial” é um texto construído a partir de uma estrutura simples, repetitiva, que pode se manifestar também em algumas obras consideradas maiores, da mesma forma que a arte pode estar presente em obras triviais. Consideramos importante lembrar que embora, por apresentar ao leitor o que ele anseia, tenha uma grande vendagem de livros, uma narrativa trivial, entretanto, também não é sinônimo de *best-seller*, pois uma grande procura pelo livro pode acontecer também com um escritor canônico.

A expressão *best-seller* neste trabalho imediatamente nos lembra a saga *Crepúsculo*. A saga conta a história de amor entre uma adolescente humana (Bella Swan) e um vampiro (Edward Cullen). A história se inicia com a chegada de Bella a cidade de Forks, nos Estados Unidos, onde, na escola local, conhece Edward e seus irmãos. Bella namora Edward e mantém amizade com toda a família do rapaz, que se envolvem em vários atritos com outros vampiros para protegê-la. Além da imortalidade de Edward, está também entre o casal a presença do lobisomem Jacob Black que, apaixonado, disputa Bella com o vampiro. Entre perseguições e lutas, o romance entre Bella e Edward se encaminha para o casamento e o nascimento da filha, que é meio vampira, meio humana. Para que Bella possa ficar com Edward precisa morrer e virar vampira, o que acontece no parto da filha (Renesmee).

Crepúsculo obteve uma aceitação muito grande, porém é interessante comentar que *O morro dos ventos uivantes* também teve boa vendagem para o padrão da época em que foi publicado. No livro, Brontë conta por intermédio de dois narradores (Lockwood e Nelly), a

história de uma paixão que destrói o casal envolvido, Heathcliff e Catherine Earnshaw (Cathy), e todos que deles se aproximam. A primeira parte da narrativa conta como Heathcliff foi inserido na família Earnshaw e seu relacionamento com os filhos do dono da fazenda *O morro dos ventos uivantes*. Maltratado por Hindley, irmão de Cathy, tinha na menina uma grande companheira. Porém, ao crescer, Cathy se casa com Edgar Linton, provocando a ira de Heathcliff, que então, passa a buscar vingança. Cathy, apesar da escolha, não supera a falta de Heathcliff e por sofrer a falta dele, definha e morre no parto de sua filha Catherine. Na segunda parte, a narrativa mostra a difícil convivência de Catherine, Hareton (filho de Hindley) e Heathcliff. Este último passa os últimos anos de sua vida assombrado pelo fantasma de Cathy. Após a morte de Heathcliff, a harmonia se instala e Catherine e Hareton terminam por se casar.

O morro dos ventos uivantes é um texto construído sob a ascendência da tradição gótica de romances, e contém elementos de identificação do gênero como “seres estranhos que convivem com fantasmas e entidades sobrenaturais, em atmosferas penumbrosas e soturnas, onde mal penetra a luz do dia” (MOISÉS, 2004, p.212).

De Moisés, também transcrevemos a afirmação de que “a prosa gótica” traz “histórias de horror e terror, transcorridas em castelos arruinados” (MOISÉS, 2004, p.212) e percebemos a presença desta característica em *O morro dos ventos uivantes* no fato de ser ambientado em um lugar exótico, com grande casarão antigo. O texto possui ainda uma sutil ligação ao universo satânico por meio de Heathcliff que, no final, como devia ser, saiu derrotado. Além disso, acontecimentos trágicos, sonhos macabros, loucura, sobrenatural, vício e morte fazem parte da narrativa de Emily Brontë. Segundo Lovecraft “o horror sobrenatural de Miss Brontë não é um simples arremedo gótico, mas uma tensa expressão do calafrio do homem face ao desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p.54).

A história com a presença do sobrenatural de Brontë assim como *Crepúsculo*, atualmente, continua atraindo leitores comuns, bem como pesquisadores que deles fazem seu objeto em estudos acadêmicos, independentemente de sua classificação valorativa.

É fato também que a narrativa canônica ocupa uma posição privilegiada perante a tradição literária e, por conseguinte, em relação à narrativa trivial. Esta última, entretanto, apesar de relegada à condição de padrão menos relevante, oferece diversidade de aspectos com valores substanciais, presentes em sua estrutura, e que instigam à exploração.

No caso de *Crepúsculo* neste trabalho, a narrativa trivial favorece o estudo porque, nas palavras de Kothe, “tratar de *best-sellers* antigos e que já não estão mais na crista da onda permite desafogar-se de pressões imediatas e rever o que resta de válido” (KOTHE, 1994,

p.217). Podemos observar ainda, por meio da saga, cujo ápice de popularidade se encontra em declínio, a comprovação da fala de Kothé de que “o *best-seller* tem uma tendência antropófaga: cada livro tenta devorar o outro, substituí-lo, tomar o seu lugar” (KHOTE, 1994, p.229). Já obras clássicas, para o autor, tem a tendência de “não fazerem sucesso no momento em que surgem: elas educam e formam o público que irá lê-las” (KHOTE, 1994, p.229).

Assim, diante da evidência que o campo de estudos da narrativa é amplo e fértil, abrindo um leque de possibilidades para pesquisas no campo da literatura comparada, buscamos, norteados por Bloom no que diz respeito à influência, observar a caracterização de personagens presentes na narrativa canônica e na trivial, de autores, de épocas e contextos distintos, porém originários de uma mesma personagem, criada em um poema antecessor.

A saga *Crepúsculo* se enquadra na definição de “narrativa trivial”, mais especificamente na subdivisão que Kothé denomina “feminina”, (1994), designando uma narrativa que postula “a tese de que o amor tudo vence, confirmada depois de algumas peripécias” (KOTHE, 1994, p.231). Além de proporcionar ao leitor a oportunidade de saber, de imediato, “quem é que deverá casar afinal, ou ao final, com quem” (KOTHE, 1994, p.231), concretizando o fato após a mocinha passar por algum tipo de provação.

Declaradamente inspirados em livros canônicos, os textos de Meyer, procuram reproduzir, com uma linguagem pertinente à recepção de jovens leitores, algumas personagens clássicas, por meio de seus protagonistas, inserindo em seu texto, reflexões e cenas descritas anteriormente por outro autor. Neste sentido, cada livro da saga de Meyer, cuja epígrafe aponta a temática desenvolvida no texto, permitiu que, observássemos também, por meio das reflexões e situações experimentadas pelas personagens, a configuração de uma homenagem a um poeta antecessor.

Meyer, em seus textos, mostra de maneira subjacente, mostra uma versão trivial do poema original, como, por exemplo, as angústias e escolhas da personagem Cathy de *O Morro dos ventos uivantes*, revividas em outro contexto no terceiro livro da série, *Eclipse* (2009). Neste livro a autora narra, entre a perseguição a Bella por um exército de vampiros recém-formados e a visita do clã protetor do segredo da existência dos vampiros, o sofrimento da protagonista, que confusa quanto aos seus sentimentos, precisa escolher entre Edward (um vampiro) e Jacob (um lobisomem) para se casar. Nele, a reflexão de Bella, quando expõe para Jacob a sua escolha por Edward, é marcadamente influenciada pela cena da escolha de Cathy entre Edgar Linton e Heathcliff, sendo Linton o escolhido.

Na cena em questão, Cathy confia seu segredo a Nelly, expondo seus sentimentos e o verdadeiro motivo de sua escolha, a segurança social e financeira. Na exposição, deixa

transparecer a inquietação e o sofrimento que sente no momento em que faz a escolha, embora não haja uma fala específica para que o leitor penetre em seus pensamentos. Questionada a respeito de Heathcliff, diz a Nelly:

Agora seria uma humilhação para mim casar com Heathcliff; então ele jamais vai saber o quanto eu o amo: não por ser charmoso, Nelly, mas porque ele é mais eu do que eu mesma. Seja qual for a substância das nossas almas, a minha e a de Heathcliff são feitas da mesma. (BRONTË, 2011, p. 98)

No texto de Meyer, percebemos a influência de Brontë nos questionamentos de Bella, que subliminarmente nos coloca em contato com a leitura do livro *O morro dos ventos uivantes* feita pela autora da saga *Crepúsculo*, e sua interferência na história anterior, inserindo cenas e escolhas que gostaria de ter lido lá. Percebemos aí o que Bloom classifica de má leitura (1991), quando o poeta se desvia do precursor seguindo outra direção, a partir do ponto em que ele, o efebo, julga que o influenciador deveria ter se desviado. Criando assim, a partir do texto original, um texto novo.

Por esta perspectiva, observamos que, no caso de *Eclipse*, a mudança de direção recai sobre a escolha por Edward, objeto de uma paixão que conduz Bella a morte para renascer como vampira, no quarto livro da saga, *Amanhecer* (2009c). O desvio aparece também na exposição aos leitores do conflito de sentimentos, feito pela ótica da personagem que faz a escolha: Bella. Esta última, ao contrário de Cathy para com Heathcliff, não esconde de Jacob a sua decisão. E é durante o diálogo com Jacob, que Bella divide com o leitor sua aflição:

Se o mundo fosse o lugar sadio que devia ser, Jacob e eu ficaríamos juntos. E teríamos sido felizes. Ele era minha alma gêmea nesse mundo – ainda seria minha alma gêmea se suas pretensões não tivessem sido eclipsadas por algo mais forte, algo tão forte que não pode existir num mundo racional. (MEYER, 2009c, p.425)

Nas palavras de Bella, referentes ao seu amor por Edward, está subentendido o sofrimento de Cathy diante de sua escolha por convenções sociais presentes na sociedade inglesa do século XIX, época em que a história foi escrita. A autora de *Crepúsculo* não esconde a inspiração na personagem de Brontë, tanto que em uma das cenas mostra o desabafo de Bella a respeito de seus sentimentos quanto a Jacob, na qual a personagem culpava-se por não conseguir aplacar a dor que causara no amigo. Na referida cena Bella faz

uma comparação: “eu era egoísta, eu era nociva. Eu torturava as pessoas que amava. Eu era como Cathy, como *O morro dos ventos uivantes*, só que minhas opções eram muito melhores do que as dela, nem do mal, nem doentias. E ali estava eu sentada, chorando, sem fazer nada de produtivo para corrigir a situação. Exatamente como Cathy” (MEYER, 2009c, p.370). Nesta fala percebemos a presença subjacente da questão bem/mal: a luta do bem contra o mal, embora representados por Meyer, nesta cena na figura do namorado, o bem, no caso de Bella, enquanto Cathy sofria pelo mal personificado por Heathcliff.

Percebemos assim, que aparentemente há uma discrepância entre um texto e o outro, mas na verdade ambos são extremamente próximos, como é possível observar nas cenas descritas acima. Na saga *Crepusculo*, considerada trivial, podemos identificar em *Eclipse* uma versão da narrativa de Brontë, considerada canônica. Quanto à versão trivial de uma história canônica, Kothe julga que não promove o declínio da obra original e argumenta:

Embora a própria divisão entre gêneros maiores e menores seja problemática, pode-se demonstrar nos textos a diferença entre os horizontes posicionados. Há versões triviais da história de Odisseu (por exemplo, em filmes), sem que se torne trivial a obra de Homero. (KOTHE, 1994, p.20)

O exemplo dado por Kothe na citação acima sustenta o argumento do autor no que se refere a versões triviais de um texto clássico e embasam a afirmação de que, mesmo influenciando a criação ou uma versão com características consideradas triviais, como é o caso de *Crepusculo*, o texto de Brontë mantém o seu valor estético intacto. Na saga de Meyer, confirmando a influência citada, encontramos as evidências do poema antecessor já no início da história e de forma explícita, quando na página 36 do livro um, *Crepusculo*, a personagem Bella relata uma atividade escolar: “na aula de inglês [...] teve um teste relâmpago sobre *O morro dos ventos uivantes*” (MEYER, 2009a, p.36). Cabe ressaltar que observamos na saga que Meyer, apesar da narrativa contar com a presença de vampiros, o livro *Drácula* (1897), do escritor Bram Stoker, não é citado nem teve seu autor mencionado explicitamente como aconteceu com autores como Brontë, Jane Austen e Shakespeare, entre outros. A única menção ao livro foi feita discretamente em *Amanhecer* por meio da personagem Jacob referindo-se a dois vampiros romenos: “[...] Diga o que quiser, ainda acho que Drácula 1 e Drácula 2 são de arrepiar” (MEYER, 2008, p. 475). Embora seja em *Drácula* que encontramos o teor das narrativas vampirescas envoltas em magia e mistérios que, de uma forma ou de outra, reflete na ficção de Meyer. Além de Stoker ter incorporado à lenda vários estigmas, como por exemplo, o uso da cruz, do alho e da hóstia para afastar

vampiros, fato discutido no texto de *Crepúsculo* sendo ali refutado pelos vampiros de Meyer.

Observando as citações de Meyer em sua obra e constatando a presença de aspectos relativos a textos canônicos escritos anteriormente, percebe-se o significado das seguintes palavras desta citação que Bloom faz em seu livro: "O coração de qualquer jovem, diz Malraux, é um cemitério em que se inscrevem os nomes de mil artistas mortos mas cujos únicos residentes são uns poucos fantasmas poderosos e frequentemente antagonísticos" (BLOOM, 1991, p.39).

Para Bloom, na obra dos jovens poetas, "os mortos fortes regressam, nos poemas como nas nossas vidas, e não o fazem sem obscurecer os vivos (BLOOM, 1991, p.159). O poeta forte, para Bloom, é capaz de continuar vivendo através das obras de outros poetas. Por este motivo a "influência poética" ou o "encobrimento poético" (BLOOM,1991) como ele optou por chamar em seu livro *A angústia da influência*, precisava de cuidado com os poetas fortes porque, segundo ele são figuras maiores que tem a

persistência para lutar, se necessário até a morte, com seus precursores igualmente fortes. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras da imaginação capaz apropriam para si próprias. Mas nada se consegue de graça, e a auto-apropriação implica as imensas angústias da dívida, visto que nenhum fazedor forte deseja a realização que não conseguiu criar para si. (BLOOM, 1991, p.17)

O trecho acima nos coloca diante da discussão do que se poderia inferir como uma demarcação entre quem consegue transpor a barreira da imortalidade e quem perece junto ao universo literário. Para o poeta, é excessivamente opressiva a ação de agonia sofrida ao perceber que seu trabalho traz consigo características de um trabalho realizado anteriormente. Só um poeta forte é capaz de ultrapassar esta agonia e se igualar ou mesmo superar seu mestre.

Sendo assim e para melhor compreendermos a relação de influência que um texto canônico pode ter sobre um não canônico, realizamos o trabalho de pesquisa junto às narrativas escolhidas observando-as sob a ótica dos "dez mandamentos" da fotonovela, exposto no item seguinte.

1.2 AS NARRATIVAS SOB A ÓTICA DOS “DEZ MANDAMENTOS”

Contrariando as expectativas de afastamento no tocante à qualidade das obras, às propostas de composição literária, e mesmo às diferenças fundamentais entre os autores, os livros em questão apresentam-se como um objeto de estudo comparativo particularmente intrigante. O grau de complexidade implícita no levantamento das coincidências e/ou influências que às vezes se evidenciam em certos trechos das narrativas, tornou a atividade de pesquisa instigante e compensadora.

Como foi evidenciado no capítulo anterior a este, a saga escrita por Meyer recebeu a influência da produção textual de Brontë. Suas narrativas expõem aos leitores a temática do amor impossível de se concretizar, por razões sociais em *O morro dos ventos uivantes* e pelo limite imposto pela separação entre vida/morte em *Crepúsculo*, mostram épocas e países diferentes. Utilizando linguagens e estilos igualmente diferentes, ambas constroem através da arte verbal uma leitura agradável e atraente ao público a que é destinada. Contudo, a despeito das projeções de proximidade que aqui são sugeridas, estas obras são, conforme apontávamos anteriormente, enfocadas a partir de um julgamento valorativo bastante distinto. Julgamento este que vê, hoje, as obras de Brontë como parte da literatura canônica ao passo que a obra de Stephenie Meyer poderia ser considerada como trivial. Em vista disso, buscamos neste trabalho observar as especificidades de cada uma, ao mesmo tempo em que procuramos perceber os aspectos comuns nas duas obras, a fim de apreender e não para discutir a pertinência de tal julgamento.

Considerada superior por utilizar recursos linguísticos que oferecem ao leitor a oportunidade de uma descoberta de várias leituras possíveis para um mesmo texto, a narrativa canônica ainda permanece como modelo de obra de arte, por outro lado, a narrativa trivial apresentaria elementos que justificariam sua posição menos favorável.

A linearidade presente na narrativa trivial é aparentemente o principal motivo de a mesma estar à margem dos julgamentos positivos da crítica especializada impedindo-a de transpor a barreira que a separa da considerada ‘obra de arte’. Este segmento literário é objeto de questionamento por parte de diversos estudiosos como Eco (2011) e Kothe (1994) que procuram através de suas pesquisas, entender a atração exercida sobre grande parte dos leitores, buscando inclusive, mapear as características que o tornaria ‘trivial’. Também Aristóteles, nas origens da literatura, ao analisar a tragédia e a comédia, já apresentava duas alternativas para o motivo segundo o qual uma obra seria considerada de baixo padrão de qualidade: um autor sem talento ou a tentativa de agradar aos outros:

Tais composições são devidas a maus poetas, por imperícia, e a bons poetas, por darem ouvidos aos autores. Como destinam suas peças a concursos, estendem a fábula para além do que ela pode dar, e muitas vezes procedem assim em detrimento da sequência de fatos. (ARISTÓTELES, 2001, p.15)

Mais recentemente Flávio Kothe diz a esse respeito que:

A questão é saber se, em gêneros marcados pela trivialidade e consumidos em massa, podem aflorar obras de arte. A narrativa trivial tem seu valor mensurado pelo artístico, porém não como mera oposição: há trivialidade na arte, como pode haver arte no trivial, sem que, no entanto, confundam-se um com o outro. Por outro lado, a opção aristotélica de selecionar determinada obra como topo da arte e parâmetro intranscendível de valor, não satisfaz, pois se pode demonstrar insuficiências em qualquer obra. (KOTHE, 1994, p.13-14)

Para Kothe, a narrativa trivial teve como expoente os desdobramentos da narrativa sentimental na forma da fotonovela e, posteriormente da telenovela. Essa afirmação também justifica nosso interesse em problematizar tais pressupostos a partir da comparação entre os livros. A análise de obras aparentemente tão díspares começou a pontuar semelhanças ao observarmos que apesar de terem sido escritas em épocas e países diferentes, as características das personagens em alguns itens são iguais e permitem comparação contrastiva direta, revelando a influência sofrida por Meyer em relação ao texto de Brontë. Para uma melhor análise comparativa entre as personagens e as narrativas das quais fazem parte, estabelecemos um contraste baseado nos “dez mandamentos da fotonovela”. Encontrados por nós no texto de Flávio Kothe (KOTHE, 1994, p.42) foram publicados pela primeira vez em 1959 na revista *sétimo céu* e, segundo Kothe, “são dez bíblicos mandamentos, que valem não só para fotonovela, mas para a narrativa trivial sentimental de um modo geral, independente do veículo utilizado” (KOTHE, 1994, p.42-3).

Por meio das normas apontadas nestes ‘mandamentos’, assinalamos as possibilidades de aproximação ou afastamento entre as duas narrativas em estudo:

1. Somente pessoas bonitas farão os papéis principais.

O belo, de acordo com Aristóteles, deve ser proporcional, nem muito pequeno, nem muito grande, para não deturpar a visão. Isso implica em uma relação similar com o próprio texto, conforme se pode comprovar no trecho abaixo:

Daí se infere que o corpo humano, como o dos animais, para ser julgado belo, deve apresentar certa grandeza que torne possível abarcá-lo com o olhar; do mesmo modo as fábulas devem apresentar uma extensão tal que a memória possa também facilmente retê-las. (ARISTÓTELES, 2001, p.12)

Apesar de, com o passar do tempo, haver mudança no que é considerada beleza padrão, podemos perceber alguma semelhança no que se refere à descrição da beleza idealizada pelas personagens centrais da saga *Crepúsculo* e do romance *O morro dos ventos uivantes*. Ambas trazem a mesma informação abordada de maneira diferente pelas autoras. Quando, em *Crepúsculo* (2009a), Bella se vê diante dos “irmãos” Cullen, pela primeira vez, no refeitório da escola, observa perplexa e fascinada a beleza sobrenatural que exibiam:

[...] O último era esguio, menos forte, com um cabelo desalinhado cor de bronze. [...] cada um deles era pálido como giz, os alunos mais brancos que viviam nesta cidade sem sol. Mais brancos do que eu, a albina. Todos tinham olhos muito escuros, apesar da variação de cor dos cabelos. Também tinham olheiras – arroxeadas, em tons de hematoma. [...] Fiquei olhando porque seus rostos, tão diferentes, tão parecidos, eram completa, arrasadora e inumanamente lindos. (MEYER, 2009a, p.22)

Nesta descrição aparecem duas características da estrutura profunda da narrativa trivial feminina: o encontro e a fascinação da mocinha pelo universo do rapaz ao mesmo tempo em que informa ao leitor qual é o casal predestinado desta história. Da mesma forma, a autoapresentação de Bella em *Crepúsculo* (2009a), também deixa transparecer o padrão de beleza predominante na sociedade contemporânea que será reiterado no quarto livro, embora sob o disfarce da tradicional e popularizada descrição do aspecto físico de um vampiro. Na cena em questão, ao se olhar no espelho, a personagem diz a si mesma “talvez fosse a luz, mas eu já parecia mais pálida, doentia. Minha pele podia ser bonita - era muito clara, quase translúcida – mas tudo dependia da cor. Não tinha cor nenhuma ali” (MEYER, 2009a, p. 17).

Em *Amanhecer* (2009c) após a transformação em vampira, a mesma Bella afirma: “a criatura estranha no espelho era indiscutivelmente bonita, [...] e seu rosto imaculado era pálido como a lua, [...] a pele cintilava um pouco, luminosa como uma pérola” (MEYER, 2009c, p.310-11).

A confirmação dos elementos da estrutura profunda da narrativa trivial, citados anteriormente, vai sendo praticada no decorrer da narrativa, partindo da caracterização física e psicológica de Bella, que revela uma personagem sem autoestima, com “pele de marfim” (pálida), cabelos e olhos castanhos, magra, molenga, sem coordenação. Esta definição aponta uma garota que, com certeza, sofrerá uma transformação num dado momento da história, concretizando sua busca pela beleza e conseqüentemente amor e dinheiro. O trecho abaixo evidencia estas características que serão totalmente substituídas durante sua transformação:

Talvez, se eu parecesse uma verdadeira garota de Phoenix, pudesse tirar proveito disso. Mas, fisicamente, nunca me encaixei em lugar nenhum. Eu *devia* ser bronzeada, atlética, loura – uma jogadora de vôlei ou uma líder de torcida, talvez - todas as coisas compatíveis com quem mora no vale do sol. Em vez disso, apesar do sol constante, eu tinha uma pele de marfim. E não tinha os olhos azuis ou o cabelo ruivo que poderiam me servir de desculpa. Sempre fui magra, mas meio molenga, e obviamente não era uma atleta; não tinha a coordenação necessária entre mãos e olhos para praticar esportes sem me humilhar – e sem machucar a mim mesma e a qualquer pessoa que se aproximasse demais. (MEYER, 2009a, p.16)

O par romântico da mocinha descrita acima é Edward, um charmoso e sedutor vampiro de mais de cem anos de idade, porém com o aspecto de dezessete, idade que tinha ao ser transformado. Edward é descrito como esguio, com ar juvenil, “cabelo desalinhado cor de bronze” (MEYER, 2009a, p.22-3), além de culto, inteligente e muito rico. Seus olhos são pretos quando seu corpo necessita de sangue e cor de mel quando saciado. Além de Edward, há Jacob, membro de uma tribo indígena da região onde ocorre a história. Jacob é o responsável pela formação do triângulo amoroso ao disputar Bella com Edward. Possui cabelos pretos, brilhantes e compridos, pele linda, sedosa e castanho-avermelhada, além de olhos escuros e fundos sobre as maçãs altas do rosto, culminando no arredondamento infantil do queixo (MEYER, 2009a, p.94), compondo um visual que esconde um lobisomem que só se manifestará no segundo livro da série, *Lua nova* (2008).

A beleza física não tem uma importância significativa no enredo de *O morro dos ventos uivantes*, embora o leitor consiga perceber que ela é parte das características das personagens centrais. A principal personagem feminina tem sua beleza física insinuada por

frases curtas, tendo como foco principal sua personalidade forte e intempestiva. De sua beleza física aparecem apenas algumas insinuações, Como por exemplo: “[...] apeou de um belo pônei negro uma pessoa mui distinta, com cachos castanhos que pendiam por baixo de um chapéu castor e um longo traje de pano” (BRONTË, 2011, p.68) ou ainda: “Cathy, como você está formosa!” (BRONTË, 2011, p.68). Porém, independentemente da importância para o texto ou da distância temporal entre a saga *Crepúsculo* e *O morro dos ventos uivantes*, percebemos que o mesmo padrão de beleza é revelado na cena em que Heathcliff desabafa: “Mas, Nelly, mesmo que eu o nocauteasse vinte vezes, Linton não ficaria menos elegante, nem eu, mais.” E segue trazendo em meio ao seu discurso a beleza que era o padrão da época: “Eu queria ter cabelos finos e pele clara, ter roupas boas e ser bem comportado” (BRONTË, 2011, p.72).

A cena narrada traz à tona, por meio da personagem citada, certa amargura e revolta por não pertencer ao estereótipo, mostrando a análise da autora a respeito da situação dos que se achavam fora dos padrões, ficando mais clara a preferência da sociedade inglesa no final do séc. XIX quando Heathcliff desabafa: “Em outras palavras, preciso querer os olhos azuis e a fronte lisa de Edgar Linton, respondeu ele. ‘Bem, eu os quero – mas pouco adianta’” (BRONTË, 2011, p.73). Apesar de Heathcliff depreciar a si próprio, ele é retratado, pela perspectiva das demais personagens como um homem bonito. Cathy, por exemplo, ao expor para Nelly o verdadeiro motivo de escolher Edgar Linton para marido diz a respeito de Heathcliff: “[...] então ele jamais vai saber que eu o amo; não por ser charmoso [...]” (BRONTË, 2011, p. 98). Nelly, por sua vez o descreve depois de adulto como “um homem alto, atlético e de boa figura” (BRONTË, 2011, p.114).

Heathcliff é apresentado ao leitor pelos olhos do Sr. Lockwood, o narrador-personagem, como um homem de boa aparência física, porém fora dos padrões sociais da época:

No aspecto, é um cigano de tez escura; nos modos e na maneira de vestir, um gentil-homem – ou melhor, tem do gentil-homem tanto quanto outros proprietários rurais; um pouco desleixado, talvez parecendo à vontade na incúria, graças a figura empertigada e graciosa – e um tanto rabugento - é possível que certas pessoas suspeitem de um certo orgulho rústico. (BRONTË, 2011, p.18)

Edgar Linton é descrito pelo mesmo Sr. Lockwood a partir de um retrato na parede:

A Sra. Dean ergueu o castiçal e percebi um rosto de traços delicados. [...] Os longos cabelos claros curvavam-se de leve por sobre as têmporas; os olhos eram grandes e graves; a figura tinha uma graça quase excessiva. Não fiquei surpreso de saber que Catherine Earnshaw houvesse trocado o primeiro amigo por aquela figura. (BRONTË, 2011, p.83)

Percebemos neste “mandamento” que o belo se faz presente como característica das personagens principais das duas narrativas, sendo que a abordagem do tema é sutil em *O morro dos ventos uivantes* e forte em *Crepúsculo*. Esta similaridade, no entanto, no nosso entender, não caracteriza influência e sim a base do padrão vigente na sociedade na qual as personagens foram criadas, a influência neste item, está nas características físicas das personagens centrais de cada romance. A semelhança física aproxima Edward e Edgar, enquanto Jacob se assemelha mais a Heathcliff, sendo dessa forma, a partir da concepção, decidida a escolha que Bella deverá fazer no futuro.

Atentamos para o fato de que as personagens da narrativa canônica em estudo não dependem da aparência física para impressionar seus leitores e sim da maneira como são tratados seus aspectos psicológicos e ideológicos já as personagens da narrativa trivial devem necessariamente ter aspecto físico belo.

2. Os trajes e os ambientes serão de preferência luxuosos.

Assim como a beleza, o ambiente ideal também é fator preponderante na narrativa trivial. “Os trajes e ambientes luxuosos, barcos e carros sofisticados” (KOTHE, 1994, p.44) promovem a sensação de realização pessoal por intermédio do mocinho ou da mocinha e transportam o leitor a um mundo de fantasia com o intuito de proporcionar entretenimento. No quarto livro da saga de Stephenie Meyer temos um exemplo que ilustra bem este item. No primeiro capítulo, nas quatro primeiras páginas, são descritas as qualidades de um carro de preço expressivo, que Bella recebeu de presente do noivo e ostenta com fingido constrangimento diante da cidade boquiaberta com tanto luxo. A cena é narrada por Bella e contém trechos como: “Olhei para a esquerda e gemi. Dois pedestres estavam paralisados na calçada, perdendo a oportunidade de atravessar por estarem olhando o carro.” (MEYER, 2009, p.14).

Kothe também atenta para o fato de que “o enredo tende a transcorrer em um ambiente ideal, uma região turística capaz de encher os olhos” (KOTHE, 1994, p.44). Neste caso, a região praiana onde se localiza a tribo de Jacob. Além disso, a narrativa de Meyer mostra, desde o início da saga, a figura de um vampiro idealizado. Rapaz culto, de beleza hipnotizadora, que circula em carros de luxo, fiel à mulher amada e aos seus caprichos, como traduz a revelação de Bella ao comentar com sua amiga a respeito de um encontro com Edward “devia ter visto a garçonete paquerando ele... foi um exagero. Mas ele não deu atenção a ela”. (MEYER, 2009a, p.152) A personagem reúne as características estereotipadas do mocinho padronizado pelo gênero e, por conseguinte, atrai a garota simples, também referência trivial, filha de um policial e de uma dona de casa. As características se tornam mais evidentes quando Meyer opta por apresentar Bella usando roupas confortáveis, porém, pouco elegantes, dona de uma picape velha e Edward como bem vestido, possuidor de um carro de luxo, que mora em uma mansão no meio da floresta com familiares. Outro trecho deixa transparecer a surpresa de Bella ao se deparar com a residência dos vampiros, pela primeira vez:

Não sei o que eu esperava, mas definitivamente não era isso. A casa era atemporal, graciosa, e devia ter uns cem anos. Era pintada de branco suave e desbotado, tinha três andares, era retangular e proporcional. As janelas e as portas ou faziam parte da estrutura original, ou eram uma restauração perfeita. (MEYER, 2009a, p.234)

A observação de Bella a respeito da idade da casa dos Cullen encontra resposta nas palavras de outro vampiro muito conhecido da literatura, já citado anteriormente neste texto, o Conde Drácula, quando este, ao escolher sua moradia em Londres, diz ao advogado Jonathan Harker: “Fico satisfeito que ela seja antiga e grande. Eu mesmo sou de uma família antiga, e viver numa casa nova me mataria” (STOKER, 2012, p.34). E conclui a frase com o seguinte dizer: “Uma casa não pode se tornar habitável em apenas um dia, e depois de tudo pronto, uns poucos dias se transformam em séculos” (STOKER, 2012, p.34).

Residência antiga, repleta de recordações, também faz parte do texto de Brontë. “‘Morro dos ventos uivantes’ é o nome da moradia do Sr. Heathcliff; uma denominação tipicamente provinciana que descreve o tumulto atmosférico a que a construção se vê exposta durante as tempestades” (BRONTË, 2011, p.16). Assim é descrito o espaço central da trama de Brontë pelo narrador-personagem Lockwood no início do texto. Em seguida o próprio Lockwood descreve alguns aspectos da casa, da qual, observando a questão atmosférica do lugar, chegou à conclusão que “ por sorte, o arquiteto teve o cuidado de planejar uma

construção robusta; as estreitas janelas alojam-se fundo nas paredes, e os cantos são protegidos por enormes projeções de pedra” (BRONTË, 2011, p.16).

No interior da casa, Lockwood observa que a cozinha não é visível aos visitantes e que havia “uma enorme estante de carvalho que se erguia até o teto”, sem revestimento algum, com “filas de pratos de estanhos intercaladas com jarras e canecos de prata” (BRONTË, 2011, p.17). A atenção de Lockwood se volta também para o local da estante onde havia cortes de carne animal e bolos de aveia expostos em uma gamela. Quanto ao piso, observou que “era de pedra lisa e regular: as cadeiras, estruturas primitivas, de espaldar alto, pintadas de verde: com uma ou duas, negras e pesadas, espreitando à sombra” (BRONTË, 2011, p.17). Foi nesse ambiente que Cathy passou sua infância.

Já a Granja do Tordo, residência dos vizinhos, a família Linton, foi descrito como um local bem decorado que evidenciava a situação econômica dos moradores. A casa era:

Um lugar esplêndido, coberto de tapetes escarlate, e mesas e cadeiras com forro escarlate, e um teto do mais puro branco com bordas douradas, com uma chuva de cristal pendendo de correntes de prata no centro e cintilando com pequenas espiroteiras delicadas. (BRONTË, 2011, p.63)

O luxo do lugar atraiu Cathy que o incluiu nos planos de seu futuro, não se privando da oportunidade oferecida por meio do amor que Edgar Linton sentiu por ela. Assim, casou-se com Edgar Linton e transferiu-se para a Granja do Tordo, para viver com conforto na casa vista pela primeira vez durante uma travessura com Heathcliff.

Na situação descrita encontramos traços da trivialidade deste mandamento atingindo também o texto de Brontë, fato que reforça o argumento de Kothe, e comprova concretamente que também “obras consideradas clássicas estão repletas de momentos triviais”, como disse o autor (KOTHE, 1994, p.28). A diferença, como se pode perceber durante a leitura dos textos, surge por meio da abordagem e focalização na questão a ser desenvolvida a partir do tema inicial e nos seus desdobramentos durante a narrativa. Seguindo o padrão estabelecido, a narrativa trivial atenta para o objetivo da formação do casal protagonista e o final feliz e enquanto a canônica gera reflexão a respeito de valores culturais, sociais, religiosos e históricos relacionados à época, porém ainda atualizados em certos aspectos.

3. A linguagem conterà algumas imagens poéticas.

As imagens poéticas³ são elementos estéticos que, se bem utilizados no texto conduzem ao sublime, e este último, no dizer de Victor Hugo, tem “como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas” (HUGO, 2007, p.35). Ao poeta (escritor), cabe criar e dosar o emprego deste recurso em seu texto.

Nesse sentido, Aristóteles, na *Poética*, nos orienta dizendo que: “a elocução mantém-se nobre e evita a vulgaridade, usando vocábulos peregrinos (chamo peregrinos os termos dialetais), a metáfora, os alongamentos, em suma tudo o que se afasta da linguagem corrente” (ARISTÓTELES, 2001, p.35). E continua argumentando, desta feita nos advertindo, que “se, porém, o estilo comportar apenas palavras deste gênero, torna-se enigmático e bárbaro: enigmático pelo abuso de metáforas; bárbaro, pelo uso de termos dialetais” (ARISTÓTELES, 2001, p.35).

Bachelard, por sua vez, afirma que “por sua novidade, a imagem poética abala toda a atividade linguística” (BACHELARD, 1978, p.187), visto que para nós, leitores, “a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos” (BACHELARD, 1978, p.188). Entendemos que este enraizamento acontece por parte do leitor em função de afinidades encontradas no texto e conseqüentemente com o autor que ali, mesmo que não tenha a intenção, expõe um pouco do seu próprio entendimento de mundo.

A respeito da impressão deixada pela imagem poética no leitor, o último autor citado ainda diz que “recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la”. (BACHELARD, 1978, p.188). Entendemos que um texto trivial apresenta imagens poéticas com o intuito de agradar a quem lê e passar a ideia de um texto artisticamente belo. E o é para seus leitores, que, na sua maioria, não tem outro parâmetro de arte que não a apresentada pela narrativa trivial, seja por escolha própria, seja pela impossibilidade de acesso a leituras mais complexas.

Flávio Kothe, a respeito da presença de imagens poéticas em textos triviais, argumenta que “[...] no uso ocasional de termos e comparações ‘poéticos’: a ‘poesia’ não é aí uma busca

³ Neste item é importante ressaltar que as figuras correspondem aos textos transpostos para a língua portuguesa, sendo o motivo da escolha de traduções e não de textos originais a opção de estudar o material ao qual os alunos de escola pública tem acesso.

da verdade, num horizonte além da comunicação estatuída e esgotada, mas um confeito do coração, enfeite da alma, sorriso de *society*” (KOTHE, 1994, p.44). Na exemplificação exposta no quadro a seguir, é possível perceber a essência da fala dos autores citados.

Quadro1 – imagens poéticas.

<i>Crepúsculo</i>	Edward não havia se mexido nem um milímetro, um Adônis entalhado empoleirado em minha colcha desbotada. Eu sorri e seus olhos se retorceram , a estátua ganhava vida . (MEYER, 2009a, p.219)
<i>O morro dos ventos uivantes</i>	<p><i>Ele era sossegado como um carneirinho</i>; embora fosse a apatia, e não a delicadeza, que o fizesse dar tão pouco trabalho. (BRONTË, 2011, p.53)</p> <p>Meu amor por Linton é como a folhagem do bosque. O tempo há de transformá-lo, bem sei, tal como o inverno transforma as árvores. (BRONTË, 2011, p. 100)</p>

Fonte: (MEYER, 2009a. BRONTË, 2011).

Se no exemplo da saga *Crepúsculo*, a ideia do belo (mandamento número um) nas imagens utilizadas, embora favoreça a imaginação de seus leitores, foi deturpada pelo exagero, as expressões de Brontë em *O morro dos ventos uivantes*, passam sutilmente ao leitor a possibilidade de concretizar em sua imaginação a imagem inserida em seu texto. Durante a recepção, diz Bachelard, esta “imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser” (BACHELARD, 1978, p.188). Inferimos que a citação de Bachelard se adequa aos leitores de ambos os textos, apenas ressaltamos que as imagens, inseridas por Brontë com precisão e coerência, deixam o texto desta autora com mais clareza, limpo e interessante, favorecendo sua valorização artística.

4. As histórias românticas conterão um drama paralelo.

Este é o mandamento que representa a tese “o amor tudo vence” (KOTHE, 1994, p.231), a qual postula que o par amoroso passará por provações antes do final feliz. O “drama” citado, geralmente corresponde a algum obstáculo que o “vilão” ou alguém sob o comando deste, criará para impedir a concretização da união do casal de protagonistas. O roteiro a ser seguido é descrito por Kothe da seguinte maneira:

A pobre mocinha X ama o rico rapagão Y, mas alguém, como a mãe tirana de Y, quer que ele case com a rica ou/e nobre Z, o que deixa a mocinha *mui* infeliz; ela mesma finge que não quer fisgá-lo porque vê em sua pobreza um empecilho ao seu grande amor. Por fim, é claro, X acaba casando com Y. (KOTHE, 1994, p.231, grifo do autor)

A ‘dificuldade’ é condição *sine qua non* para poder ficar ao lado do herói. Como apresentá-la é um exercício de criatividade para o autor, que precisa encontrar maneiras de impedir o relacionamento buscando diversificar as estratégias, de forma que o leitor não perceba que subjacente às ações descritas está a invariabilidade da estrutura profunda.

Os recursos usados por Meyer na saga *Crepúsculo* incluem perseguições, lutas e a indecisão da mocinha quanto à que destino escolher: morrer para ficar com Edward ou ficar com Jacob para continuar viva. A animosidade entre os dois rapazes, causada pela disputa de Bella, tem sua origem na aversão mútua entre Edgar Linton e Heathcliff, do texto de Brontë. O fragmento abaixo consegue mostrar a tensão entre os dois jovens, despertada pela paixão de Jacob por Bella:

ERA TUDO MUITO INFANTIL. POR QUE DIABOS EDWARD TERIA DE sair para Jacob vir aqui? Já não havíamos superado esse tipo de imaturidade?

- Não é que eu sinta qualquer antagonismo pessoal por ele, Bella, só é mais fácil para nós dois – disse Edward à porta. – Não estarei longe. Você ficará segura.

Não estou preocupada com *isso*. (MEYER, 2009b, p. 159, grifo da autora)

A aversão que transparece também em *O morro dos ventos uivantes* nos pensamentos de Cathy: “Edgar precisa parar com essa antipatia e pelo menos tolerá-lo. É o que vai acontecer quando souber como me sinto em relação a Heathcliff” (BRONTË, 2011, p.99) e nos encontros entre Edgar Linton e Heathcliff, motivada pela paixão de ambos por Cathy, foi inspiração para Meyer:

“Eu sei que você não gostava dele”, respondeu ela, escondendo um pouco a intensidade do júbilo que sentia. “Mas agora vocês precisam ser amigos – por mim. Posso convidá-lo a subir?” “Aqui para a sala de visitas?”, perguntou ele. “Para onde mais?”, respondeu ela. (BRONTË, 2011, 114)

. Da declarada inspiração em Brontë, Meyer subtrai a rivalidade e seu motivo, embora escolha divergir de texto predecessor quanto ao modo de reagir das personagens frente à situação que se apresenta. Partindo desse entendimento, podemos dizer que se Milton é o efebo relutante de Shakespeare, conforme diz Bloom (BLOOM, 2013, p.61), Meyer, pelo

contrário, não reluta em ser efebo de Brontë, ela escuta a predecessora e se deixa influenciar por ela.

Além do triângulo amoroso, na saga *Crepúsculo* colaboram com o desenvolvimento do enredo algumas lutas entre vampiros, a família de Edward Cullen e rivais, quase sempre envolvendo a protagonista que quer infiltrar-se em um mundo ao qual não pertence. Por sua vez, o livro de Brontë mostra que a história de Cathy e Heathcliff ultrapassa os limites da razão e domina todo o texto, invadindo a vida das demais personagens que têm seus dissabores e alegrias girando em torno deste casal. Até mesmo a vida dos filhos de ambos se entrelaça e os jovens são submetidos à tirania de Heathcliff, que despreza o filho doente e deixa-o aos cuidados de Catherine, filha de Cathy:

Ganhei todas as partidas; e Linton mais uma vez ficou amuado, e tossiu, e voltou para a poltrona: mas naquela noite ele não tardou a recuperar o bom humor, ficou encantado com duas ou três belas canções - as *suas* canções, Ellen; e na hora de ir embora insistiu e suplicou que eu voltasse na noite seguinte, e eu prometi. (BRONTË, 2011, p.279)

Na cena descrita acima, a filha de Cathy, relata a relação de dependência que o primo, filho de Heathcliff, desenvolveu para com ela. Esta relação é incentivada ao extremo por Heathcliff que ao casá-los tornou-se dono, por herança, também da granja do tordo, que pertencia ao pai de Catherine, Edgar Linton. O rumo tomado pela narrativa de Brontë e o tratamento dado às personagens e seus conflitos, diferentemente da saga *crepúsculo*, conduzem o texto de forma a proporcionar no leitor um estranhamento e levá-lo “a desfrutar dos difíceis prazeres da apreensão estética” (BLOOM, 2010, p.53).

5. É proibido falar de adultério, nada contra a lei poderá ser estimulado.

As mudanças de valores da sociedade favorece a interpretação desse mandamento como obsoleto, devendo ser extinto. Em uma sociedade democrática do século XXI, entende-se que na literatura, a liberdade de escolha de temas e a forma de abordá-los seja uma prática comum. Porém, Flávio Kothe atenta para o fato de que, no que se refere à narrativa trivial:

“O que era tabu numa época pode ser aceito mais tarde ou em outro lugar, a ponto de parecer que a própria regra mudou. Trata-se, no entanto, sempre de uma reinterpretação do mesmo mandamento, mantendo o seu sentido fundamental”. (KOTHE, 1994, p.42),

Observamos então, que o tema pode ser abordado desde que aponte uma justificativa convincente (da perspectiva do leitor) para que ocorra o adultério. Kothe sugere como exemplo “um marido infeliz, em busca da verdadeira amada, que ele acaba também encontrando, para felicidade de todos” (KOTHE, 1994, p.42). Sendo assim, a estrutura profunda da narrativa trivial não se modifica, mantendo como base a defesa do que, segundo Kothe, também os super-heróis defendem “a lei vigente nesta sociedade” (KOTHE, 1985, p.70). Desse modo, as adaptações aos novos temas, vão sendo feitas apenas na estrutura de superfície, dando ao leitor a sensação de ler um texto que reflete o momento histórico/social em que ele vive.

Como indício de contemporaneidade, a saga *Crepúsculo* apresenta um casal divorciado: os pais de Bella. O divórcio e o segundo casamento da mãe, foi o motivo que trouxe a garota para morar com o pai na cidade da qual a mãe fugira com ela ainda bebê. A separação do casal tem uma explicação para impedir que o leitor possa supor relação com o tema do quinto mandamento: a mãe fugiu por não se adaptar ao clima sombrio do local.

A respeito deste mandamento não há nenhuma alusão direta na saga *Crepúsculo*, em nenhum dos quatro livros da série. Aparece, entretanto a insinuação. Por parte de Jacob há o assédio a Bella, em vários trechos, provocando desta forma a imaginação do leitor, principalmente da leitora, e a sua capacidade de criar outras situações com as personagens, conforme comprovado por meio do livro de E L James⁴. A citada autora criou uma *fanfiction* de *Crepúsculo* e, conforme nota no verso da folha de rosto de seu próprio livro, informa que publicou “inicialmente na internet e sob o pseudônimo de Snowqueen’s Icedragon, uma versão em capítulos desta história, com personagens diferentes e sob o título Master of the Universe”. (E L JAMES, 2012) Dos trechos que sugerem a insinuação podemos destacar o exemplo abaixo, no qual Jacob diz:

- Então não vai fazer mal verificar mais. Talvez você deva tentar beijar mais alguém... Só para poder comparar... Uma vez que o que aconteceu no outro dia não conta. Você poderia *me* beijar, por exemplo. Não vou me importar se quiser me usar como cobaia. (MEYER, 2009b, p.341)

⁴ E L James é autora da série *Cinquenta tons de cinza* (2012), cujo enredo narra as aventuras amorosas de um sedutor sadomasoquista e uma jovem estudante de literatura. O livro surgiu de uma *fanfiction* feita a partir de *Crepúsculo*.

A persistência de Jacob em demover Bella da ideia de morrer para poder viver um grande amor recebe a influência de Brontë por meio da inspiração buscada na paixão de Heathcliff por Cathy, afinal para Cathy, o casamento com Edgar Linton significou a “morte” para um possível casamento com Heathcliff.

Antes de se casar com Edgar, Cathy conta um sonho, premonitório na opinião de Nelly, do qual relata: “eu só queria dizer que eu não me sentia em casa no céu; e meu coração partiu-se de tanto que chorei querendo voltar para a terra” (BRONTË, 2011, p.98). O céu para Cathy seria a suntuosa residência da Granja do Tordo e a convivência harmônica de seus moradores enquanto a terra, inferida como inferno, seria a casa onde vivia em conflitos constantes com familiares, mas na companhia de Heathcliff. Quando acontece a concretização da “profecia” (BRONTË, 2011, p.98), próximo ao final do volume I, Cathy mostra seu arrependimento pela escolha de Edgar Linton para marido, respeitando normas sociais e desrespeitando seus sentimentos. No mesmo momento Heathcliff se culpa pela morte dela e percebe que morre também. Nos trechos a seguir Nelly relata o que ouviu:

“Deixe-me em paz. Deixe-me em paz”, disse Catherine, aos prantos. “Se agi errado estou pagando com a vida. É o suficiente! Você também me abandonou; mas não vou lhe fazer censuras! Eu o perdoo. Perdoe-me, por favor! (BRONTË, 2011, p.188)

A cena contém ainda esta fala como resposta de Heathcliff:

“É difícil perdoar, e olhar para estes olhos, e sentir estas mãos descarnadas”, respondeu Heathcliff. “Dê-me mais um beijo; e não me deixe ver os seus olhos! Eu perdoo tudo o que você fez para mim. Eu amo a *minha* assassina – mas como amar também o *seu* assassino? Seria impossível!” (BRONTË, 2011, p.188)

A partir dos fragmentos do diálogo entre as personagens, reproduzidos acima, podemos perceber que Brontë, na sociedade britânica do século XIX, com valores austeros, traz o assunto de forma velada, porém densa, com os amantes separados formalmente, conforme convinha aos moldes sociais da época, porém, unidos por um sentimento indestrutível.

Relacionamos o modo como o tema é tratado no texto de Brontë com o que diz Flávio Kothe, pois, concordamos que “a elaboração artística não se reduz ao âmbito da elaboração gramatical e estilística nem ao talento inventivo: não restringir o horizonte da obra à mentalidade tacanha é uma condição necessária, ainda que insuficiente” (KOTHE, 1994,

p.48). Já a narrativa de Meyer, por meio da estrutura de superfície, trata do tema de forma rasa, mantendo inalterada a regra imposta pelo mandamento.

Na opinião de Kothe (1994, p.46), a legalização do divórcio permitiu a inserção do tema nas narrativas triviais, embora deva ser usado com critérios e, por isso, surgem justificativas para o comportamento da personagem, como, por exemplo, o desaparecimento do cônjuge, contribuindo dessa forma para que não se rompa abruptamente o tabu.

6. A história deve girar em torno de pessoas de níveis sociais diferentes.

“Nas narrativas triviais de direita procura-se demonstrar o socialmente alto como elevado”, diz Kothe (1985, p. 78), e complementa seu pensamento afirmando que nestas narrativas procura-se também mostrar “o socialmente baixo como inferior” (KOTHE, 1985, p.78). Para o autor, esta posição frente à classificação social, coloca a “trivialidade moderna” em acordo com a “não-trivialidade” presente “nos gêneros maiores da poética clássica” (KOTHE, 1985, p.78), pois ambas apresentam como única “possibilidade de o baixo elevar-se um pouco” a identificação “com o socialmente alto” (KOTHE, 1985, p.78). O autor lembra também que “o mesmo está implícito em toda a arte religiosa: a salvação pela identificação com o alto” (KOTHE, 1985, p.78).

Um dos aspectos principais da narrativa trivial feminina, segundo Kothe, é trazer a tese “o amor tudo vence” como “moral da história”, porém, diz o autor que subjacente a ela, está outra tese “a melhor coisa na vida é conseguir pertencer à classe alta” (KOTHE, 1985, p.76). Geralmente, o enredo apresenta uma moça pobre que se apaixona por um moço rico e um dos empecilhos para a concretização desse relacionamento, na maioria das vezes, é a condição social da protagonista. Sendo assim, mesmo que sob o disfarce de amor, para que não seja reconhecido pelo leitor, acontece o casamento por interesse. A mocinha só se apaixona por um rapaz de situação financeira inferior se ela for de uma família tradicional, com uma posição social e financeira privilegiada ou vice-versa. O motivo desta característica da trivialidade é, no entender de Kothe, determinado pelo fato de que “o receptor médio da novela sentimental identifica-se com a ascensão social da protagonista, fantasiando por seu intermédio um sonho dourado” (Kothe, 1994, p.49).

Os leitores de Meyer encontram em suas personagens representantes modelos da tradição do roteiro trivial, Bella é de classe baixa, filha de pais separados, um policial e uma dona de casa que está casada com um jogador de baseball da segunda divisão. Edward pertence a uma ‘família’ de vampiros privilegiada financeiramente, possui uma cultura clássica adquirida durante noites insones, já que, como vampiro, está impossibilitado de dormir (no texto de Meyer os vampiros nunca dormem, nem mesmo durante o dia). Por isso mesmo, conforme descreve Bella, maravilhada com o requinte do ambiente, o quarto de Edward não tem cama:

[...] A parede oeste era completamente coberta de prateleiras de CDs. Seu quarto era mais bem-abastecido do que uma loja de música. No canto havia um sistema de som sofisticado, do tipo que eu tinha medo de tocar porque tinha certeza de que quebraria alguma coisa. Não havia cama, só um convidativo sofá de couro, largo e preto. O chão era coberto de um tapete dourado grosso e das paredes pendiam tecidos pesados num tom um pouco mais escuro. (MEYER, 2009a, p.249)

Além de ambientes luxuosos como o descrito acima, na saga *Crepúsculo* para transmitir a dimensão da fortuna também são criadas situações adversas, como a que Bella se envolve ao buscar a falsificação de documentos para que sua filha, Renesmee, possa viajar para o exterior, caso fique em perigo. Nessa passagem Bella narra:

Mesmo sem levar em consideração que existiam em todo o mundo gordas contas nos vários nomes dos Cullen, havia, escondido em toda a casa, dinheiro suficiente para manter um pequeno país por uma década. [...] Eu duvido que alguém daria falta da pequena pilha que eu havia retirado nos meus preparativos para aquele dia. (MEYER, 2009c, p.486-7)

A cena acima segue a orientação deste sexto mandamento evidenciando a diferença social entre os protagonistas. Financeiramente, Jacob, o lobisomem que disputa o amor de Bella com o vampiro, não possui os mesmos recursos de Edward. O rapaz pertence a uma tribo indígena e não estuda na escola do município, junto às demais personagens, e sim em uma escola localizada na própria tribo. Nesse triângulo amoroso, sob o ponto de vista da narrativa trivial, Jacob não é um adversário capaz de provocar a separação definitiva de Bella e Edward. Por sua vez, *O morro dos ventos uivantes* mostra a disputa pelo amor de Catherine Earnshaw por Edgar Linton e Heathcliff. A posição social e a educação do primeiro contrastando à maneira rude do segundo foram cruciais na escolha de Cathy. Em uma visita de Edgar Linton, Nelly observou os dois rapazes:

Sem dúvida Catherine notou a diferença entre os dois amigos com a chegada de um e a saída do outro. O contraste fazia pensar no que se vê ao deixar o panorama desolado e montanhoso de uma mina de carvão para ir a um lindo vale fértil; e a voz e a saudação de Linton pareceram tão contrastantes quanto o próprio aspecto dele – o garoto tinha uma maneira doce de falar, e pronunciava as palavras como o senhor, de um jeito menos brusco, diferente de como falamos por aqui. (BRONTË, 2011, p.87)

Cathy toma a decisão de se casar com Linton, logo após o encontro narrado acima e apesar de afirmar que ama Edgar Linton: “eu amo o chão em que ele pisa, e o ar que ele respira, e tudo aquilo em que ele toca, e todas as palavras que saem de seus lábios – amo a figura dele, e os atos dele, e amo-o por inteiro, e de maneira absoluta” (BRONTË, 2011, p.96), confessa seu verdadeiro objetivo, pois, entre os vários motivos que apresenta a Nelly para justificar sua escolha diz: “e ele será rico, e eu serei a mulher mais importante das redondezas e terei orgulho do meu marido” (BRONTË, 2011, p.96).

Percebemos diante desses exemplos que o sexto mandamento se faz presente na saga *Crepúsculo* e também em *O morro dos ventos uivantes*. O texto de Brontë, assim como o de Meyer, revela a presença da trivialidade ao utilizar o tema, que de acordo com Kothe, mostra “a estrutura ‘fundante’ da narrativa trivial sentimental”, que “é o golpe do baú, a ascensão social rápida mediante o casamento” (KOTHE, 2007, p.49). Embora, Bella, ao contrário de Cathy, reforce ainda mais a marca da trivialidade por não assumir o casamento por interesse promovendo “ascensão social” (KOTHE, 1985, p.77) e tente dissuadir o leitor desse pensamento, enfatizando as palavras (a ênfase foi representada no texto escrito por meio de Itálicos), para passar a impressão de verdade: “Eu o *amo*. Não porque ele é bonito ou porque é *rico!*” (MEYER, 2009b, p.87).

Sabemos que Meyer é influenciada por Brontë e que o triângulo amoroso e a ascensão social por meio do casamento estão presentes em ambas, embora uma seja trivial e a outra canônica. Esta diferenciação quanto ao desenvolvimento de um mesmo tema em textos que obtiveram classificações diferentes, é explicitado por Kothe quando diz que: “a determinação da diferença entre o trivial e o artístico não decorre apenas do nível de exigências do intelectual, mas pode ser mostrada objetivamente no texto, em sua organização sígnica e no horizonte mental alcançado” (KOTHE, 1994, p. 48).

Sendo assim, entendemos então que a artisticidade não deve ser buscada no tema nem na criatividade do autor ao desenvolver o enredo, mas na capacidade de expandir o horizonte da obra para além da leitura superficial.

Observamos a presença do mandamento também ao atentarmos para o fato de que as duas personagens femininas centrais optam por se unirem aos pretendentes com maior poder aquisitivo, além de reforçarem o padrão: inteligente e branco. Porém, enquanto Cathy se aproxima de um destino trágico e oferece ao leitor a oportunidade de sentir o estranhamento presente no artístico, Bella, criada sob a influência da primeira, desvia-se do destino dado a Cathy e segue o roteiro traçado pela narrativa trivial rumo ao final feliz. Mesmo assim, Cathy vive em Bella e o texto de Brontë influenciando a criação de Meyer confirma a afirmativa de Bloom, já citada neste trabalho, “os mortos fortes regressam” (BLOOM, 1991, p.159).

7. Cenas muito fortes devem servir para convencer.

O sétimo mandamento não apresenta uma temática exclusiva da narrativa trivial, porém, nestes textos, a tendência é descrever as cenas com detalhes violentos ou sensuais de maneira exagerada. “Para atrair o público, mostram-se cenas cada vez mais fortes, chocantes”, argumenta Kothe. Segundo ele, “ao sutil não se presta atenção” (KOTHE, 1994, p.37).

A descrição de cenas fortes sempre esteve inserida na Literatura, seja com o objetivo de registrar um momento histórico, incitar reflexão ou apenas para propiciar entretenimento. Cenas fortes estão presentes em textos clássicos como *O morro dos ventos uivantes* ou triviais como a saga *Crepúsculo*. Nesta última, são várias as cenas narradas que mostram a presença deste mandamento, sendo que nelas, as personagens de Meyer se envolvem em diversas situações proporcionando ao leitor uma reação de pena, medo ou repulsa. Mesmo com estas sensações e também por causa delas (tais sensações, geralmente, despertam nele a curiosidade por saber o que acontecerá), o leitor insiste e continua com a leitura até seu final. Um exemplo destas cenas pode ser observado durante a descrição do parto de Renesmee:

- Faça-a respirar! Tenho de tirá-lo antes que...
- Outro estalo dentro do corpo, o mais alto até então – tão alto, que nós dois paramos atônitos, esperando pelo grito dela. Nada. Agora suas pernas que estiveram contraídas com a agonia, estavam flácidas, esparramando-se de uma forma não natural.
- A coluna – ele balbuciou, horrorizado.
- Tire isso dela! – rosnei, jogando o bisturi para ele. – Ela não vai sentir nada agora!

E então me curvei sobre sua cabeça. A boca parecia desobstruída; então apertei a minha contra a dela e soprei uma lufada de ar. Senti seu corpo contraído se expandir, então não havia nada bloqueando-lhe a garganta. Seus lábios tinham gosto de sangue. (MEYER, 2009c, p.270)

O trecho transcrito acima, narrado por Jacob, retrata o sofrimento que antecede a morte de Bella, fato que oportuniza sua transformação em vampira: “da vida sacrificada nasce uma nova vida” (CAMPBELL, 1991, p.149).

Como já dissemos anteriormente, cenas fortes também fazem parte do texto de Brontë, que, segundo Massaud Moisés (2004), foi escrito sob a influência do gênero gótico, portanto “busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, provocar-lhe em suma, uma resposta emocional” (MOISÉS, 2004, p.212-13). A autora apresenta, no decorrer da narrativa de atmosfera sombria, diversas cenas fortes contendo indícios de loucura, vícios e também sonhos confusos, características próprias do gênero citado. Uma das cenas em que a exploração dos sentimentos de medo e de loucura é retratada mostra a degradação da família Earnshaw, com Hindley, irmão de Cathy, infeliz com a morte da esposa e entregue ao vício da bebida, chegando em casa embriagado. O homem, descontrolado, após ameaçar Nelly com uma faca quase mata o próprio filho:

[...] “Mas, com a ajuda de Satanás, farei você engolir a faca de trinchar, Nelly! Não há motivo para risadas; fique sabendo que acabo de enfiar Kenneth, de cabeça para baixo, no Pântano do Corcel Negro; e mais um não faria diferença alguma – e eu quero matar alguns de vocês e nada me impedirá!” [...] “Vem cá menino desnaturado! Vou te ensinar a não abusar de um pai iludido e de bom coração – Ah, você não acha que ele ficaria mais bonito com as orelhas cortadas? Os cães parecem mais resistentes assim, e eu aprecio tudo o que é resistente – alcance-me uma tesoura – resistente e bem-cuidado!” [...] “O pobre Hareton guinchava e debatia-se nos braços do pai com todas as forças, e os gritos aumentaram quando o Sr. Earnshaw levou-o até o segundo andar e segurou-o dependurado para fora do corrimão.” [...] (BRONTË, 2011, p.90-1)

A personagem Hindley, durante a cena demonstra um comportamento que se aproxima da loucura (um elemento gótico) e em seu descontrole não poupa nem a criança apavorada. Uma cena como a descrita acima mantém o leitor em suspense até seu desfecho, prendendo sua atenção por estar sendo exposto a uma situação chocante. Essa situação para Kothe significa que “certas cenas fortes - onde o melodramático se exhibe em sua plenitude – servem para criar suspense, atrair a atenção, manter o interesse”. (KOTHE, 1994, p.49).

No caso da narrativa trivial, de acordo com o autor, cenas fortes podem ser criadas a partir de “uma briga entre homens, uma discussão violenta de um homem com uma mulher, o sequestro de uma criança, o rapto de uma mulher” (KOTHE, 1994, p.49). Nesse segmento literário corpos também “podem aparecer em poses sensuais (desde que não exageradas, para não ofender os bons costumes)” (KOTHE, 1994, p.49), ou seja, o sétimo mandamento deve ser inserido na narrativa trivial sempre observando os valores morais da sociedade a qual o texto está sendo destinado, para que desse modo se crie e mantenha o interesse do público alvo.

8. É preciso transmitir certa noção de grandiosidade, com grandes festas, bailes, recepções, para valorizar a apresentação.

Este mandamento reforça a presença na narrativa trivial da admiração acrítica que a classe baixa teria pela alta e que faz parte da estrutura profunda deste tipo de texto. Kothe diz que “nas narrativas triviais de direita aparece a diferença entre o alto e baixo, como nas obras clássicas, mas procurando criar, provocar e reforçar uma fascinação não-crítica do baixo pelo alto” (KOTHE, 1985, p.68). Esta fascinação não aparece na saga *Crepúsculo* por meio de uma personagem que, de maneira explícita, por meio de fala, a exponha ao leitor e sim por atitudes e relatos que mostram como a riqueza pode ser útil em situações adversas. A noção de grandiosidade e opulência se dá por meio de atividades comuns a todas as classes, como uma festa de aniversário.

No fragmento a seguir, Bella, personagem descrita como sem vaidade e ambição, narra sua chegada à suntuosa festa de aniversário na residência dos Cullin, organizada secretamente para comemorar seu aniversário de dezoito anos, pela vampira Alice, ‘irmã’ de Edward:

Todos esperavam na enorme sala de estar branca; quando passei pela porta, eles me receberam com um coro alto de “Parabéns pra você” enquanto eu corava e olhava para baixo. Alice, imaginei, tinha coberto cada superfície plana da casa com velas cor-de-rosa e dezenas de vasos de cristal repletos de centenas de rosas. Havia uma mesa com uma toalha branca ao lado do piano de cauda de Edward com um bolo de aniversário cor-de-rosa, mais rosas, uma pilha de pratos de vidro e outra, pequena, de presentes embrulhados em papel prateado. (MEYER, 2008, p.28)

Diante da cena criada para comemorar o aniversário, com os detalhes da decoração descritos por Bella, para que o leitor perceba a importância da personagem para os moradores da casa, mesmo ela sendo uma ‘simples humana’. E, pelo fato de ser humana, não tem nenhuma qualificação diante deles, que por serem vampiros, possuem beleza, inteligência superior, riqueza material e poderes especiais, um dom, como por exemplo, ser capaz de ler a mente alheia. Para a personagem Bella, esses seres estão num patamar superior, muito alto, e só é possível chegar até eles, tornar-se um deles, sacrificando a própria vida. Pela perspectiva de Bella podemos inferir a imagem de padrão de vida da classe alta que os leitores da classe baixa constroem e que é fortalecida pela narrativa trivial, embora esta imagem, por representar reflexo de imaginação, pode estar distorcida e não corresponder fielmente à realidade.

Para Kothe “a narrativa trivial pode ser o espelho mágico em que cada classe contempla a outra, mas tende a contemplar apenas a sua própria imaginação quanto à outra classe” (KOTHE, 1985, p.76). A imaginação da classe baixa é estimulada pelos autores das narrativas triviais, que na tentativa de agradar os leitores, procuram ambientar suas histórias sempre em algum local bonito e sofisticado, que nas palavras de Flávio Kothe “pretende espelhar o ideal no real, espalhando pedaços do céu sobre a terra” (KOTHE, 1994, p.44).

Encontramos na saga Crepúsculo a tendência de considerar elevado tudo o que pertence a classe alta, bem como desvalorizar tudo o que não pertence a ela. Podemos ter como exemplo o local reservado para o baile dos estudantes que é descrito, não explicitamente, porém de maneira perceptível pelo leitor, de uma forma que demonstra a inferiorização não só do espaço reservado como da cidade onde vive: “Este baile era no ginásio, é claro. Provavelmente era o único espaço na cidade grande o bastante para isso” (MEYER, 2009a, p.347).

A alusão a bailes na narrativa de Brontë aparece apenas no início da adolescência das personagens Cathy e Heathcliff, quando os Earnshaw ainda tem uma estrutura familiar equilibrada, apesar de os pais já terem morrido. Este acontecimento ocorre na época de natal, ocasião da volta de Cathy a fazenda, após uma temporada na residência dos Linton. Nelly narra que: “À noite tivemos um baile. Cathy implorou para que Heathcliff fosse solto, uma vez que Isabella Linton não tinha par; mas as súplicas foram em vão, e eu fui indicada para suprir a deficiência” (BRONTË, 2011, p. 76).

A exibição da grandiosidade proposta neste oitavo mandamento não se apresenta no texto de Brontë. Apesar da valorização do *status* social estar também presente e, de maneira relevante para o contexto, em Brontë, as personagens não ostentam sua riqueza em grandes

encontros sociais, o assunto é tratado com discrição aparecendo subjacente à descrição de ambientes, trajes, criadagem, comportamento e linguagem das personagens. Já em meio ao enredo da narrativa trivial é dada ênfase a esta regra pelo fato de que “a estrutura profunda da narrativa (e do pensamento) é a estruturação em classes” (KOTHE, 1981, p.163) e também por procurar “fazer crer que tudo o que pertence à classe alta é, por isso mesmo, elevado, e que todo baixo é inferior” (KOTHE, 1985, p.19), ou seja, toda representação do estereotipado padrão de vida da classe alta proporciona mais satisfação do que a realidade da vida em um padrão social mais baixo, mesmo que se participe dele apenas por meio do imaginário. Neste sentido, o oitavo, o sexto e o segundo mandamentos se entrelaçam e se complementam na função de enaltecer o estilo de vida, costumes e cultura da classe alta, propondo que apenas este seja o padrão social no qual a felicidade possa ser encontrada.

9. O final deve ser feliz: o *happy end* é obrigatório.

Como no conto maravilhoso, a narrativa trivial também tem a tradição do final feliz, incluídos aí a punição do mal, recompensa do bem e um casamento. Este final é uma expectativa que o receptor tem desde o início da história e “essa expectativa não deve ser frustrada” (KOTHE, 1994, p.56). Para Kothe, “o que o receptor quer com o enredo e o *happy end* é a confirmação secreta do silogismo” (KOTHE, 1994, p.56), para que ele se sinta como um ser onisciente, quase divino, por ter confirmado tudo o que já sabia desde o início. O silogismo, “um pensamento que dá uma enorme volta para acabar não dizendo nada” (KOTHE, 1994, p.56) é uma característica da estrutura profunda da narrativa trivial na qual “cada um demonstra que é o que é, e ele é o que se supunha que fosse” (KOTHE, 1994, p.57), ou seja:

O bandido é bandido; o mocinho é mocinho; a mocinha é mocinha; o mau é mau; o bom é bom; quem ama, ama; quem não ama, não ama; quem está predestinado, cumpre o seu destino; quem não está predestinado, não cumpre o seu destino; quem está condenado, acaba condenado; quem deve ser premiado, acaba sendo premiado e assim por diante. (KOTHE, 1994, p.56-7)

O final feliz é a confirmação de todas as afirmativas acima, e isso o receptor já sabe desde o início. Ele espera ansioso pela resolução dos problemas que surgem durante a sequência narrativa para que, finalmente seja legitimada a característica presente na estrutura profunda: os maus serão punidos, os bons recompensados. Além disso, a tese de que “o amor verdadeiro tudo vence” (KOTHE, 1994, p.56) deve ser confirmada, caso contrário, o receptor também já sabe que “não era amor verdadeiro” (KOTHE, 1994, p.56). A saga *Crepúsculo* é uma narrativa contada em quatro livros, sendo que em cada livro consta um final feliz e todas as características da estrutura profunda da narrativa trivial. Inserida nestes finais estão situações e decisões ainda por tomar que instigam a curiosidade do leitor. No livro *Crepúsculo* (2009a) a curiosidade é provocada pela dúvida se ele a tinha transformado em vampira ou não:

Toquei seu rosto.

_ Olhe – eu disse. – eu o amo mais do que qualquer coisa no mundo. Isso não basta?

- Sim, basta – respondeu ele, sorrindo. - Basta para sempre.

E ele se inclinou para encostar os lábios frios mais uma vez no meu pescoço. (MEYER, 2009a, p. 355)

Esta curiosidade em saber como se dará a continuidade da história desperta o interesse do leitor e juntamente com as características da narrativa trivial como, por exemplo, ascensão social, ambientes luxuosos, trajes elegantes, promove uma adesão ao texto. Esta adesão motivada pelo estímulo a que foi exposto provoca conseqüentemente o consumo do produto cultural que foi anunciado. O comentário de Kothe a respeito dos “dez mandamentos” da narrativa trivial e a reação do leitor frente ao que lhe é apresentado nos ajuda a entender que:

Tudo serve para criar um imbroglío reluzente, uma capa brilhante, evocando a sensação de se ter um valor de troca superior ao real valor de uso para que o outro, o consumidor, se disponha a enfiar a mão no bolso ou na bolsa a fim de comprar um livro ou revista, gastar boa parte do seu tempo diante do rádio ou da televisão e, - por que não? – conformar-se com as migalhas de paraíso que lhe são jogadas. (KOTHE, 1994, p.44-5)

O receptor da narrativa trivial busca textos que refletem seus sonhos de ascensão financeira e social e tem seu desejo atendido por meio das situações fictícias, transferindo para o mundo da fantasia as realizações que gostaria de concretizar, deixando que o mocinho ou a mocinha corra os perigos em seu lugar. Além do que, dessa forma pode viver aventuras, enfrentar perigos, vencer o vilão sem se machucar e sentir-se realizado e feliz. O final feliz de

cada livro da saga *Crepúsculo* apresenta a união de Edward e Bella, mesmo que durante a narrativa tenham se separado por algum motivo, como acontece em *Eclipse* (2009b): “Ele, mais uma vez, colocou minha aliança no dedo anular da mão esquerda. Onde ficaria - acredito que pelo resto da eternidade” (MEYER, 2009b, p.440). O casamento, parte integrante do final feliz, acontece apenas no quarto livro da série. Após a personagem Bella se unir a Edward pelo matrimônio e ser metamorfoseada em vampira, a obra mostra uma releitura do tradicional e foram **felizes para sempre**: “e assim, alegremente continuamos aquela parte pequena e perfeita de nossa eternidade” (MEYER, 2009c, p. 567), estando, neste item, em conformidade com a observação de Kothe quando o autor afirma que “a narrativa trivial tem a estrutura do conto de fadas” (KOTHE, 1994, p.94).

Quanto à narrativa canônica, observamos que, se o final do volume I de *O morro dos ventos uivantes* termina com *bad end*, tendência de obras literárias mais artísticas de acordo com Kothe (1985), a marca da trivialidade do nono mandamento aparece no volume II. Neste segundo volume, o final feliz inclui um casamento entre Catherine Linton, filha de Catherine Earnshaw (Cathy) com Hareton, filho de Hindley, irmão de Cathy, superando barreiras como parentesco e nível cultural. Com o casamento, as propriedades que haviam sido usurpadas de Catherine e Hareton por Heathcliff, passam a formar um só patrimônio e voltam para os donos.

A cena observada por Lockwood, quando Catherine e Hareton voltavam de um passeio, retrata o amor e a felicidade, típicos da trivialidade, presentes no final feliz: “Quando chegaram à porta e detiveram-se para olhar mais uma vez em direção à lua, ou melhor dizendo, para contemplar o rosto de um ao outro ao luar, [...]” (BRONTË, 2011, p. 373). O final feliz foi possível devido à morte de Heathcliff, fato que permitiu às demais personagens conseguirem se desvencilhar daquele clima sombrio que envolvia a todos que de alguma maneira eram próximos a ele. A sensação de alívio é concretizada na fala de Joseph, o velho criado: “O diabo levô a alma dele” gritou, “e por mim pode levá a carcaça junto, se quisé! Ech! Como parece vil sorrino pra morte!”- e o velho pecador ria e zombava (BRONTË, 2011, p.371).

No texto também é possível encontrar indícios de um final feliz para Heathcliff, pois, no segundo volume, desde o momento em que percebeu a aproximação da morte foi se tornando mais contente. Nelly, que desde a morte de Edgar Linton voltara à fazenda Morro dos Ventos Uivantes para ficar junto de Catherine Linton, narra uma atitude de Heathcliff que a faz perceber que algo de estranho está acontecendo:

Neste momento percebi que não olhava em direção à parede, pois, enquanto eu o observava, tive a nítida impressão de que tinha o olhar fixo em alguma coisa a dois metros de distância. O que quer que fosse, parecia transmitir-lhe, a um só tempo, prazer e dor em grau extremo: ao menos era o que a expressão de êxtase e angústia no rosto sugeria. (BRONTË, 2011, p. 366)

Os delírios de Heathcliff culminam em sua morte. A partir de então, alguns moradores começam a ter visões em que aparecem Heathcliff e Cathy juntos, deixando para a interpretação do leitor aceitar ou não que o casal se reencontrou após a morte e conseguiu ser feliz. Encontramos um trecho narrado por Nelly que nos mostra esta alusão:

“lá ‘stão Heathcliff e u’a mulher, no pé do morro”, disse entre um e outro soluço, “e eu não tenho corage de passá por eles.” Não vi nada; mas nem as ovelhas nem o menino queriam saber de avançar, então sugeri que tomasse a estrada mais abaixo. (BRONTË, 2011, p.372)

A cena descrita nos lembra Kothe quando diz que “toda obra literária é mais que um texto: implica sempre a figura do leitor, o que pode alterar a relação entre aquilo que o texto intenciona e aquilo que foi efetivamente captado pelo leitor” (KOTHE, 1985, p.88). A partir da interpretação que as cenas descritas pela autora proporcionam, o leitor, com suas crenças e convicções, fará sua interpretação pessoal: pode deduzir que são apenas credices que o medo faz parecer real, pode também crer no castigo divino como consequência do sofrimento que causaram às pessoas próximas em vida, obrigando as almas a vagarem em busca de descanso e paz ou ainda que eles se reencontraram e finalmente são felizes habitando o lugar onde sempre estiveram.

Se a partir da morte do protagonista a história passa a ser conforme a imaginação do leitor, podemos buscar em Bloom a explicação para a maneira como Meyer agiu sob a influência do texto de Brontë. Neste caso, o jovem poeta, o efebo, buscou criar seu próprio poema influenciado pelo poema precursor, então, por meio do novo poema, percebemos que “um poeta ‘completa’ antiteticamente o seu precursor lendo o poema-pai de modo a reter os seus termos mas fazendo-os significar noutro sentido, como se o precursor não tivesse conseguido ir suficientemente longe” (BLOOM, 1991, p.26). Neste sentido, o texto de Meyer procura completar o texto precursor e continua a história a partir da imagem da felicidade eterna do casal precursor representado nas figuras de Edward e Bella.

10. Sempre haverá a vitória do bem sobre o mal, não se admitindo dúvida sobre quem e o quê seja o bem e o mal.

Para Flávio Kothe, na estrutura básica da narrativa trivial está “o gesto estereotipado da vitória do bem sobre o mal” (KOTHE, 1994, p.10). Não importa a multiplicidade e a criatividade da estrutura de superfície, sempre é reiterado que o mal nunca sairá vitorioso, pois o receptor espera que seja assim. E é assim que se repete um esquema ético, nunca aprofundado, que reforça o que o autor chama de doutrinação, na qual preconceitos do receptor são confirmados. Há uma necessidade de salvar os bons e condenar os maus para que se possa continuar crendo na redenção, pois, além de serem operados “elementos religiosos”, (KOTHE, 1994, p.26), geralmente, no cotidiano, o receptor da narrativa trivial está sempre diante da negação do que lhe é apresentado pelo enredo. O receptor recebe essa doutrinação com passividade, não se dispõe a questionar.

A diversidade apresentada pela estrutura de superfície satisfaz porque “o público quer sempre a mesma história, disfarçada em outra”, diz Kothe (1994, p.23). A eterna luta do bem e do mal, elementos herdados das religiões, apresenta a oportunidade do receptor se deixar conduzir pelo herói trivial, que, como já foi dito anteriormente, representa ficcionalmente o seu sonho de deificação. A representação de herói e vilão, do bem e do mal na narrativa trivial sempre é adequada à “visão dominante na sociedade”, ou seja, “depende dos preconceitos preponderantes do público” (KOTHE, 1994, p.185).

A saga *Crepúsculo* reitera o silogismo: o mau é mau; o bom é bom. Nela, é fácil para o leitor descobrir o bem, representado nas figuras da família Cullen e alguns amigos, assim como o grupo do lobisomem Jacob. Também é fácil identificar o mal, representado por alguns vampiros que aparecem na narrativa para perseguir a mocinha Bella. O aparecimento desses vampiros invariavelmente resulta em uma luta, na qual o grupo do bem sempre sai vencedor. No quarto livro, *Amanhecer* (2009c), o mal é representado por vampiros que não aceitam que a menina Renesmee, uma híbrida, meio humana meio vampira (fruto do casamento entre Bella e Edward) permaneça viva, por representar um perigo desconhecido para os vampiros. Os vampiros tem um pacto de nunca transformar crianças, porque elas não conseguem dominar seus instintos violentos. Para salvar Renesmee, o grupo do bem consegue provas e testemunhas de que a menina não será um perigo porque não sendo uma vampira pura não permanecerá criança para sempre. O trecho abaixo reproduz o resultado desse impasse:

[...] Carlisle agradecia calorosamente aos recém-chegados sul-americanos que haviam salvados a todos nós.

[...] Nós tínhamos a eternidade. E Nessie ia ficar bem, saudável e forte. Como o semi-humano Nahuel, dali a cento e cinquenta anos ela ainda seria jovem. E todos estaríamos juntos. (MEYER, 2009a, p.556)

Observamos neste trecho a confirmação de que na narrativa trivial mesmo quando o protagonista da história tem a sua origem ligada ao mal, ele é bom. Como é o caso de Edward e de sua família.

Quando Bram Stoker, em 1897, escreveu *Drácula*, descreveu a figura do vampiro como um ente cruel, maléfico, trazendo no próprio nome, originado do romeno *drak*, o significado de “diabo” (KOTHE, 1994, p.36). Quando Meyer, em 2005, publicou *Crepúsculo* (2009a), o primeiro livro da série, trouxe a luz Edward, um vampiro amoroso, protetor. Este último, estereótipo do herói trivial, que deve ser exatamente como ele é, para agradar o leitor. E a história deste herói fica ainda mais atraente aos olhos do leitor quando, não só aparece um vampiro poderoso e bonzinho simbolizando, na imaginação de Bella e do leitor, um deus, mas também surge uma filha híbrida, de mãe humana e pai deus, representando uma heroína mítica, uma semideusa. Por sua vez, *O morro dos ventos uivantes* também mostra o bem vencendo o mal, pois as personagens malvadas, além de sofrerem castigos terrenos ainda morrem, deixando os que ficaram vivos libertos de sua opressão e, portanto, felizes,

[...] Mas Hareton, o mais injustiçado, foi o único a sofrer de verdade. Velou o corpo a noite inteira, chorando lágrimas amargas e sinceras. Apertou a mão e beijou o rosto sarcástico e selvagem que todos os outros evitavam contemplar; e lamentou a perda com a profunda tristeza que naturalmente surge nos corações generosos, ainda que tenham a têmpera de aço. (BRONTË, 2011, p.371)

Diante da cena descrita acima inferimos que Hareton, filho de Hindley, é a personagem que representa o bem estereotipado da trivialidade neste texto. Desde bebê, Hareton, sofre agressões físicas, psicológicas e preconceitos, porém, permanece em constante mansidão, relevando as maldades alheias. Como recompensa reconquista a fazenda de sua família e se casa com Catherine Linton, que não herda o espírito conturbado da mãe, Catherine Earnshaw. Heathcliff é visto pelas demais personagens como a representação do mal por causa de suas ações, Nelly confirma esta observação quando diz: “ ‘Não, já basta que ele tenha matado uma’, disse eu. ‘Na Granja, todo mundo sabe que a sua irmã ainda estaria viva se não fosse pelo Sr. Heathcliff. Afinal, é preferível ser odiado do que amado por ele’ ” (BRONTË, 2011, p.208). Georges Bataille (1989) encontra explicação para a representação

do mal em Heathcliff nos afetos desenvolvidos na infância em relação à Catherine e dos quais é afastado ao se aproximar do mundo adulto. Mundo esse, que o autor classifica como sendo considerado o mundo do Bem, por assim estar determinado pela tradição social. Desta forma se expressa o autor:

Não há na literatura romântica um personagem que se imponha mais realmente, e mais simplesmente, que Heathcliff; se bem que ele encarne uma verdade primeira, a da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos, e, por sua revolta sem reservas, devotada ao partido do Mal. (BATAILLE, 1989, p.17)

A maldade em Heathcliff, de acordo com a citação acima, surgiu na transição da infância para a adolescência, no momento em que a criança vai incorporando os valores dos adultos que a rodeiam e perdendo a capacidade de criar laços de afeição sem preconceitos. Quando crianças, Heathcliff e Cathy eram inseparáveis e as diferenças não existiam, só existia companheirismo. Para Bataille (1989), o amor que surgiu na infância tornou-se indestrutível e como Catherine optou pelo conforto e posição social, Heathcliff pensa que ela traiu o reino ao qual pertenciam. Este fato gera revolta. “A revolta do maldito que o destino expulsa do seu reino” (BATAILLE, 1989, p.16). E não há limites em sua busca pelo reino perdido. Sua revolta o conduz. “Esta revolta é a do Mal contra o Bem” (BATAILLE, 1989, p.16, opção de maiúsculas feita pelo autor.), porém, pela perspectiva de Heathcliff ele é o bem, ele foi rejeitado pelas suas condições sociais, portanto para ele o mal se personifica nos outros, nos que o rejeitaram. E “nesta revolta não há lei que Heathcliff não se deleite em transgredir” (BATAILLE, 1989, p.17).

Para o autor citado acima, Catherine é moral, porém quando descobre o mal em Heathcliff ela o ama tanto que não se sente separada dele: “Eu sou Heathcliff”, diz ela. O autor considera “que desta maneira, o Mal, considerado autenticamente, não é só o sonho do malvado, ele é de algum modo o sonho do bem” (BATAILLE, 1989, p.18).

Sendo assim, consideramos que, no primeiro volume do texto de Brontë, o mal e o bem se entrelaçam no mesmo desejo, no mesmo sonho. Como punição para esse sonho tem-se a morte. Com relação à morte como castigo, o mesmo autor ainda argumenta que *O morro dos ventos uivantes* tem algo da tragédia grega, pois seu tema é “a transgressão trágica da lei” (BATAILLE, 1989, p.18) e segundo Kothe o fundamento do trágico é “um conflito entre normas antitéticas, em que o sujeito crê que pode ousar enfrentar o partido mais forte, e acaba sendo aniquilado” (KOTHE, 1994, p. 180). Entendemos então que como nas tragédias gregas, neste texto leis são transgredidas e, portanto, punidas. Bataille diz que Catherine, “amando

Heathcliff, morre por ter transgredido, senão na carne, no espírito, a lei da fidelidade” (BATAILLE, 1989, p. 18).

Essas leis tem base religiosa, tanto na tragédia grega que, como diz o último autor citado, “está no nível dos interditos elementares como os do assassinato ou da lei do incesto” (BATAILLE, 1989, p.20) quanto em Brontë que “participava do espírito religioso de sua família. Sobretudo na medida em que o cristianismo é uma fidelidade muito estrita ao Bem, que funda a razão” (BATAILLE, 1989, p. 20). A razão, segundo o autor está entre os interditos primitivos instituídos pelo cristianismo: do sagrado e da razão. E “a lei que Heathcliff viola – e que, amando-o contra a vontade, Catherine Earnshaw viola com ele – é antes de tudo a lei da razão” (BATAILLE, 1989, p. 20). Daí a punição de ambos, independentemente de quem é moral e, portanto representa o bem, ou de quem não se importa com as regras vigentes representando assim, o mal.

Também a narrativa trivial, de acordo com Kothe, dispõe de bases religiosas (1994) quando reitera a luta do bem e do mal, porém só o mal transgride as leis, conseqüentemente sendo punido e só o bem sai vitorioso. Com essa reiteração, na qual o bem sempre vence, e o bem sempre é representado por quem respeita as normas vigentes, o receptor é doutrinado a manter o esquema social existente, no qual o elevado é a cultura e o modo de vida da classe alta e o inferior tudo o que se relaciona à classe baixa. Sugerindo, dessa forma, que é interessante o receptor procurar a identificação com a classe alta e sentir prazer em conseguir a elevação social, mesmo que seja na imaginação, tendo como representante os protagonistas de uma narrativa. Para isso, é preciso reforçar a crença na redenção e com esse fim, a narrativa trivial apresenta sempre o mesmo esquema estereotipado que traz, repetidamente, para que o receptor assimile e nunca esqueça a questão da ética, que por sua vez é utilizada oportunamente como garantia de manter a ordem social. Kothe disse que “o mesmo está implícito em toda arte religiosa: a salvação pela identificação com o alto” (KOTHE, 1985, p.78). Nesse ponto a personagem Bella foi privilegiada: não só atingiu o alto padrão social como também a ‘vida eterna’ no ‘paraíso’.

A divisão maniqueísta entre o bem e o mal na narrativa trivial faz a diferença entre esta e a canônica na observação da norma proposta pelo décimo mandamento. É interessante também atentar para o fato de que deste último mandamento e do quinto partem todas as diretrizes para os demais. Kothe afirma que estes dois citados são “a razão de ser do resto” (KOTHE, 1994, p.44), e juntos buscam difundir a ideologia social contida na estrutura profunda. Para o autor, o receptor da narrativa trivial quer apenas diversão e procura não demonstrar se percebe ou não a existência de uma mensagem subjacente ao texto.

Diante das observações feitas perante os “dez mandamentos” acima, entendemos que a trivialidade está presente em Meyer do início ao fim do texto, mas também se apresenta na narrativa de Brontë, que, por mais artística que se manifeste, contém alguns traços triviais. Kothe afirma que “com antinomias esquemáticas fazem-se obras triviais, não grandes obras de arte; mesmo assim não basta perceber antinomias para que a leitura se caracterize como não trivial” (KOTHE, 1994, p.28), porque também as obras artísticas seguem um roteiro tradicional ao serem construídas, sejam elas poemas, peças teatrais ou narrativas, por mais inovadoras que pareçam, sempre seguem um fio condutor comum às obras literárias, de acordo com o gênero. O aprofundamento do tema, proporcionando reflexão e ampliação no conhecimento literário do leitor, juntamente com a organização textual: a linguagem, o estilo, tema e a capacidade criativa do autor propondo uma história que consiga interagir com seus contemporâneos e com as gerações vindouras, conferem a aura necessária para a imortalidade do texto.

“O que é a aura?” perguntou Walter Benjamin que respondeu a si mesmo: “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p.170). A aura na narrativa trivial, segundo Kothe, é buscada por meio de fatores que tencionam atingir o sublime, embora, como é uma busca artificial, só consigam encontrar a “sua antítese” (KOTHE, 1994, p.45). A respeito do sublime, objetivo inacessível para o trivial, Massaud Moisés diz que “é certo que ‘sublime’ significa originariamente ‘elevação’, mas uma determinada elevação: se nem toda elevação é sublime, todo sublime é marcado pela elevação incomparável, que se distingue por magnitude, grandeza, assombro, terror, êxtase, sofrimento, prazer, etc.” (MOISÉS, 2004, p.440). Este objetivo não concretizado contribui para a separação de um texto artístico, canonizado pela crítica especializada, e outro denominado trivial. Ao buscar o artístico o trivial exagera, e o que tem a pretensão de ser belo desvaloriza-se. Kothe afirma que o “aurático intencional da trivialidade converte-se em *kitsch*, reduz a percepção artística à mediocridade” (KOTHE, 1994, p.45). Embora este fato não seja uma norma imutável, pois como já foi dito anteriormente, nada impede que um texto construído mediante a estrutura esquemática da narrativa trivial consiga oferecer um texto singular, artístico.

Quanto à esquematização da estrutura como maneira de determinação do trivial Kothe afirma que: “quanto mais um determinado gênero for diversão de massa, mais esquemática se torna a sua estrutura, mais previsível se torna sua conclusão e sua ‘mensagem’ subliminar” (KOTHE, 1994, p.86). Observando por esse viés a diferença entre as narrativas canônica e trivial buscamos novamente a opinião do autor quando este assinala que: “se a diferença entre

arte maior e trivial serve para discernir o horizonte limitado desta, serve também para discernir a trivialidade naquela, em uma tensa e cambiante relação histórica entre ambas” (KOTHE, 1994, p.86).

Diante de tudo o que foi considerado acima, percebemos que Brontë influenciou Meyer com sua poesia (texto) e esta utilizou a inspiração na escrita de um gênero com menor valor artístico perante a crítica especializada, porém, não se pode negar que ao desviar a história original ela foi criativa e até trouxe uma certa singularidade ao desenvolver a narrativa do ponto de vista da vítima que não se percebe vítima. Embora seja nas dúvidas e nas culpas que Bella carrega em relação a Edward e Jacob que esteja o eixo central da narrativa e este traga do romance de Brontë a base na qual se apoia. A influência de Brontë sobre Meyer aparece não apenas nesse aspecto, mas na saga como um todo, apesar do gênero e do contexto antitéticos e independentemente da classificação dada aos textos pelos especialistas em literatura. Percebemos através do texto de Meyer o espectro do texto de Brontë. Bloom em uma de suas reflexões disse: “sê eu mas não eu” sendo isto o paradoxo da acusação implícita do precursor em relação ao efebo. Menos intensamente, o seu poema diz ao poema descendente: “sê como eu mas diferente de mim” (BLOOM, 1991, p.83).

O texto de Meyer nos mostra como esta afirmação pode se fazer presente em uma narrativa trivial por meio da influência de um texto canônico, ou seja, mesmo classificada como um texto de menor valor artístico pelas características apresentadas, não se priva de possuir um poema-pai. E a influência exercida pela leitura e interpretação deste poema-pai, como já exposto anteriormente aparece em várias categorias da narrativa, entre as quais evidenciamos a personagem, da qual trataremos no item subsequente.

1.3 DE VAMPIROS, MONSTROS, VILÕES E OUTROS DEMÔNIOS: UM CONTEXTO HISTÓRICO LITERÁRIO

Da parte estrutural da narrativa consideramos a personagem a categoria por meio da qual o público leitor é habilmente enredado pelo autor para a leitura de seu texto. É nossa convicção que o leitor é atraído pela identificação com a personagem, por se sentir representado por meio da criatura fictícia e, por esse motivo, procura se inteirar de todas as suas ações e lê a história por completo. Esta atitude do leitor reproduz a fala de Antonio Candido quando diz que a personagem “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferências etc.” (CANDIDO, 2009, p.54). O autor citado afirma ainda que “a personagem vive o enredo e as

ideias e os torna vivos” (CANDIDO, 2009, p.54). E o enredo e as ideias da saga *Crepúsculo* são vividos por personagens humanos e não humanos que assim como as personagens de *O morro dos ventos uivantes* residem no limite entre a mortalidade e a imortalidade.

Cabe rememorar aqui, que um autor pode transformar qualquer ser em personagem, desde que este esteja em um determinado espaço praticando uma ação. Para um autor, também, conceber uma personagem pressupõe a determinação de características físicas e psicológicas, além da decisão da posição (protagonismo, antagonismo) que esta sua criatura ocupará dentro do texto. Nesse ato criativo o escritor é comparado por Beth Brait a um bruxo “que vai dosando poções num mágico caldeirão” (BRAIT, 2001,p.53). Para a autora:

O escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus sentimentos. (BRAIT, 2001, p.53)

Durante esse processo o autor procura tornar verossímil a sua criatura utilizando-se de suas habilidades com as técnicas narrativas, permitindo ao leitor perceber como real uma criatura gerada a partir de signos verbais e criatividade. E é dessa forma que percebemos as criaturas envolvidas nas tramas que estudamos, nas quais circulam humanos, vampiros, lobos, fantasmas enfim, uma gama diversificada de criaturas fictícias, dentre as quais, as principais personagens femininas de ambas as narrativas.

Percebemos que embora Brontë deixe perceptível a crítica às imposições sociais ditadas pelo sistema organizacional de sua contemporaneidade e Meyer insinue que em seu texto estas não se fazem presentes, as mulheres dos dois textos se submetem às normas sociais, representadas pelas escolhas feitas por Cathy e Bella, e que são impostas pelo patriarcalismo: a submissão feminina ao poder financeiro e à tradição da estética do homem branco europeu de cultura greco-romana como superior aos demais padrões estético-culturais.

As evidências da influência de Meyer em Brontë na construção de suas personagens aparecem nas características e ações destas, como por exemplo na insinuação sutil da tensão sexual entre Bella e Jacob é possível perceber a inspiração buscada na tensão sexual existente entre Cathy e Heathcliff. Esta tensão, provocada especialmente pela energia sexual inerente em Heathcliff e que posteriormente aparece em Jacob, é causadora dos atritos e sofrimentos entre as personagens de Brontë, bem como das dúvidas de Bella na saga *Crepúsculo*.

Em seu artigo *Reason and emotion in Wuthering heights* (2007) Daise Lilian Fonseca

Dias debate o assunto e observa que “a energia sexual de Heathcliff claramente contribui para a desintegração psíquica de Cathy” (DIAS, 2007, p.257, tradução nossa), pois esta buscou a mesma energia no marido e não a encontrou. Para a autora, Cathy demonstra no último encontro toda a paixão física que sente por Heathcliff. Ao construir seu texto, Brontë afrontou normas seguidas pela produção literária da época ao trazer personagens que desnudavam assuntos dos quais outros autores da época se esquivavam. Considerando que no século XIX, a mulher tinha uma condição ainda menos favorável do que no século XXI, tanto social quanto profissionalmente em relação ao homem e que poucas mulheres tinham acesso a escolaridade e eram raras as que se sobressaíam como escritoras, a produção textual de Emily Brontë, assim como a de suas irmãs, Charlotte e Anny Brontë, conseguiu se impor em meio ao domínio masculino do mundo literário por propor debates a respeito de temas polêmicos para a sociedade vitoriana, artisticidade e personagens com uma complexidade que independentemente da distância que nos separa de sua criação, ainda oferece à pesquisadores contemporâneos farto material para estudos.

A respeito da mulher vitoriana e sua relação com a sexualidade, motivo do distúrbio psicológico de Cathy, encontramos a informação dada por Marianne Thormählen em seu texto *Marriage and family life* (2012) no qual escreveu que as “mulheres vitorianas não deviam possuir muito conhecimento sobre a reprodução (muito menos possuir qualquer apetite sexual)” (THORMÄHLEN, 2012, p.314, tradução nossa). Essa informação contextualiza e fomenta o debate proposto por Emily Brontë por meio do descontrole emocional e consequente adoecer da personagem Cathy ao perceber que deseja sexualmente Heathcliff e não o marido Edgar Linton, mas está impedida de concretizar seu desejo pela moral imposta pelas normas sociais.

Observamos que por meio das atitudes da personagem Cathy, além de discutir a condição feminina da época, Brontë traz também a questão da divisão da sociedade em classes sociais e sua interferência nas relações pessoais. A imposição pela sociedade de uma busca por igualdade de classe levou Cathy a uma escolha em sua vida pessoal que a tornou infeliz.

A narradora-personagem Nelly também figura como representante de uma classe que não era valorizada na época, Brontë a investe do poder de ser a detentora de todos os detalhes da vida familiar dos Earnshaw e dos Linton, porém a mantém durante toda a narrativa como criada, sem proporcionar-lhe a busca de uma outra opção de vida. Elizabeth Langland em seu texto *Class* (2012) analisa da seguinte forma a presença e a função da personagem no enredo:

[...] Seu status como empregada permite que ela tenha acesso exclusivo a todas as personagens (uma necessidade para a narrativa) e a capacidade de esclarecer as tensões de classe que existem nelas, especialmente o status de Heathcliff como um estranho em relação à aristocracia rural: os Earnshaw de Morro dos Ventos Uivantes e os Linton da Granja do Tordo. No entanto, porque Nelly é empregada, e periférica à ação, os eventos do romance deixam sua própria situação, essencialmente, não transformada. (LANGLAND, 2012, p.298, tradução nossa)

Nelly era filha da mulher que cuidara de Hindley na infância, e, quando criança costumava brincar Hindley e a irmã, Cathy, porém explica a Lockwood que “também desempenhava tarefas e ajudava a preparar o feno” (BRONTË, 2011, p.50) afirmando que “andava pela fazenda, pronta para fazer tudo” (BRONTË, 2011, p.50) o que a ela fosse pedido. Tornou-se criada e continuou como criada até o fim, numa alusão ao sistema social que procura manter a ordem imposta que tudo deve permanecer como está. Nelly não era muito mais velha que Cathy, porém era a responsável pelos serviços domésticos desde muito jovem até a idade madura, acompanhando assim, duas gerações dos Earnshaw e Linton, e por esse motivo, além da amizade que era nutrida entre ela e os seus jovens patrões, circulava por todos os espaços nos quais se ambientavam as ações da narrativa, tendo acesso às mais íntimas revelações. A personagem, assim como as demais, comprova em sua criação a influência do estilo de vida adotado pela escritora, suas atitudes, as pessoas que a cercam e seu gosto literário.

Criada por um pai que prezava a cultura literária, Emily Brontë e seus irmãos tiveram acesso aos escritores canônicos mais respeitados pela crítica e receberam influência de muitos, entre eles Scott, Blake e Shakespeare. Sara J. Lodge (2012) escreve que

De Scott, Emily e seus irmãos absorveram aspectos técnicos e de caracterização narrativa, incluindo o uso de dialetos e a representação da paisagem do norte como local dos conflitos nas histórias. Os críticos observaram que Lockwood em *O morro dos ventos uivantes* tem muitas das características de um narrador em um romance de Scott, pois como *Waverley* ele é um jovem forasteiro do sul, urbano e tímido, um ‘emotional tourist’ nos reinos do norte selvagem que ele visita. (LODGE, 2012, p.146, tradução nossa, grifos da autora)

Lockwood é uma personagem interessante, jovem e culto, é por meio dele que o leitor é apresentado à história e também a previsão da inversão de valores, objeto central da narrativa, segundo Gilbet e Gubar (2000). É ele quem diz que o lugar é “o verdadeiro paraíso dos misantropos”, expressão que na opinião das autoras, tem na verdade o sentido do inferno tradicional Miltoniano ou Dantesco, pois, este seria o céu para um misantropo.

A impressão citada pelas autoras pode ser percebida pelo leitor no trecho inicial de *O morro dos ventos uivantes* quando Lockwood descreve a casa e seus habitantes em comparação com o poema de Milton que encontramos na fala de Márcio Prado quando em sua tese de doutorado explicita que “Milton abre seu poema apresentando Satan e os seus caídos nas profundezas do inferno” (PRADO, 2007, p.107). A personagem Lockwood revela também para o leitor a atmosfera de ódio que transparece nas atitudes grosseiras de um habitante contra o outro. É ele também, que segundo as autoras, ao avistar “uma enorme cadela perdigueira de pelo castanho, cercada por uma ninhada de filhotes” (BRONTË, 2011, p.18) traz à lembrança a cena de Sin com sua ninhada de cães infernais latindo, em *Paraíso Perdido* de Milton.

Observamos que todas as criaturas de Brontë são bem elaboradas, porém, de todas as personagens de *O morro dos ventos uivantes* Heathcliff é sem dúvida o mais intrigante, garoto sem família, sem nome, sem endereço, com sérias dificuldades de comunicação tanto pela língua que ele falava quanto pela personalidade introspectiva. De sua chegada, Nelly relata que teve “o vislumbre de uma criança suja, maltrapilha e de cabelos escuros; grande o bastante para caminhar e falar” (BRONTË, 2011, p.51). O seu rosto, de acordo com a observação de Nelly, parecia mais velho do que Cathy. Nelly, porém se surpreende com a atitude do garoto que ao ficar de pé “simplesmente olhou ao redor, e repetiu inúmeras vezes uma algavaria que ninguém conseguiu entender” (BRONTË, 2011, p.51).

A surpresa de Nelly se repete sempre que o texto é apresentado a um novo leitor. Dificilmente a personagem escapa a uma análise por parte deste último, que busca em seus conhecimentos teóricos e na sua prática cotidiana algum motivo para condenar ou justificar suas atitudes em relação aos que o cercam. Heathcliff, que foi considerado um “herói-vilão” pelo escritor Lovecraft (1987, p.52), consegue despertar nos leitores assim como despertou nas personagens do livro, sentimentos que revelam um misto de paixão e ódio. É um protagonista que sofre e faz sofrer. Em sua trajetória pela narrativa constrói um universo sombrio a sua volta no qual só circula rancor e desejo de vingança. Para alcançar seu objetivo não se importa de usar como instrumento os sentimentos de Isabella Linton, cunhada de Cathy, ou dispor inescrupulosamente da vida de pessoas como Catherine (a filha de Cathy) e Linton (seu próprio filho). Suas atitudes e a opinião de outras personagens sugerem ao leitor que ele, se olhado sob a perspectiva religiosa, seja a representação de uma entidade maléfica. Nelly em um diálogo com Heathcliff atenta para os olhos dele: “o que dizer destes dois *diabretes* negros, enterrados fundo, que jamais abrem as janelas com vontade, mas espreitam cintilando por debaixo delas, como espíões do *demônio*?” (BRONTË, 2011, p.73, grifo

nosso).

Atentando para as características de Heathcliff procuramos a análise de alguns autores a respeito da personagem e encontramos um comentário de Lovecraft (1987) em seu livro *O horror sobrenatural na literatura* no qual o autor descreve a personagem da seguinte maneira:

Heathcliff, o herói-vilão byrônico modificado é um estranho e soturno enfeitado encontrado em criança nas ruas, que só sabe se expressar numa estranha algavaria até ser adotado pela família que acabará por destruir. A ideia de ser ele um mau espírito e não um ser humano é mais de uma vez sugerida, e o clima de irrealidade ainda mais se reforça na experiência do visitante que depara com um lamentoso fantasma de uma criança numa janela do sobrado fustigada pelos ramos de uma árvore. (LOVECRAFT, 1987, p.52-3)

A sensação de estar diante de um ser cuja insensibilidade e natureza violenta lhe inspiravam terror fez com que a personagem Isabella, mãe de Linton, ao perceber o que de fato representava para Heathcliff, fugisse. Antes da fuga, porém, em meio à angústia gerada pelo arrependimento, entra em contato com Nelly por meio de uma carta na qual questiona: “o Sr. Heathcliff é de fato um homem? Em caso afirmativo, é um louco? Em caso negativo, é um *demônio*?” (BRONTË, 2011, p.158, grifo nosso). Devido a esse questionamento de Isabella e também pelas observações de outras personagens como a de Joseph: “é bom que aquele canalha *dos infernos* tenha cumprido a promessa!” (BRONTË, 2011, p.161, grifo nosso).

Assim como Lovecraft, Gilbert e Gubar (2000) visualizaram na personagem uma ascendência metafísica e atentaram para a intenção de Emily Brontë ao criar Heathcliff. Com a personagem, que unia características humanas e animais, habilidades culturais e energias da natureza, testava o limite entre humano/animal, natureza /cultura, a autora estava propondo uma nova definição de demoníaco.

Também Meyer ao se inspirar em Brontë propôs estas características ao construir Jacob, o lobisomem, que literalmente representa o humano/animal, mostrando sua natureza violenta e demoníaca ao se metamorfosear em lobo. “[...] agora a metamorfose era quase fácil demais. Eu não precisava pensar. Meu corpo já sabia para onde ir e, antes que eu pedisse, dava o que eu queria” (MEYER, 2009, p.445) Um lobo sempre subjugado por seus sentimentos por Bella e que, assim como Heathcliff é absolutamente subordinado à mulher amada. Jacob expunha sua natureza animal sempre que precisava lutar por Bella ou quando se sentia triste e desesperado como quando recebeu a notícia do casamento dela: “[...] eu agora

tinha quatro patas e estava voando. [...] obriguei minhas pernas a acelerar, deixando Jacob Black desaparecer atrás de mim” (MEYER, 2009, p.445-6).

Heathcliff também se escondia atrás de um monstro que, como observaram Gilbert e Gubar (2000), já mostrava sua potencialidade desde o início da narrativa e que, segundo as autoras, muitos leitores tinham percebido. Para as autoras, Emily Brontë trazia aos leitores um protagonista demoníaco, uma espécie de “vampiro” ou “efreet”. Porém, observado pela perspectiva feminista, na qual as autoras se embasaram, o demoníaco de Brontë trazia algo diferenciado do tradicional. Assim, para as autoras a personagem de Brontë mostrava além do masculino também o feminino. Entendemos com a argumentação das autoras que pela ideologia dominante ele é o estereótipo do pária satânico e diante de uma observação mais profunda, ele é “feminino”. E pode ser feminino porque sua condição social o coloca, de acordo com as autoras, no mesmo nível onde estão os filhos mais jovens, os bastardos e demônios, em união com as mulheres na rebelião contra a tirania dos céus. Ele está no nível onde estão como feminino: os órfãos, carne, terra, monstros e como masculino: espírito, céu, e anjos. Ele seria, portanto, um monstro demoníaco, porém sem poder frente à ordem social que determina que o masculino é forte e o feminino é fraco.

A associação acima fez sentido também quando atentamos para a observação de Gilbert e Gubar (2000), de que Catherine sendo a filha mais nova em uma família cujo poder seria herdado por Hindley, irmão mais velho, sentia-se inferiorizada, por isso pediu um chicote como presente de uma viagem do pai à Liverpool: “ela mal tinha completado seis anos, mas conseguia montar qualquer cavalo da estrebaria, assim pediu um chicote” (BRONTË, 2011, p.50), porém o Sr. Earnshaw perdeu o chicote ao se ocupar com um menino que encontrara vagando sozinho e com fome pelas ruas da cidade. Cathy ficou sem o chicote, objeto com o qual demonstrava seu poder sobre os animais, porém, como substituto, o pai lhe trouxe Heathcliff. Ainda segundo as autoras, o garoto que recebe o nome do primogênito da família, é apresentado pelo pai, Sr. Earnshaw, que ao abrir o capote simula um novo nascimento ou um renascimento. Heathcliff passa a receber demasiada atenção do pai, despertando o ciúme e a ira de Hindley por este se achar usurpado em seus direitos de filho. A unicidade com Heathcliff fortalece Catherine que passa a dominar seu ambiente, sente-se poderosa e com o passar do tempo, Heathcliff passa a ser o substituto do chicote com o qual ela açoita Hindley, que a subjugava.

A unicidade de ambos é tão forte que Cathy revela a Nelly: “ Eu sou Heathcliff” (BRONTË, 2011, p.) e de acordo com Gilbert e Gubar, esta unicidade é como “Manfred em sua união com a irmã, Astarte: um andrógino perfeito”(GILBERT E GUBAR, 2000, p.265).

Assim são eles antes da adolescência quando Cathy inicia sua queda que vai terminar em sua doença e morte. Durante a infância Cathy e Heathcliff são como Adão e Eva no paraíso, antes da queda, desprovidos de consciência sexual.

Para as autoras, Emily Brontë é uma das herdeiras de Milton, juntamente com outras autoras como, por exemplo, Mary Shelley com *Frankenstein*, e seu mito a respeito da origem.

Brontë, como todas as outras, pode escolher entre duas alternativas: seguir o paradigma indicado por Milton com o mito da origem patriarcalista ou apresentar uma alternativa, mostrando uma outra origem pela perspectiva feminista. A autora optou pela segunda alternativa. Assim, podemos entender, de acordo com a opinião das autoras, que em *O morro dos ventos uivantes* Brontë faz “uma má leitura” (Bloom, 1991, p.25) do poema de Milton. E desviando-se do seu precursor, Brontë produz “um tipo de Bíblia do inferno, Blakeana, com a queda do céu para o inferno transformada em uma queda de um reino que a teologia convencional associaria com ‘inferno’ (o morro) para um lugar que parodia o ‘céu’ (a granja)”. (Gilbert e Gubar, 2000, p.189, tradução nossa)

Gilbert e Gubar apesar de entrarem em discordância ideológica e em alguns aspectos valorativo da literatura com Harold Bloom concordam com o autor quanto à influência de *Paraíso perdido* sobre *O morro dos ventos uivantes*. Os autores observaram que tanto Heathcliff quanto Cathy apontam para a influência, já citada neste trabalho, sofrida por Brontë por meio de suas leituras, e é possível observar, apesar de não ter sido mencionado pela autora, a presença de *Paraíso perdido* de John Milton em seu texto. Aspectos característicos do Satã de Milton, chamado por Bloom (2013) de herói-vilão, fazem parte da complexidade das criaturas ficcionais de Brontë. A respeito do herói-vilão, Bloom comenta que:

Foi inventado em grande parte por Marlowe, com *Tamburlaine*, um pastor cita que se torna conquistador mundial, e mais ainda com Barabas, o gozador judeu de Malta, um humorista do mal. O caminho dos grandes niilistas de Marlowe até os primeiros monstros Shakesperianos, o mouro Aaron, no trágico banho de sangue que é *Titus Andronicus*, e o corcunda Ricardo III, é direto. (BLOOM, 2013, p.221)

Porém, para o autor, nenhuma dessas personagens citadas acima inspirou John Milton. Para Bloom:

Todas essas figuras são demasiado brutas para ter afetado a sensibilidade de John Milton. O niilismo intelectual do satanás de *Paraíso Perdido* começa propriamente com o abismo da vasta consciência de Hamlet; mas o tom niilista do anjo decaído de Milton é ouvido pela primeira vez em Iago, o

sofredor original do senso do mérito ferido, de ter sido preterido pelo seu divino general. (BLOOM, 2013, p.221)

Para Harold Bloom, Shakespeare foi precursor de Milton, segundo o autor, “ Macbeth deu a Satã sua angústia propléptica; Iago, sua sensação de mérito ferido; e Edmundo, um desejo de defender os bastardos. Hamlet, contudo deu a Satã o próprio Satã: a prisão do eu” (BLOOM, 2013, p.126). O autor afirma que, mesmo sem admitir Milton criou Satã sob a influência de Shakespeare, conforme nos mostra nas citações acima, embora busque de Hazlitt a observação de que “notou a capacidade positiva que Milton tinha para ingerir os seus precursores: ‘Ao ler as suas obras, sentimo-nos sob a influência de um intelecto poderoso, que quanto mais se aproxima dos outros mais distinto deles se torna’” (BLOOM, 1991, p.47). E o autor, um poeta forte, segundo Bloom, que influenciou outros poetas fortes que surgiram após ele. Além disso, Bloom também expõe em seu livro *O cânone ocidental que* “para Herman Melville (escritor norte americano do século XIX, autor de *Moby Dick*) havia três originais básicos entre as personagens literárias: Hamlet, Dom Quixote e o Satanás de *Paraíso perdido*” (BLOOM, 2013, p.180). Dos três originais de Melville observamos que Satanás é o que mais parece ter influenciado a criação de Brontë, como já dissemos.

E tendo Satã como paradigma foi possível observarmos que é o fato de serem preteridos que move as ações e reações de Cathy, preterida pelo pai e de Heathcliff, preterido por Cathy, sendo que este último tem sua frustração refletida em Jacob na saga *Crepúsculo*. Heathcliff é visto por Bloom como:

Um herói negativo ou herói-vilão que tem a sublimidade do capitão Ahab em *Moby Dick* de Herman Melville e algo ainda do obscurecido esplendor de Satanás em *Paraíso perdido* de Milton. O modelo implícito de Emily Brontë para Heathcliff foi o longo poema *Manfred*, um autorretrato de Lord Byron em que o poeta romântico se permite absorver aspectos de Satã de Milton. (BLOOM, 2008, p.7, tradução nossa)

O autor reafirma a influência de Milton sobre a personagem de Brontë, Heathcliff é satânico, principalmente no que se refere ao orgulho ferido (2008). Sua busca pelo poder com o intuito de realizar sua vingança e sua obsessão por Cathy o transforma em um homem violento e solitário. Bloom observa que Heathcliff é uma personagem que se distancia dos leitores que não podem saber os seus reais sentimentos relacionados à sua agonia lenta até a morte (2008). Já Edgar Linton, foi descrito por Gilbert e Gubar (2000) como frágil, de aspecto efeminado e essencialmente patriarcalista. Dizem as autoras:

Na verdade, como Milton também fez, Emily Brontë demonstra que o poder do patriarca, o poder de Edgar, começa com palavras, pois o céu é povoado por “espíritos masculinos”, tanto em cima quanto embaixo. Edgar não precisa de um corpo forte, convencionalmente masculino, porque seu domínio está contido nos livros, decretos, testamentos, contratos de arrendamento, títulos, escrituras, documentos, idiomas, toda a parafernália pelo qual a cultura patriarcal é transmitida de uma geração para a seguinte. (GILBERT E GUBAR, 2000, p.281, tradução nossa)

Na análise das autoras, Edgar sai vencedor da disputa com Heathcliff pelo poder financeiro e cultural que detém. Nesse aspecto, observamos que também Bella, da saga *Crepúsculo*, optou pelo estereótipo representado por Edgar Linton ao se casar com Edward. Meyer descreve o vampiro como financeiramente privilegiado, com uma beleza estética nos mesmos padrões que Edgar Linton, a mesma angelical figura.

Com essas observações percebemos que, por meio da influência recebida de Brontë, que também recebeu por meio de outros autores, as personagens originais se perpetuam através dos tempos, como percebemos nesse item do trabalho, sendo encontradas em textos dos mais diversos gêneros, como é o caso do Satã de Milton, além de outras personagens de *Paraíso Perdido*.

A queda de Satã se apresenta na queda de Cathy, disseram Gilbert e Gubar (2000) e conseqüentemente na de Heathcliff. Esta queda, que se inicia no final da infância, período que lhe dava liberdade e era seu céu, e se completa na adolescência, quando as normas sociais se impuseram e Cathy perdeu sua liberdade, terminou com sua doença e morte sendo seu inferno. Para as autoras o tema da primeira parte de *O morro dos ventos uivantes* é a queda de Cathy já a segunda metade mostra as conseqüências sociais da queda. Nesta segunda parte é possível detectar a genial percepção por Brontë das ligações profundas de personagens de Shakespeare, Shelley e Milton, e reuniu as características específicas de cada personagem em uma só: Heathcliff.

E Heathcliff inspirou Meyer, colaborando com a relação dialética do poeta forte com seus descendentes, mesmo que por vias indiretas. Para exemplificar o que dissemos observamos no texto de Meyer um diálogo entre Edward e Bella do qual retiramos a seguinte fala do vampiro: “agora você é a minha vida” (MEYER, 2009a, p.229). Em Brontë, Heathcliff diz: “Será que quero viver? Que tipo de vida eu terei – quando – ah, Deus! O que você acharia de viver depois de enterrar a sua alma?” (BRONTË, 2011, p.188). Percebemos também a essência destas declarações em Adão, no Capítulo IX de *Paraíso perdido*, de John Milton: “certo, viver sem ti...eu...como posso?” (MILTON, 2006, p.368).

Assim, tomamos conhecimento de que a leitura atenta de clássicos da literatura foi responsável pela construção por Brontë de um texto único, singular, um original que tem sido antecessor de leitores que por meio de sua própria percepção produzem outros textos e destes surgem outros textos e a cada produção vai se disseminando a influência de um Grande Original, que neste caso, é Satã de *Paraíso perdido* de Milton. A esse respeito, Márcio Prado argumenta que

Através dos anos, o problema fundamental colocado pelo Satan de Milton gerou ambivalências também entre escritores, estes mais do que os críticos (talvez por estarem no cerne confesso da disputa pela prioridade poética), souberam aproveitar, em muitos casos, as portas que a grande criação Miltoniana abria. (PRADO, 2007,110)

Apesar da afirmação acima referir-se a poetas influenciados pela criação de Milton que mesmo assim conseguiram superar a sensação que, como já dissemos anteriormente, para Bloom é a “angústia da influência” e com sua genialidade se tornaram singulares, fortes, percebemos, neste estudo, que esta afirmação continua válida para autores contemporâneos, independentemente da classificação de seu trabalho. E a personagem Satã, por meio de poetas fortes influenciados por Milton, vai influenciando outros poetas e a personagem sobrevive por meio de outras personagens que surgem da capacidade que alguns textos apresentam de gerar nos leitores a reação de agência.

CAPÍTULO II

2. AGÊNCIA: UMA REAÇÃO PROVOCADA PELA AFINIDADE COM O TEXTO

A definição de agência por Janet Murray “capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas” (MURRAY, 2003, p.127), concebida em seus estudos a respeito de ambientes eletrônicos, reflete o nosso pensamento a respeito da ação de criar produzida no leitor por sua imersão em uma narrativa.

Em nossa dissertação o termo ‘agência’ tem o sentido de ‘agir’ impulsionado pela afinidade com a produção textual. Afinidade esta que proporciona ao leitor a sensação de ser amigo da personagem ou, às vezes, imaginar-se no lugar da personagem, vivendo suas aventuras e emoções. Durante a leitura o leitor se permite uma imersão na história, ele vive ali, ele sonha, ele imagina, ele se sente a personagem. Apesar de não agir fisicamente como nos games nos quais ele pratica movimentos com periféricos, escolhe a personagem que quer ser e decide o quê e como ela vai fazer durante o tempo em que estiver jogando, o leitor do texto impresso age também. Só que é um agir mentalmente, um exercício de imaginação. O leitor realiza uma inserção diferente, ele reconhece e participa daquele mundo, mesmo não sendo possível a visualização proporcionada pelo jogo por meio de suportes disponibilizados pelas novas tecnologias.

Murray (2003) ao citar exemplos de ‘agência’ em textos produzidos para o suporte impresso, enfatiza a produção dos irmãos Brontë, que se iniciou na infância quando criaram um mundo ficcional paralelo e escreviam histórias nas quais representavam a si mesmos e seus sonhos por meio das personagens. Emily Brontë, segundo Murray, continuou a brincar com o “reino de fantasia” até os “vinte e tantos anos” (MURRAY, 2003, p.161). Inferimos que, Emily Brontë, reflete também a imersão vivida neste mundo em sua narrativa, inserindo em suas personagens algumas características de si própria ou de pessoas de sua convivência dando, de alguma forma, continuação ao seu mundo de fantasia. Como já dissemos anteriormente e veremos mais detalhadamente à frente, a autora influencia outros autores, que buscam também participar da história acrescentando algo que imaginam faltar no original, ou seja, a fantasia segue. O leitor se envolve tanto que não aceita que a história acabe e procura ele mesmo continuá-la, acrescentando cenas que gostaria de ter encontrado no texto original. E assim o texto e as personagens se mantêm vivos.

Para Murray “a recusa da conclusão é sempre, em algum nível, uma negação da mortalidade” (MURRAY, 2003, p.170), opinião que de certa forma se encaixa na busca, por

parte do leitor, da sobrevivência da fantasia que o atraiu. A identificação com as categorias do texto, principalmente as personagens provoca no leitor a reação de agência. E nessa reação ele busca pelos resultados em meio a “decisões e escolhas” (MURRAY, 2003, p.127).

Atentamos para o fato de que, às vezes, há tão grande identificação entre receptor e texto, uma intimidade tão presente que o leitor sente-se inserido naquele mundo e um pouco membro da família das personagens. A partir dessa identificação, o receptor é capaz de defender a atitude inescrupulosa de uma personagem como se estivesse defendendo um inocente condenado à morte, propondo justificativas baseadas em teorias psicológicas ou sociais para redimi-lo.

Esta parceria entre leitor e texto é algo significativo e produtivo no sentido do desenvolvimento do universo criado pelo autor original, porém, só se torna possível se for observado por uma perspectiva mais ampla, abrangendo não apenas o público específico a que foi destinada a obra, mas também os novos leitores que, conseguindo avançar os limites de seu horizonte literário, passam a ler erradamente, como fala Bloom (1991), autores que não faziam parte de seu círculo de leitura e a partir destes e de suas possibilidades junto às novas tecnologias disponíveis terminam por serem coautores de textos escritos por pessoas que não pertencem ao seu grupo de conhecidos. Todavia devemos ressaltar que essa coautoria só se torna possível após um amadurecimento do leitor, fato que nos remete a Jauss, quando o autor ao estudar a recepção fala a respeito da relação entre a literatura e o público de uma maneira que nos permite refletir a respeito da complexidade de tentar delimitar o ilimitável que é a afinidade leitor/ autor, fato que sempre surpreende:

A relação entre literatura e público não se resolve no fato de cada obra possuir seu público específico, histórica e sociologicamente definível; de cada escritor depender do meio, das concepções e da ideologia de seu público; ou no fato de o sucesso literário pressupor um livro “que exprima aquilo que o grupo esperava, um livro que revela ao grupo sua própria imagem”. (JAUSS, 1994, p.32)

Se considerássemos apenas a fala de que cada segmento literário tem seu público específico estaríamos estigmatizando o leitor como um ser não apto a sofrer alterações em seu comportamento como receptor e sua interpretação textual estaria fadada a ser linear, sem direito ao que prioriza a estética da recepção: ao entrar em contato com um novo conhecimento, oferecido pelo texto, o leitor sofre uma ruptura em seu repertório adquirido anteriormente e amplia seus horizontes de expectativa com o qual iniciou sua leitura do texto.

Evidentemente que é necessário lembrarmos da fala de Jauss, principalmente no caso de um jovem leitor em contato com obras canônicas:

A obra de arte pode também transmitir um conhecimento que não se encaixa no esquema platônico; ela o faz quando antecipa caminhos da experiência futura, imagina modelos de pensamento e comportamento ainda não experimentados ou contém uma resposta a novas perguntas. É precisamente desse significado virtual e dessa função produtiva no processo da experiência que a história do efeito de literatura se vê subtraída quando se deseja colocar a mediação entre a arte passada e o presente sob o signo de tal conceito do clássico. (JAUSS, 1994, p.39)

É nessa perspectiva que o leitor volta sua atenção para fatos como, de acordo com Jauss (1994), à época da produção, o clássico ainda não era considerado clássico. E, portanto até receber este reconhecimento, abriu novas perspectivas e formou novas experiências que, na contemporaneidade, devido à distância histórica provocam a impressão de possuírem uma verdade atemporal.

Assim, a interação entre leitor/texto adquire sentido quando o leitor capta a mensagem do texto compreendendo-a conforme a época em que foi escrita e percebe nela a adaptação necessária para que esta se mantenha atual, independentemente do momento temporal em que esteja sendo lida. Essa compreensão é conseguida por meio do diálogo interacional entre leitor/texto, que permite ao primeiro por meio de seu repertório, preencher os espaços vazios deixados pelo segundo. E nesse compreender, que se modifica de acordo com o que se apresenta no momento da leitura, atualmente, recai também sobre a maneira como a sociedade molda os valores que são disseminados entre os seres que a compõem.

Para Mury (1974), assim como para Antonio Candido (1976) o sociológico se faz presente no ato da recepção de um texto, pois, conforme a definição do próprio Mury “a literatura se compõe de obras que organizam o imaginário segundo estruturas homológicas às estruturas sociais da situação histórica” (MURY, 1974, p.21, tradução nossa). Esta definição nos permite entender que ao entrar em contato com o texto, o leitor relaciona a sua experiência cotidiana e seus saberes adquiridos anteriormente com a mensagem presente na produção do autor. Dando sequência à ideia, o filósofo se questiona sobre o nexos causal que enlaça a estrutura social com a literária. Para a citada reflexão Mury recorre a Sartre quando este último se interroga a respeito de “por que se escreve e para quem se escreve” (MURY, 1974, p.21), o que para Mury significa plantar-se o problema da comunicação literária. Ao continuar seus estudos a respeito da produção e da recepção textual, Mury nos diz que:

O ato da leitura reproduz em suas grandes linhas o ato de escrever, porém o leitor não tem um projeto. Tem uma pré-disposição. Esta lhe é dada por sua formação escolar, por suas experiências de leituras anteriores, por sua informação, mas, sobretudo por sua problemática pessoal. (MURY, 1974, p.21, tradução nossa)

Mury conclui ainda que é possível reter a noção de que a literatura, enquanto processo, se caracterizaria por um ‘projeto’, a obra em estado bruto, conforme concebida pelo escritor; um ‘meio’, o livro ou outro documento escrito e uma ‘atitude’, a do leitor. Que da maneira como foi explicitada representa também o que Candido nomina de tríade autor/obra/leitor. Na classificação de Mury para a atitude do leitor é possível obter percepção clara de que “a problemática segundo a qual o leitor decodifica o livro e dá início a parte da criação da obra que lhe compete é consciente ou inconsciente, formulada ou não, mas sempre individual” (MURY, 1974, p.33). O pesquisador citando novamente Sartre reafirma sua opinião a respeito da importância do leitor para a concretização da obra de arte:

O objeto literário não é senão um estranho pião que só tem existência em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se denomina leitura e não dura mais do que essa leitura pode durar. Fora deste ato há tão somente traços negros sobre um pedaço de papel. (MURY, 1974, p.21, tradução nossa)

O parecer de Mury, que coaduna com o estudo dos demais autores citados, permite a observação de que, sem qualquer uma destas partes o processo de leitura estaria incompleto, embora tenhamos percebido que é na atitude do leitor que acontece o encontro, uma comunicação entre produtor e receptor. Este encontro é, independentemente da época em que ocorre a produção e a recepção (podem ocorrer contemporaneamente ou não), um interagir, uma fusão de conhecimentos que concretiza todo o processo. Para reforçar seu pensamento Mury cita Sartre: “É o esforço conjugado do autor e do leitor que produzirá este objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito” (MURY, 1978, p. 21-2).

Wolfgang Iser, apesar de não o fazer do ponto de vista da sociologia e sim da literatura, também defende esta “conversação” entre autor e leitor como um ato de grande importância para leitura, ele diz que “é preciso descrever o processo de leitura como interação dinâmica entre texto e leitor” (ISER, 1999, p.10). Além de afirmar que “os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto” e complementa atentando para o fato de que “é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção” (ISER, 1999, p.10).

Em suas observações Iser considera que sendo assim, autor e leitor participariam do, nominado por ele, “jogo de fantasia” e salienta também que “a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades” (ISER, 1996, p.10).

Além disso, considera em seus estudos o fato de que o leitor não é capaz de “apreender um texto num só momento” só o faz “em fases consecutivas da leitura” (ISER, 1999, p.11-12). Fato que se deve a presença de dados do texto em cada uma delas, mas que se mostram além da capacidade do que o leitor pode presenciar no momento da leitura. Baseando-se num constante movimento do leitor não com o ponto de vista diante do texto, mas, sim, dentro dele. Tal relação, identificada por Iser como sujeito-objeto (sujeito=leitor; objeto=texto), “se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo em que nos envolvemos” (ISER, 1999, p.12-13). Devido a esta particularidade, segundo o autor, a totalidade do texto “necessita de sínteses para poder se concretizar” (ISER, 1999, p.13) e explana esse momento do processo de leitura da seguinte maneira:

Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão de sínteses. Essas sínteses, porém, não se realizam após determinados momentos da leitura; muito ao contrário, a atividade sintética continua em cada fase em que se move o ponto de vista do leitor. (ISER, 1999, p.13)

A atividade sintética em textos ficcionais teve seu interesse voltado para o correlato intencional da enunciação, pois, segundo o autor supracitado, o mundo descrito nesses textos é construído a partir deste. Se forem construídos sistemas inteiros fazendo surgir “um mundo particular com seus elementos” e se chegarem “a formar uma obra literária”, então ele nomina de “mundo” que é “apresentado” neste texto, “o repertório de correlatos intencionais das enunciações” (ISER, 1999, p.14). Continuando a exprimir seu conceito lembra que “cada frase que pretende dizer ‘algo’ só tem êxito quando aponta para algo” (ISER, 1999, p.14.) Da mesma forma que, nas palavras de Iser, “as enunciações em textos ficcionais, seus correlatos constantemente se entrecruzam e assim alcançam a plenitude semântica à qual visam” (ISER, 1999, p.15). Assim como os outros autores já citados neste trabalho, Iser ressalta novamente a importância do leitor afirmando que “tal resultado, porém, não se realiza no texto senão no leitor que “ativa” a interação entre os correlatos, pré-estruturada na sequência das frases” (ISER, 1999, p.15).

Para o autor as enunciações, ao afirmarem e declararem, indicam a sequência que está prefigurada iniciando com isso um processo que proporciona ao objeto do texto a capacidade de “se formar enquanto correlato de consciência”, provocando não tanto a satisfação da expectativa que foi gerada, porém a “sua modificação constante” (ISER, 1999, p.15).

A esse respeito o autor continua dissertando:

Quando o leitor se situa no meio (*Mittendrin-Sein*) do texto, seu envolvimento se define como vértice de propensão e retenção, organizando a sequência das frases e abrindo os horizontes interiores do texto. Cada correlato individual de enunciação prefigura um determinado horizonte que se transforma em seguida num pano de fundo em que se projeta o correlato seguinte; neste momento o horizonte experimenta necessariamente uma modificação. (ISER, 1999, p.15)

No momento da modificação “um novo correlato começa a preencher a representação vazia do correlato anterior no sentido de antecipação”, o que produz “uma satisfação crescente da expectativa evocada” (ISER, 1999, p.16).

Durante todo o processo de leitura as lembranças do leitor são projetadas em um novo horizonte, que só surgiu depois que foi captado. Estas lembranças estabelecem novas relações que influenciam as expectativas vindouras. Essas expectativas articuladas às de sua memória criam a combinação das perspectivas textuais, Iser afirma que a distinção dos momentos da leitura é diferenciada porque o ponto de vista em movimento salta de uma perspectiva para outra, separando-as, e o leitor apenas consegue estabelecer o seu lugar combinando-as. Assim,

Cada momento articulado da leitura resulta numa mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas, de horizontes vazios de memórias esvaziadas, de modificações presentes e de futuras expectativas. Dessa maneira, no fluxo temporal da leitura, o passado e o futuro convergem continuamente no momento presente; assim, o ponto de vista em movimento desenrola o texto mediante suas operações sintéticas, transformando-a na consciência do leitor em uma rede de relações. Essa a razão por que a extensão temporal da leitura ganha um dimensão espacial. Pois é por via de retenção e protensão que a formulação linguística do texto indica em cada momento da leitura as possíveis combinações das perspectivas textuais. Graças à acumulação das perspectivas, temos a ilusão de uma profundidade espacial matizada, que nos dá a impressão de estarmos presentes no mundo da leitura. (ISER, 1999, p.24)

Na sequência do processo de leitura, de acordo com Iser (1999), aparece a necessidade de formação de coerência para a apreensão de um texto. Esta formação se faz necessária no

momento em que a leitura não consegue identificar os signos verbais, e cabe ao leitor realizar a atividade de agrupamento que identifica as relações entre os signos que resulta na *gestalt*.

Para o autor este é “o ponto em que a estrutura do texto se transforma em estrutura do ato” no qual o leitor precisa selecionar determinadas possibilidades, pois, “só as *gestalten* completadas possuem a precisão necessária, a interpretação da trama” (ISER, 1999, p.40).

Ao analisar a representação o autor considera que sua significação se constitui na produção de um sentido que a linguagem do texto não verbaliza, apenas favorece o ato criativo do leitor. Iser para explicitar que a linguagem nesse instante torna-se ela mesma, cita Ricoeur e este último assim a define: “‘o silêncio que desvenda’ passa a existir na representação por produzir algo que a linguagem do texto não verbaliza” (ISER, 1999, p.66), assim:

Iluminam-se diferentes horizontes que apontam para aqueles sistemas, dos quais se originam as referências, de modo que a formação de representações do leitor se regula de acordo com a sua competência, isto é, a sua familiaridade com o sistema de referências selecionado. (ISER, 1999, p.71)

Nesse momento, em que o ato criativo do leitor mais se evidencia, é também no qual a sua (do leitor) competência adquirida se apresenta. Iser afirma também que “[...] muitos leitores são incapazes de acionar todos os elementos do repertório que os governam, de modo que o tema não ganha sua plena significância” (ISER, 1999, p.71). Mesmo assim, começam a pontuar diferentes representações que submetem a “assimetria dominante” do texto a uma dissolução e ambos, leitor e texto, conseguem uma conexão. Para Iser:

O texto provoca uma multiplicidade de representações do leitor, pelas quais a assimetria dominante começa a ser dissolvida, dando lugar a uma situação comum a ambos os polos da comunicação. A complexa estrutura do texto, porém, dificulta a ocupação definitiva dessa situação por parte do leitor. As dificuldades mostram que o leitor precisa abandonar ou reajustar suas representações. Sendo corrigidas as representações mobilizadas, surge um horizonte de referências para a situação. Esta ganha perfil à medida que o leitor é capaz de corrigir as suas próprias representações. Pois só assim ele poderá experimentar algo que ainda não se encontra dentro de seu horizonte. (ISER, 1999, p. 104)

Ao entrar em contato com uma estrutura de texto mais complexa e que, por esse motivo, favorece a diversidade de representações, o leitor é convocado a buscar sua capacidade de ir ao encontro da assimetria dominante e, de acordo com ela, adequar as

representações por ele formadas. É possível aqui, relacionar a afirmação acima com a sensação de desconforto com a qual leitores acostumados a uma leitura trivial, linear, defrontam-se quando são apresentados a um texto, que, tenha sido escrito dentro de outro momento histórico, com outro padrão estético. Aparentemente a situação se apresenta como uma impossibilidade para a realização do processo comunicativo entre leitor e produção textual, fato que aconteceria, por exemplo, com leitores da saga *Crepúsculo* que se propusessem a ler *O morro dos ventos uivantes*. Entretanto, à medida que o leitor vai ampliando seu conhecimento literário, mesmo que, por meio não oficialmente didático, como escolher um livro por ser sugerido e comentado por sua personagem favorita de um outro livro, este sim, seu preferido, a possibilidade de formar suas próprias representações em relação a assimetria dominante ampliando, então, por meio do estranhamento, seus horizontes.

Continuando a busca por respostas a respeito do assunto frente à pesquisa realizada por Iser, encontramos a afirmativa de que “[...] a comunicação entre texto e leitor seja bem-sucedida, é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto.” (ISER, 1999, p.104) Este controle, que imperceptivelmente, direciona previamente o ato do leitor, o conduz a apreensão do sentido do texto. É importante lembrar que para Iser “muito embora o leitor precise realizar a estrutura previamente dada com o fito de constituir o sentido do texto, não devemos esquecer que ele está sempre aquém do texto, ou seja, fora dele” (ISER, 1999, p.82-3).

O autor analisa as atribuições do leitor fictício, que “incorpora na prosa narrativa apenas uma perspectiva de apresentação que é entrelaçada com a do narrador, a dos protagonistas e a da trama” (ISER, 1999, p.84), surgido pela necessidade dos escritores de romances do século XVIII de assegurar um diálogo com seu público. Através da problematização evocada pelo leitor fictício, é estabelecida “uma relação entre o leitor e o que determina sua visão” (ISER, 1999, p.84). É relevante salientar também que “como o que o *texto* pretende abrir ao leitor se estende além do horizonte familiar deste, o *texto* precisa situar o leitor num ponto perspectivístico, tradicionalmente introduzido mediante concepções opostas às do leitor” (ISER, 1999, p.84-5, grifo do autor). E cabe ao leitor fictício, uma das estratégias de apresentação, a instauração à perspectiva do leitor. Ao leitor fictício “é dado um papel que ele deve incorporar caso o sentido deva ser constituído sob condições do texto e não sob condições do leitor”. Afinal, conforme argumentação do autor “o texto não se propõe a reproduzir as disposições do leitor, mas a agir sobre elas e a modificá-las” (ISER, 1999, p.84-5).

Neste processo, a comunicação entre texto e leitor dependerá de estruturas básicas, do que o autor chama de indeterminação do texto, os lugares vazios e as negações, que movimentam e instauram a interação texto/leitor. Os lugares vazios indicam que é necessária uma combinação, que deve ser realizada pelo leitor, para que por meio da relação entre os esquemas textuais o “objeto imaginário” (ISER, 1999, p. 126) comece a se delinear.

A ruptura provocada na conexão de textos funcionais pelos lugares vazios promove uma gama enorme de possibilidades de combinação entre os esquemas textuais que o leitor necessita tomar decisões seletivas, liberando elementos ocultos de seu repertório que orientarão estas possibilidades de combinação.

Durante o ato combinatório de normas e segmentos intensificam-se a atividade de representações a fim de superar as conexões que não estão ordenadas nos esquemas textuais. Iser atenta para o fato de que “neste processo vem à luz a relevância estética do lugar vazio” (ISER, 1999, p.131). Assim, recorrendo a Iser quando o autor cita Paul Ricoeur (ISER, 1999, p.66), podemos dizer que um texto fictício tem sua voz audível no silêncio. O silêncio necessário para a formação de representações que cada leitor produzirá como preenchimento dos lugares vazios de um texto, conforme suas competências interpretativas advindas de seu repertório histórico, social e literário.

Assim, é possível compreender que o leitor não é apenas um sujeito passivo diante do objeto produzido por outro sujeito e, sim, um sujeito que em alguma medida se funde com o objeto e vice-versa produzindo uma troca de informações que ampliará a expectativa com a qual se iniciou este processo. E neste processo, alguns leitores, como já dissemos, deixam de ser apenas receptores capazes de interagir qualitativamente com um texto e passam a produzir a partir do texto original, outro texto, que pode ser apresentado em diversos suportes, bem como por meio de diversas artes.

2.1 O DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES NA CONTEMPORANEIDADE

Embora nenhuma das duas narrativas, a saga *Crepúsculo* e *O morro dos ventos uivantes*, pertença ao que Henry Jenkins (2012) considera narrativa transmídia⁵ os textos não foram esquecidos e têm sido adaptados para diversos meios como TV, cinema, rádio, música, teatro, desenho animado, reescritos em *fanfiction*, releituras do texto trazendo uma versão

⁵ Histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo; uma abordagem mais integrada do desenvolvimento de uma franquia do que os modelos baseados em textos originais e produtos acessórios. (JENKINS, 2012, p.384)

contada por outro foco narrativo, releituras com introdução de cenas que não existiam no original, HQs, *games*, resumos e versões adaptadas para o público jovem, transformados em óperas, possuem suas próprias contas em redes sociais, além da maioria ter continuação em um segundo ou mais livros e terem seus títulos ou objeto principal transformados em nome de bandas musicais e personagens transformados em bonecos e/ou estamparem materiais escolares e roupas.

A série *Crepúsculo* rendeu inúmeros objetos, tais como perfume e caixa de bombom, contando com a criatividade de artistas, que produziram ‘arte’ em produtos inusitados com a finalidade de proporcionar aos fãs da série a oportunidade de manter, junto de si, a materialização de um pedaço do universo ficcional criado na narrativa por Stephenie Meyer.

Também sob a influência da obra os leitores criaram outros produtos mais relacionados à arte literária, embora apresentados em diversos gêneros e suportes. As personagens aparecem representadas por diversas perspectivas, sejam elas de um leitor anônimo ou de outro, que se destaque em alguma profissão ligada à indústria cultural, e por isso mesmo com alcance muito maior na socialização de sua leitura relativa ao texto.

Nesse caso, da saga *Crepúsculo*, a adaptação do texto de Meyer feita pela indústria cinematográfica divulgou a narrativa entre um número de pessoas muito superior ao que a saga alcançaria se dependesse apenas do material impresso. Por esse motivo deriva da leitura feita e adaptada ao cinema a inspiração para a maioria dos produtos criados a partir do mundo ficcional de Meyer.

Para nortear a compreensão das informações contidas nos quadros que compomos, optamos por separar as novas criações em grupos para os quais elegemos os seguintes sentidos: adaptações, quando o novo autor propõe poucas mudanças, permanecendo como elemento fundamental o texto de origem, releituras, quando o novo autor utiliza a ideia central do primeiro texto, porém cria um outro universo para o desenrolar da ação e objetos, que representam as criações em arte concreta, que possibilita o manusear. O quadro a seguir traz produtos relacionados à saga para exemplificar o que foi falado acima:

Quadro 2 – Universo *Crepúsculo*.

Adaptações	Releituras	Objetos
Filmes: <i>Crepúsculo</i> (2008, EUA, direção: Catherine Hardwick) Lua Nova (2009, EUA, direção: Chris weitz) Eclipse (2010, EUA, direção: Howard Shore) Amanhecer - parte 1 (2011, EUA, direção: Bill Condon) e Amanhecer – Parte 2, O Final (2012, EUA, direção: Bill Condon) HQs: <i>Crepúsculo Graphic Novel 1 e 2</i> (2011) (2010, Adaptação: Young Kim, ed. Intrínseca, 224p)	<i>Os Simpsons</i> ⁶ - episódio 4: <i>Treehouse of horror XXI</i> . Em <i>Tweenlight</i> , Lisa se apaixona por um vampiro Capa da revista <i>Mad</i> ⁷ de novembro de 2011. <i>Os Muppets</i> ⁸ - <i>Twilight with Muppets: Forest scene</i> . Pôsteres com <i>Os Muppets</i>	Caixa de bombons; porta-bijuterias; almofadas; chaveiros; camisetas; pijamas; blusa de frio; vestidos; tênis; perfumes; <i>langeries</i> ; maquiagem, esmaltes, secadores, escovas, bijouterias; cadernos; marcadores de livros; pendrive, bolos decorativos; <i>cupcakes</i> ; modelador de cabelo, canecas, celulares (LG GD510 Twilight).

Fonte⁹

Embora não se possa negar a intenção comercial por trás da criação da maioria dos produtos citados acima, há também a imaginação criadora do artista que se propõe a realizá-los. As evidências da inspiração no texto escrito por Meyer transparecem nas obras originadas da saga *Crepúsculo* e nos fizeram atentar para a opinião de Julio Plaza que, como que compactuando com Bloom (1991) afirma que “a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos” (PLAZA, 2003, p.2).

Assim, influenciado pela leitura que fez de um texto, seja ele escrito ou imagético, o artista cria sua própria obra e, buscando também ser original, todo artista procura acrescentar

⁶ Série televisiva estadunidense dedicada ao público adulto, que retrata com humor e de forma crítica a vida da classe média americana por meio de um casal, Homer e Marge, e de seus filhos Bart, Lisa e Maggie. Criada por Matt Groening está no ar desde 1989. Vídeo disponível em <(http://www.foxplaybrasil.com.br/show/7431-os-simpsons)> Acesso feito em 06/05/2015.

⁷ Revista publicada no Brasil pela editora Panini. É uma publicação de caráter satírico. Informações Disponíveis em: <(http://www.paninicomics.com.br/web/guest/titulos)> Acesso feito em 06/05/2015

⁸ *The Muppets* é uma criação de 1955 e as personagens-título que fazem parte do mundo ficcional criado por Jim Henson já participaram de vários filmes e programas de TV. Informações disponíveis em: < http://www.papodecinema.com.br/especiais/saga-muppets> acesso em 06/05/2015. Vídeo disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=yOuej37EHIE> acesso em 06/05/2015.

⁹ As referências das informações contidas neste quadro e nos demais deste capítulo bem como do próximo constam na bibliografia desta dissertação.

algo ao produto antecessor, ou seja, cada adaptação, releitura ou qualquer outra forma de arte relacionada ao texto trará impregnada as experiências e interpretação de seu autor.

Esta afirmação não se identifica apenas com os fãs/artistas da saga *Crepúsculo* mas também com os de *O morro dos ventos uivantes*. Fato que podemos observar pela diversificação de suportes em que as produções selecionadas no quadro abaixo são apresentadas ao público. Os produtos selecionados para exemplificar a reação de agência provocada nos leitores por Brontë partem da ideia original, porém são diversas as perspectivas dos leitores e cada qual reproduz o mundo fictício de Brontë conforme sua própria imaginação.

Quadro 3 – Universo *O morro dos ventos uivantes*.

(continua)

Adaptações	Releituras	Objetos
<p><i>O morro dos ventos uivantes</i>. Direção: Dionísio de Azevedo. Autor Lauro César Muniz. Atores: Altair Lima e Irina Grecco. Brasil, 1967. Novela para a TV Excelsior.</p> <p><i>O morro dos ventos uivantes</i>. Publicação na revista Grande Hotel n° 636. Casa Editora Vecchi Ltda., Brasil, 1959. Fotonovela.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: A. V. Bramble. Atores: Milton Rosmer, Colette Brettel, Warwick Ward, e Anne Trevor. Inglaterra, 1920.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: William Wyler. Atores: Laurence Olivier e Merle Oberon. EUA, 1939.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: Robert Fuest. Atores: Timothy Dalton e Anna Calder-Marshall. EUA, 1970.</p> <p><i>Emily Bronte's Wuthering Heights</i>. Direção: Peter Kosminsky. Actors: Ralph Fiennes e Juliette Binoche. Inglaterra, 1992.</p>	<p><i>Abismos de Pasion</i>. Director: Luis Buñuel. Atores: Jorge Mistral e Iraseme Dilian. México, 1954. Filme.</p> <p><i>Arashi ga oka</i>. Direção: Yoshishige Yoshida. Atores: Yusaku Matsuda e Yuko Tanaka. Japão, 1988. Filme.</p> <p>Dil, Diya dard Liya. Direção: Abdul Rashid Kardar, Dilip Kumar. Autor: Kaushal Bharati. Atores: Dilip Kumar, Washed Rehman, Pran. Música: Naushad. Índia, 1966. Musical.</p> <p><i>Hurlevent</i>. Director: Jacques Rivette. Actors: Lucas Belvaux and Fabienne Babe. French, 1985. Filme.</p> <p><i>O morro dos ventos uivantes</i>. Publicação na revista Grande</p>	<p>Sabonete</p> <p>Bracelete</p>

Quadro 3 – Universo *O morro dos ventos uivantes*.

(conclusão)

Adaptações	Releituras	Objetos
<p><i>Wuthering Heights CA</i>. Direção: Suri Krishnamma. Atores: Erika Christensen e Mike Vogel. EUA, 2003. Filme para TV.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: Paul Nickell. Atores: Charlton Heston e Richard Waring. EUA, 1950. Transmissão ao vivo pela TV.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: Peter Sasdy. Atores: Ian McShane e Angela Scoular. British, 1967. Série para TV.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: Peter Hammond. Atores: Ken Hutchison e Kay Adshead. British, 1978. Série para TV.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: David Skynner. Atores: Robert Cavanah e Orla Brady. Inglaterra e EUA, 1998. Filme para TV.</p> <p><i>Wuthering Heights CA</i>. Direção: Suri Krishnamma. Atores: Erika Christensen e Mike Vogel. EUA, 2003. Filme para TV.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: Coky Giedroyc. Atores: Tom Hardy, Charlotte Riley, Andrew Lincoln, Sarah Lancashire. UK, 2009. Minissérie para TV.</p> <p><i>Wuthering Heights</i>. Direção: Andrea Arnold. Atores: James Howson, Kaya Scodelario. UK. 2011. Filme para TV.</p> <p>O morro dos ventos uivantes. HQ. Adaptação Rick Geary. Classics Illustrated.</p> <p><i>Wuthering heights</i>– adaptação: John M. Burns. Duas versões: Texto original e simplificado. Classical comics Ltd., 2011.</p> <p><i>Wuthering Heights</i> – 1959- Carlisle Floyd. Theatre: New York City Center: opening Date: april 9, 1959. Performances: Libretto: Carlisle Floyd; Music: Carlisle Floyd; Direction: Delbert Mann; Choreography: Robert Joffrey; Scenery: Lester Polakov; Costumes: Patton Campbell; Musical direction: Producer: The New York City Opera Company. Cast: Phyllis Curtin, John Reardon, Patricia Neway.</p>	<p>Hotel, edição mensal- nº 15. Editora Vecchi. Brasil, 1971. Fotonovela. 73p.</p> <p><i>Wuthering Heights: A Romantic Musical</i>, 1999. Theatre Mint Tehatre Space Opening Date: october 23, 1999; performance:16; book: Paul Dick; Lyrics: Paul Dick; direction: David Leidholdt; Choreography: David Leidholds; scenery: David Martins; costumes: Robin I. Shane lighting: Frank den dantoIII, Musical direction: Peter C. Mills; Producer: PASSAJJ Productions. Cast Darin S Adams, William Thomas Evans, Jennifer Featherston.</p>	

Com base nos levantamentos que constam nos quadros, observamos que os fãs de *Crepúsculo* puderam ter acesso à produtos vinculados à série, mas os fãs de *O morro dos ventos uivantes* também encontram, no meio comercial, pelo menos um item produzido sob inspiração do texto. Encontramos um sabonete inspirado na narrativa de Brontë, o *Avarice*, desenvolvido por *Latherati Soap Foundry*, uma empresa de Nova York (EUA) que produz sabonetes e outros itens de higiene pessoal inspirados em livros, entre eles clássicos da literatura. Outra empresa, a *Jezebel Charms*, de Dorchester, Inglaterra (UK), fabrica braceletes com trechos do livro. A “arte” em ambos se insinua na própria técnica de produção: artesanal. Além disso, *O morro dos ventos uivantes*, possui inúmeras adaptações e releituras, além de versões simplificadas que são direcionada a um público jovem e pouco experiente na questão literária, geralmente almejando atrair os estudantes.

Percebemos assim, que mesmo sendo adaptado para vários gêneros, o texto canônico original não perdeu o que Walter Benjamin (1987) chama de aura. À influência de um texto escrito sobre outras criações que se apresentam em diversas formas de arte optamos, no presente trabalho, por chamar de diálogo. Esse diálogo com outras artes é resultado primeiramente da compreensão do texto pelo leitor, a afinidade descoberta entre suas ideias e as do autor, de sua disposição para tornar-se ele próprio um autor, da humildade em se colocar como efebo diante do precursor, da sua capacidade de ler erroneamente o texto predecessor e assim, poder divergir do poeta-pai a partir de um ponto no qual certamente, em sua opinião, o texto poderia tomar outro rumo. E então decide criar outra obra a partir do ponto escolhido. Ao metamorfosear a obra original em outra no mesmo gênero ou em gêneros diferentes o novo autor faz uma “tradução” (JAKOBSON, 2003), ou seja, transpõe para uma nova linguagem o contido no texto que leu.

Quando Jakobson explicou a respeito das “três maneiras de interpretar um signo verbal” disse que “ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais” (JAKOBSON, 2003, p.64). Esta explanação oriunda de seus estudos referentes aos signos verbais na área da linguística fez com que atentássemos ainda mais para o leitor de Meyer e Brontë, sua recepção perante os textos utilizados neste trabalho, e a conseqüente reação de agência a qual a leitura o impeliu.

Observamos que foram utilizadas as três maneiras de tradução, com ambos os textos, como mostramos nos exemplos contidos nos quadros, bem como, quando os leitores tomam conhecimento do texto contido nos exemplos percebem o movimento realizado pelo novo autor em direção à transformação do texto original. E, de acordo com as pesquisas de Plaza (2003), quando exemplifica a problemática da terceira tradução de Jakobson, a intersemiótica,

a “consciência da linguagem própria da arte” denota “a noção de movimento e pensamentos analógicos” que expressam transformação. O autor diz ainda que:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento da transformação. (PLAZA, 2003, Introdução)

A tradução ocorre então de uma maneira individualizada, tendo como base a recepção do leitor incluindo todo o seu repertório literário bem como a historicidade. Para Plaza “História pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado” (PLAZA, 2003, p.2), ou seja, ler é um ato que põe em movimento os acontecimentos do passado, proporcionando a sua lembrança e também a sua atualização frente aos aspectos históricos do momento em que o texto é lido. O autor citado afirma que “toda produção que se gera no horizonte da consciência problematiza a história no tempo presente” (PLAZA, 2003, p.5).

Entendemos com a afirmação, que cada leitor, conforme o seu tempo histórico, produz uma nova tradução atualizando o texto de acordo com o seu conhecimento histórico e a sua contemporaneidade. Na sequência, transcrevemos as palavras do autor complementando suas reflexões:

Desse modo, a radicalização da sincronia como processo embutido na operação tradutora traz, no seu bojo, a crítica da história e a consciência de que cada obra, longe de ser uma sequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença. (PLAZA, 2003, p.5)

Diante das constatações expostas acima fica ainda mais evidente a importância do repertório particular literário e histórico no ato recepcional do texto e no processo de agência em cada leitor. Essa evidência pode ser percebida tanto nas obras criadas a partir dos textos originais em estudo como nas interpretações feitas por pesquisadores e especialistas citados no capítulo anterior. Assim, continuamos atentando para Plaza quando diz que:

A tradução para nós se apresenta como ‘a forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. (PLAZA, 2003, p. 2, grifos do autor)

Assim, os leitores do texto original traduzem para outros signos o que apreendeu, levando para a sua obra o texto e o momento histórico em que este foi desenvolvido, de acordo com sua interpretação, suas perspectivas. Por meio das releituras, fílmicas ou literárias, o texto original alcança um público que não o lê, seja por falta de oportunidade, dificuldades de compreensão de texto (bastante comum também entre pessoas com nível de escolaridade média) ou ainda por não considerarem a leitura uma atividade gratificante.

Essa parcela do público que toma conhecimento da história geralmente por meio de filmes e/ou adaptações para a TV, conseqüentemente receberá, pelas próprias características dos suportes, a leitura do texto original feita por seus idealizadores, perdendo, assim, a oportunidade de, a partir do cenário e personagens criados pelo autor da história, criar suas próprias imagens a respeito do que leu. A imagem do texto já vem pronta, decodificada e apresentada de acordo com a perspectiva de outro leitor e é difundida como a verdadeira. Desta forma, o aspecto físico de uma personagem, que apesar da descrição do autor, fica a critério da imaginação do leitor, termina por ser representada apenas pelas características físicas dos atores escolhidos para interpretar, que sempre se aproxima da imagem formada pelo leitor/diretor/roteirista da adaptação.

Apesar de não interferir na disseminação da fábula, as releituras mostram outra história, criada a partir da primeira, na qual perspectivas pessoais são colocadas, modificando, acrescentando ou retirando trechos de acordo com as impressões tidas por esse leitor no momento recepional do texto a ser adaptado. As releituras só remetem ao texto original leitores que o conhecem, sejam leitores comuns ou especialistas. Para quem não conhece a criação original, as releituras são originais e, portanto, para ele, um texto singular.

2.2 ADAPTABILIDADE ÀS NOVAS MÍDIAS E NOVAS DINÂMICAS DE COMUNICAÇÃO

No item anterior falamos a respeito da tradução de um texto oriundo do suporte tradicional, impresso, para outra linguagem, um aspecto importante diante das novas tecnologias que oportunizam diferentes meios de disseminação para a narrativa. Assim, buscamos novamente em Jakobson a informação que corrobora com o estudo das adaptações da saga *Crepúsculo* e de *O morro dos ventos uivantes* partindo da ideia de que:

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação

complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. (JAKOBSON, 2003, p.70)

Observamos nas obras estudadas a abertura para que seus leitores usassem a imaginação, dando seguimento à ideia inicial por meio de adaptações, releituras, continuações e percebemos que é importante, apesar de repetitivo, comentar que a arte narrativa contém em sua história ampla gama de suportes para se fazer reproduzir. Devemos lembrar, entretanto, que a transposição do texto de um conjunto de signos linguísticos para outros pressupõe adequação, pois cada meio de comunicação forma um novo formato para que a narrativa seja contada.

Janet Murray (2003) atenta para a produção própria do que chama de reino digital, afirmando que não podemos usar como parâmetro de comparação suportes com padrões já tradicionais a fim de avaliar um meio que se modifica tecnicamente de maneira muito rápida. Entretanto, a autora, no livro *Hamlet no Holodeck o futuro da narrativa no espaço* (MURRAY, 2003, p.42) afirma a possibilidade de observação da "mesma continuidade na tradição que vai dos romances do século XIX até os filmes cinematográficos". Segundo a autora, algum tempo antes do cinema ter sido criado, os autores utilizavam a técnica cinematográfica em alguns romances de ficção e utilizavam justaposições que com imagens são trabalhadas muito mais facilmente do que nas palavras dela "limitados à página impressa" (MURRAY, 2003, p.42).

A autora ilustra sua reflexão com a informação de que:

Podemos vislumbrar o cinema que estava por nascer nos complexos usos de flashback nas obras de Emily Brontë, nos cortes transversais entre as histórias interseccionadas de Dickens e nas cenas panorâmicas dos campos de batalhas de Tolstoy, que se dissolvem em vinhetas no close-up de um único soldado. (MURRAY, 2003, p.42)

A relação próxima de Brontë com o cinema percebemos revelada na quantidade de filmes produzidos a partir de seu texto, como mostrado no item anterior. A informação dada por Murray nos conduziu à busca por informações a respeito da adaptação/recriação do texto de Brontë para diversas mídias. Porém, primeiramente observamos a “tradução” feita pelos leitores/autores ao transmutarem o texto impresso para a tela do cinema.

Pierre Lévy, discutindo a relação entre o dinamismo da ideografia dinâmica (tipo de interface proposto por Lévy no qual imagens animadas funcionam como linguagem) e a animação da imagem cinematográfica disse:

Comportando intrinsecamente a dimensão da duração, a imagem cinematográfica relaciona necessariamente uma ação ou um estado: não há imagem filmada que já não seja “cena” ou ao menos “frase”, se for necessário lhe conferir tradução linguística. Para empregar a classificação de Peirce, dir-se-á que o cinema não dispõe de remas (termos); os signos cinematográficos são sempre ao menos já dicissignos (o equivalente a proposições) (LÉVY, 2004, p.58).

Por meio da declaração de Lévy foi possível perceber que em uma adaptação do texto impresso para a imagem em movimento é necessário uma articulação para equivaler a linguagem do texto impresso ao outro suporte, pois ambos diferem em seu sistema de signos linguísticos. Esta articulação envolve a tradução intersemiótica, que Jakobson esclarece ser uma transposição “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 2003, p.72). Assim, como Plaza esclarece:

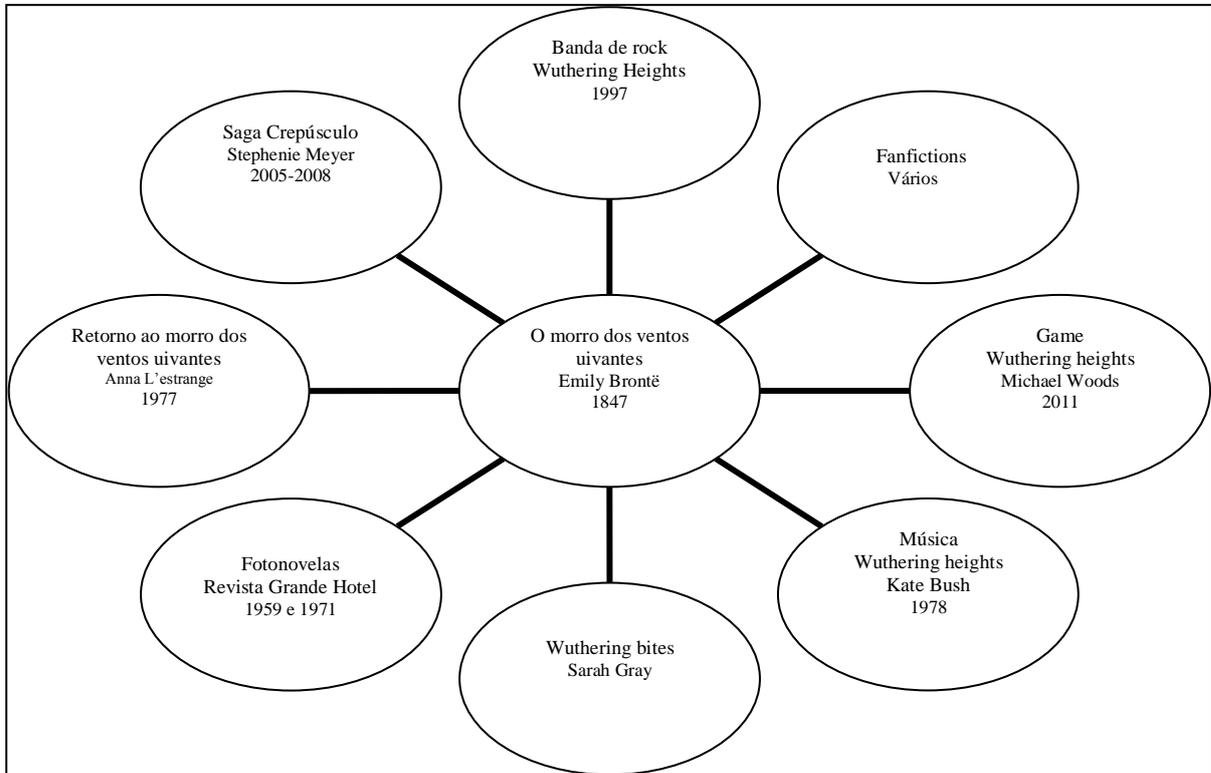
A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. (PLAZA, 2003, p.30)

No processo de adaptação de um sistema de signos para outro ocorre uma modificação do texto original, que conforme a observação em relação aos textos de Brontë e de Meyer pode ocorrer em diversas linguagens, não apenas para a linguagem cinematográfica. Porém, a adaptação de um texto depende também da afinidade presente na relação autor/leitor, para Plaza “não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição de sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’” (PLAZA, 2003, p.34). Plaza nos faz atentar para o fato de que “a andança do tradutor se dá na procura das similitudes e de falas semelhantes adormecidas no original” (PLAZA, 2003, p.34), ou seja, a simpatia do leitor pelas ideias do autor semelhantes às suas demonstram o grau de afinidade existente.

A afinidade de Meyer com o estilo de Brontë proporcionou à primeira a produção da saga *Crepúsculo*, que por sua vez, proporcionou a outros leitores a tradução do texto para outras artes. O texto de Brontë permanece adquirindo fãs, alguns também atraídos pela

tradução nas telas cinematográficas, porém que também criam. Do texto base para Meyer surgiram outras criações que traduziram para a sua forma de arte a obra de Brontë:

Quadro 4 – produções sob Influência de Brontë.



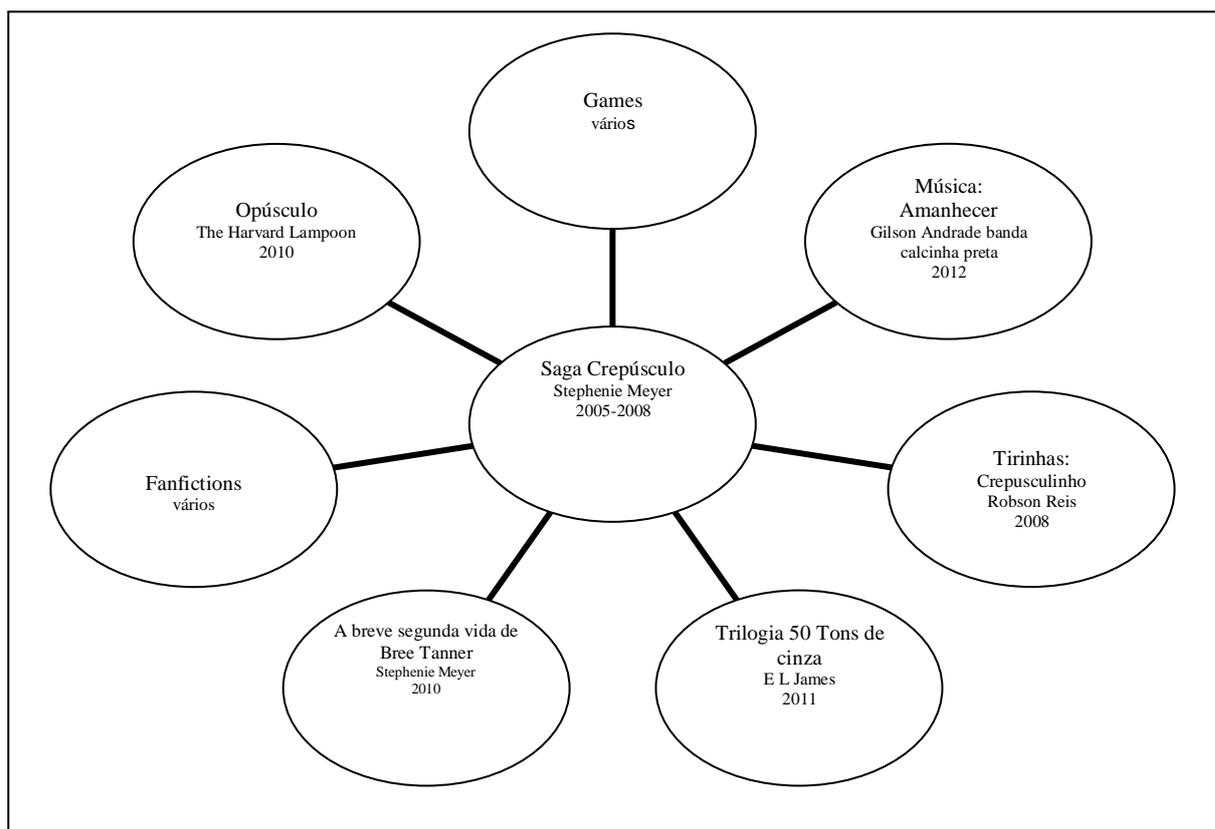
Fonte: Própria autora

O texto de Brontë provoca a imaginação do leitor durante o ato da leitura quando proporciona a este a oportunidade de intensificar a interação leitor/texto. O leitor, inexperiente ou não, tem promovida a abertura ou ampliação de novos horizontes ao completar os espaços vazios. Além disso, *O morro dos ventos uivantes*, com sua autora considerada uma ‘poetisa forte’, capaz de influenciar poetas posteriores, funciona também como esteio para a inspiração de efebos (termo utilizado por Bloom), de diversos gêneros artísticos, como observamos em nossa pesquisa. E não só é inspiração para adaptações e releituras como as apresentadas no quadro acima, mas também para citações em diversos outros textos, como por exemplo, a citação contida na letra da música *You’re the one*, na voz de Yoko Ono: “In the world eye we were Laurel and Hardy, in our minds we were Heathcliff and Cathy” (LENNON e ONO, 1984). Além de textos ligados a filmes, música e publicações dedicadas à fotonovelas, atentamos para o *game Wuthering Heights*, por Michael Woods e percebemos que a criação de um *game* mostra a capacidade de diálogo do texto escrito para

suporte tradicional com a linguagem visual e interativa das novas tecnologias. Este foi o único representante encontrado, até o momento, de *games* relacionados à narrativa de Brontë. Já a partir do enredo e personagens de *Crepúsculo*, pelo contrário, surgiram diversos *games* e estes estão disponibilizados na Internet.

O texto de Meyer se encontra, como consta no quadro anterior, entre as releituras (no sentido considerado para esta dissertação) de Brontë. Conforme mostrado no primeiro capítulo, é possível afirmar que Meyer sofreu influência, porém, como constatamos em nossa pesquisa, Meyer também influencia. Podemos ver no quadro a seguir que a saga *Crepúsculo* deu origem a diversos outros textos em vários segmentos da arte: música, livros, *games*, *fanfiction*, tirinhas além de oferecer a própria autora, Meyer, o material necessário para fazer de uma personagem que não permanece no livro nem um capítulo inteiro uma protagonista de um livro novo: *A breve segunda vida de Bree Tanner* (2010).

Quadro 5 – produções sob influência de Meyer



Fonte: Própria autora.

O quadro mostra a dimensão da capacidade de agência proporcionada pelo texto de Meyer, a saga *Crepúsculo* (originária de *O morro dos ventos uivantes*), por meio de exemplos

de obras que surgiram de leituras feitas da trama central do texto, embora como já dissemos, em algumas, fica evidente a influência do texto em sua tradução para o cinema. Por ser um texto considerado ‘de massa’ e conter uma trivialidade marcante conquistou um público numeroso, tanto no texto impresso quanto na adaptação cinematográfica, da qual se originou releituras e objetos que contribuiriam para que a saga não fosse esquecida tão rapidamente. A movimentação de fãs em torno do texto não se manteve apenas na parte passiva, também se apresentou na produção, utilizando a *Web* criaram *blogs*, *sites*, redes sociais para que trocassem informações e opiniões a respeito das personagens de Meyer. No quadro a seguir estão disponíveis alguns endereços com exemplos de locais na Internet:

Quadro 6 – *Crepúsculo* na Web: Criatividade dos fãs.

<p>Blogs:</p> <p><http://viciados-na-saga-crepusculo.blogspot.com.br/> acesso em 10/05/2015</p> <p><http://crepusculoenos.blogspot.com.br/> acesso em 10/05/2015</p> <p><http://crepusculoandsagas.blogspot.com.br/> acesso em 10/05/2015</p> <p><http://crepusculo.blogs.sapo.pt/> acesso em 10/05/2015</p> <p><http://crepusculoportugal.blogs.sapo.pt/> acesso em 10/05/2015</p>
<p>Sites:</p> <p><http://crepusculo.telecine.globo.com/> acesso em 10/05/2015</p> <p><http://foforks.com.br/> acesso em 10/05/2015</p> <p><http://www.intrinseca.com.br/crepusculo/home/index.php> acesso em 10/05/2015</p>
<p>Redes sociais e páginas bibliográficas:</p> <p><https://www.facebook.com/tc.crepusculo> 10/05/2015</p> <p><https://www.facebook.com/Twilight.Breaking.Dawn.My.Life> 10/05/2015</p> <p><https://www.facebook.com/BellaSwan> 10/05/2015</p> <p><http://pt.wikipedia.org/wiki/Isabella_Swan> 10/05/2015</p> <p><http://pt.wikipedia.org/wiki/Edward_Cullen> 10/05/2015</p> <p><https://www.facebook.com/EdwardCullen> 10/05/2015</p> <p><http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacob_Black> 10/05/2015</p> <p><https://www.facebook.com/JacobBlack> 10/05/2015</p>
<p>Chats:</p> <p><http://chatcrepusculo.es/> 10/05/2015</p> <p><http://crepusculodosteens.blogspot.com.br/p/web-chat-crepusculo.html> 10/05/2015</p> <p><http://foforks.com.br/tag/chat/> 10/05/2015</p> <p><http://www.ocrepusculo.com.br/chat/> 10/05/2015</p>

Já constatamos anteriormente neste trabalho que Meyer foi influenciada por Brontë na sua criação textual e, que de acordo com Bloom (1991), a obra de Brontë é o poema-pai da saga *Crepúsculo*. Constatamos também que Meyer ao citar Brontë em seu texto mediou o encontro de novos leitores com o mundo ficcional criado em *O morro dos ventos uivantes*. Com o interesse despertado para o livro, este recebeu novas capas que se relacionavam imageticamente com a saga. Uma edição do livro (ed. Lua de papel, 2009) trazia uma observação dizendo que era o livro preferido dos protagonistas de *Crepúsculo*. Buscamos e encontramos *O morro dos ventos uivantes* presente na internet assim como crepúsculo:

Quadro 7 – O morro dos ventos uivantes na Web: criatividade dos fãs.

<p>Blogs:</p> <p><http://absortoemlivros.blogspot.com.br/2013/03/resenha-o-morro-dos-ventos-uivantes-da.html></p> <p><http://uivantes.blogspot.com.br/></p> <p><https://leiturasbronteanas.wordpress.com/></p> <p><http://wuthheights.blogspot.com.br/></p> <p><http://bronteblog.blogspot.com/></p>
<p>Sites:</p> <p><http://www.wuthering-heights.co.uk/locations/visiting.php></p>
<p>Redes sociais e páginas bibliográficas:</p> <p><https://www.facebook.com/pages/Wuthering-Heights-Fans/296984970317994></p> <p><https://www.facebook.com/OMorroVentosUivantes></p> <p><https://www.facebook.com/WutheringHeightsFilm></p> <p><https://www.facebook.com/pages/Wuthering-Heights-O-Morro-dos-Ventos-Uivantes/211720905544580></p> <p><<a href="https://www.facebook.com/pages/Catherine-<Earnshaw/109343859083724?rf=434406250024198">https://www.facebook.com/pages/Catherine-<Earnshaw/109343859083724?rf=434406250024198></p> <p><https://www.facebook.com/pages/Heathcliff/15610654529></p> <p><http://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Earnshaw></p> <p><http://en.wikipedia.org/wiki/Heathcliff_%28Wuthering_Heights%29></p>
<p>Chats:</p> <p><http://pt.chattwenty.com/estados-unidos/tangipahoa-parish/wuthering-heights></p>

Observamos que nos endereços eletrônicos os fãs debatiam questões a respeito da trama e das personagens defendendo seu ponto de vista a respeito do assunto tratado no momento. Este novo meio de comunicação entre fãs atraiu a atenção de Murray quando analisava o público da televisão. A autora reflete a respeito do assunto e diz que “a internet

acelerou esse crescimento ao fornecer um meio no qual os fãs podem conversar – trocando mensagens escritas – uns com os outros e, muitas vezes, com os produtores, escritores e astros das séries em exibição” (MURRAY, 2003, p.52).

Também Murray observou que “além de compartilharem comentários críticos e fofocas, os fãs criam suas próprias histórias, retirando personagens e situações dos seriados e desenvolvendo-os segundo seus interesses” (MURRAY, 2003, p.52). E durante a pesquisa, percebemos a outra forma de criação descrita pela autora, a *fanfiction* (uma ficção criada pelos fãs de algum texto e publicada em *sites* sem fins lucrativos), que era uma oportunidade para fãs anônimos divulgarem sua perspectiva a respeito das personagens. Leitores comuns postaram histórias criadas a partir das personagens de Meyer e de Brontë e estas podem ser encontradas em *sites* como <http://fanfiction.com.br/categoria/468/saga_crepusculo/> acessado em 10/05/2015 e <<https://www.fanfiction.net/book/Wuthering-Heights/>> acessado em 10/05/2015.

Diante desta nova maneira de dialogar com um texto lido, tornando-se um novo autor, que dá continuidade as ações de personagens que não são criações suas, porém são inseridos em outro universo ficcional, normalmente com outras características. São os originais, mas ao mesmo tempo não são. Pertencem ao seu criador e também ao novo autor. Diante do impasse nos reportamos novamente a Plaza quando diz que

Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é por a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo do avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam. (PLAZA, 2003, p.39)

Sem nos atermos à questão contraditória dos direitos autorais e sim à recriação do universo ficcional e das ações de suas personagens, relembramos que toda recriação necessita leitura, ou seja, conforme Iser e Jauss, é preciso compreender, completar espaços vazios, entrelaçar-se no texto. É preciso traduzir, na visão de Jakobson, associar signos linguísticos, da escrita ao pensamento, do pensamento à fala e, pensamos nós, então, adaptar para outros signos, recriar o já traduzido, traduzir para que outros tradutores tenham acesso àquele produto, mesmo sendo por meio de uma perspectiva que não a do autor original.

Jakobson compartilha suas convicções a respeito da ligação entre poética e linguística e da tradução poética para outras “línguas”. Para o autor:

A poética trata fundamentalmente do problema: *Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?* Sendo o objeto principal da poética as

differentia specifica entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários. (JAKOBSON, 2003, p. 118-19)

Sempre em defesa da importância da poética frente aos estudos literários o autor argumenta que: “a poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da linguística” (JAKOBSON, 2003, p.119).

Jakobson, ao falar a respeito de poética e afirmar que a mesma faz parte da gramática, abre discussão dizendo que “devem-se discutir pormenorizadamente os argumentos contrários a tal pretensão”, pois, como dissemos há outras possibilidades de tradução ao texto artístico. Nas palavras do autor:

É evidente que muitos procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal. Podemos reportar-nos à possibilidade de converter O morro dos ventos uivantes em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L'après-midi d'un faune* em música, balé ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a ideia da *Ilíada* e da *Odisséia* transformadas em histórias em quadrinhos, certos traços de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua configuração verbal. O fato de discutir-se se as ilustrações de Blake para a *Divina Comédia* são ou não adequadas, é prova de que as diferentes artes são comparáveis. (JAKOBSON, 2003, p.119)

As novas possibilidades de tradução que se instauram com o advento de técnicas modernas, próprias da evolução tecnológica da nossa contemporaneidade, proporcionam àqueles, que em épocas anteriores não teriam acesso ao texto artístico, o contato com a obra. Demonstrando como uma ideia pode se expandir por múltiplas artes sem perder a essência. Assim “a tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao que deve sua existência, mas é nela que ‘a vida original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada’” (PLAZA, 2003, p. 32). Conforme explicitado anteriormente neste item e no antecessor, as várias recriações dos textos de Meyer e Brontë figuram entre várias artes estabelecendo comunicação por esse meio entre os diversos públicos presentes na sociedade. Para a comunicação com o público cada artista se apoia na linguagem própria da arte escolhida, pois sabem que,

O operar tradutor como pensamento em signos precisa de canais e de linguagens que permitam socializar esses pensamentos e estabelecer uma

ação sobre o ambiente humano. A criação de sistema de sinais é fundamental para o intercâmbio de mensagens entre o homem e o mundo. Cada sistema de sinais constitui-se segundo a especialidade que lhe é característica e que pode ser articulada com os órgãos emissores-receptores, isto é, com os sentidos humanos. É pelos sentidos que os homens se comunicam entre si. Dentre os sentidos humanos, três foram os que historicamente se caracterizaram como geradores de extensões capazes de prolongar e ampliar a função de cada um desses sentidos em meios produtores de sistemas de linguagem. São eles: o visual, o tátil e o auditivo. Tanto canais, instrumentos, quanto sistemas de signos nos fornecem as condições e formas de apreensão dos signos que traduzem pensamentos no operar e transmitir informação estética. (PLAZA, 2003, p.45-6)

Ao se utilizar dos sentidos humanos para traduzir e transmitir informação estética o artista proporciona ao seu público a oportunidade de apreender a essência do enredo original e o “acesso à matéria-prima da criação” (Murray, 2003, p.51) para que ele também possa obter sua própria experiência como criador. Implicando aí que “do ponto de vista da poética, o aumento ou a diminuição da informação estética fornece-nos o nível e a qualidade da operação tradutora que pode ser vista como complementação do signo traduzido” (PLAZA, 2003, p.33). consideramos importante também atentar para a observação de que, segundo Plaza, “isso se torna mais claro se considerarmos a diferença entre o que se quis realizar no signo e o que na verdade realizou-se”, A diferença entre o querer e o fazer, segundo Plaza (2003), foi nominada por Marcel Duchamp como “coeficiente artístico”, que para Plaza “é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” (PLAZA, 2003, p.33), em outras palavras o receptor da criação artística é que vai julgar e completar o objeto estético apresentado. Dessa forma, pela desmistificação dos meios, um texto consegue ser inserido entre camadas sociais menos favorecidas em relação ao contato com a arte considerada de alto valor estético assim como ser divulgada em regiões cuja cultura e língua não sejam a mesma do autor original. Sendo assim, a tradução feita entre sistemas de signos diferentes, no caso dos textos estudados por nós, foi de relevante importância na disseminação do enredo. Entendemos, então, por meio das palavras de Plaza que:

A Tradução Intersemiótica, pelo seu caráter de abrangência, vale dizer, caracteres de multi e interlinguagens, desmitifica os meios, evidenciando a relatividade dos suportes e linguagens da história e os contemporâneos. Isto porque esses meios e linguagens inscrevem seus caracteres nos objetos dos signos, intensificando a historicidade, tornando proeminente o trânsito intersensorial, a sensibilidade contemporânea, a ‘transculturação’. (PLAZA, 2003, p.209)

Com a afirmação de Plaza complementando as considerações a respeito do trânsito entre múltiplas formas de arte, reforçamos a importância das várias reinvenções realizadas dos textos de Meyer e Brontë. Estas traduções, como falam, entre outros, Jakobson (2003) e Plaza (2003), promoveram o diálogo entre os suportes com a finalidade de recontar ou de reinventar os textos, seja por meios tradicionais como a arte verbal, seja por intermédio de câmera cinematográfica/ televisiva ou de ambientes digitais.

Deste modo, por meio dessa diversidade de textos com gêneros, suportes e valoração artística diferentes com os quais nos deparamos durante a pesquisa, é possível dizer que John Milton, o poeta-pai, iniciou sua jornada no século XVII e seguiu imortalizado por seus inúmeros efebos até chegar ao século XXI. Sua criatura fictícia foi se disseminando entre seus influenciados até estar em todas as mídias e pudesse participar da convergência teorizada por Jenkins (2012).

E assim, de posse das informações colhidas até aqui por meio da pesquisa, buscamos, junto aos alunos de uma escola pública, observar a reação de recepção, interpretação e agência de textos canônicos e triviais de leitores iniciantes, conforme descrito no capítulo III. Relembrando que os textos continham uma ligação bastante próxima devido à influência exercida pela escritora Brontë, século XIX sobre a escritora Meyer, século XXI, atentando para o fato de que observamos a leitura, interpretação e reação de agência entre teóricos, especialistas, pesquisadores e artistas, além de leitores comuns.

CAPÍTULO III

3 A NARRATIVA TRIVIAL E A CANÔNICA NO CONTEXTO DO ENSINO BÁSICO

Consta nas Diretrizes Curriculares da Educação Básica de Língua portuguesa (DCE) da Secretaria de estado da Educação (SEED) do estado do Paraná a afirmação de que se entende “a escola como o espaço do confronto e diálogo entre os conhecimentos sistematizados e os conhecimentos do cotidiano popular” (DCEs, 2008, p.21). E é nesse espaço do confronto que a comunidade escolar espera que haja a mediação do acesso aos conhecimentos necessários para uma evolução na criticidade do educando, a fim de que este seja capaz de intervir com propriedade e discernimento em assuntos relevantes para a sociedade na qual está inserido.

Mesmo assim, a arte, em suas diversas manifestações, parte intrínseca do conhecimento produzido pela humanidade, devendo, assim, fazer parte do currículo escolar, encontra resistência quando considerada popular pela crítica especializada, embora o conceito de arte abranja toda manifestação que expresse valores estéticos elevados considerados como tal por uma determinada sociedade. As DCEs dizem que “a dimensão artística é fruto de uma relação específica do ser humano com o mundo e o conhecimento” (DCEs, 2008, p.22) sendo assim, encontramos diferentes olhares para o conceito que norteia a classificação artística.

Dependendo da localização geográfica, dos costumes, das crenças religiosas e políticas é concretizada a representação da ideia de arte para uma sociedade, ou seja, o sublime pode não ser representado para uma sociedade da mesma forma que é para outra. Este entendimento foi acrescido pela observação em sala de aula durante o período de mais de vinte anos de atuação como docente. Durante este período percebemos a heterogeneidade existente na escola pública e suas diversas manifestações culturais.

O encontro de indivíduos de várias descendências e, por este motivo, o contraste entre seus saberes de origem familiar, além de classes sociais divergentes, promove a oportunidade de uma aquisição cultural rica para todos os envolvidos na educação pública do país. Porém, o que poderia ser um acréscimo na educação, para alguns é considerado uma dificuldade para o aprendizado nas escolas brasileiras. Algumas culturas só passaram a ser estudadas nas instituições escolares por força de leis. Exemplo disso são as culturas afro-brasileira e africana, Lei nº 10.639/03 e indígena brasileira, lei nº 11.645/08, das quais não se pode negar a influência na formação da língua, religião e arte brasileira, mas cuja produção literária sempre foi negligenciada pelos currículos escolares.

Se a diversidade cultural trazida por imigrantes de diversas regiões do mundo, bem como a indígena brasileira, enfrenta dificuldades em se fazer representar de forma efetiva nas escolas, a formação cultural da população de baixa renda e a arte criada e/ou consumida por ela dificilmente conseguem aceitação como conteúdo escolar.

Ao pesquisar a respeito do assunto observamos que as DCEs do Paraná propõem em seu *corpus* uma reflexão surgida do pensamento de Gnerre, quando o autor relembra que “segundo os princípios democráticos nenhuma discriminação dos indivíduos tem razão de ser, com base em critérios de raça, religião, credo político” (DCEs, 2008, p.53). Em seguida, para complementar a ideia do autor, o texto ressalta em sua argumentação o trecho no qual ele afirma que “a única brecha deixada aberta para a discriminação é aquela que se baseia nos critérios da linguagem e da educação” (DCEs, 2008, p.53).

A discriminação acontece pela origem geográfica ou por inacessibilidade ao contato com o conhecimento cultural e social considerado mais elevado de nossa sociedade. Essa inacessibilidade, normalmente relacionada ao poder aquisitivo que separa a sociedade em classes sociais, nega ao indivíduo pertencente às classes menos favorecidas financeiramente a oportunidade de entrar em contato com a cultura considerada elevada, colocando-o em desvantagem em relação a seus pares na escola.

Este sujeito, educado em meio à submissão de regras impostas por ideologias sociais que favorecem uma cultura diferente daquela à qual ele tem acesso, necessita de uma mediação competente para aproximá-lo da cultura elevada do ambiente escolar sem detrimento da sua própria cultura e de seu conhecimento prévio. Ao ser introduzido no ambiente escolar e perceber seu conhecimento de mundo e de cultura em desvantagem perante outros, muitas vezes o sujeito se sente inadequado para o ambiente, incapaz de apreender o que lhe é apresentado e evade-se. Acontece também, de haver a auto-aceitação como culturalmente inferior, e serem tomadas para si ideologias de outros grupos, tendo em vista que é impossível mudar as regras impostas. Andrea Semprini, em seus estudos a respeito do multiculturalismo define a escola como:

Um dos lugares consagrados à formação do indivíduo e à sua integração numa comunidade de iguais. É graças a ela que o indivíduo pode transcender seus laços familiares, étnicos ou consuetudinários e criar um sentimento de pertença a uma identidade mais abrangente: a nação, a república. A educação tem igualmente a missão de conduzir a pessoa ao pleno *amadurecimento* de suas capacidades. (SEMPRINI, 1999, p.46, grifo do autor)

A citação acima confirma que uma das funções da escola é formar e integrar o indivíduo na sociedade com igualdade de oportunidades advindas do conhecimento, capacidade crítica e discernimento capazes de demonstrar sensatez ao tomar parte de escolhas e decisões. O autor citado atribui à escola a capacidade de forjar “o espírito crítico” e permitir que o sujeito seja capaz de fazer escolhas pelo que melhor lhe convier de modo autônomo, sendo esta capacidade que a coloca como uma “instância libertadora” (SEMPRINI, 1999, p. 46).

Como foi possível constatar anteriormente neste trabalho, a recepção da narrativa trivial feita por leitores comuns, sem aprimoramento interpretativo e estético, comprova o fato de que não buscar a escola para aprimorar-se diante das diversas culturas existentes, faz com que sujeitos compreendam apenas a parte criativa proposta pela estrutura superficial de um texto, deixando de compreender a “mensagem” subliminar da estrutura profunda. Como consequência da interpretação rasa, o leitor passa a fazer parte do grupo que, conforme a opinião de Flávio Kothe (1994), não busca mudar a sua realidade e aceita, sem resistência, a manipulação que lhe é imposta pela ideologia vigente. Esta manipulação acontece inclusive pela indústria cultural, quando esta induz os leitores a consumirem leituras triviais que favorecem uma espécie de torpor mental, ou seja, uma mera distração para esquecer os contratempos cotidianos, conforme explicita Kothe (1994). Além disso, o *marketing* produzido pela indústria cultural é bastante convincente, fazendo pais de alunos (em sua maioria leitores comuns, não especializados), adquirirem diversas produções textuais para seus filhos, por acreditarem, que sendo *best-sellers*, os textos oferecidos pertencem ao grupo seletivo das obras de arte, assim consideradas por especialistas em literatura. Porém, cabe-nos ressaltar que muitas vezes, ao contrário do que apregoa a fala comum no nosso meio educacional, esta atitude dos pais pode beneficiar os jovens que estão iniciando seu aprendizado literário. Pensamos que a leitura destes livros por leitores iniciantes faz parte do galgar de níveis por que passa o aprimoramento da capacidade de interação com um texto, da aquisição do repertório literário, afinal como ser crítico em relação ao que não conhecemos?

Este fato, preocupante no sentido da educação oficial, provoca um embate entre professores de literatura e pais de alunos, pois os últimos não compreendem o dizer do profissional no sentido de que seu filho ‘não lê’.

Para a escola, em parte, a leitura de literatura trivial, que de acordo com Kothe (1994), Eco (2011) e também com Bloom (2010), não oferece complexidade em sua interpretação colabora para a dificuldade de aceitação por parte dos alunos da leitura canônica determinada pelos grupos especializados que direcionam o conteúdo a ser trabalhado. Observa-se aí um

fato que preocupa educadores contemporâneos, haja vista que um dos propósitos da escola é proporcionar ao aluno acesso a obras canônicas. Tanto os responsáveis pela organização dos currículos escolares como aqueles cuja função é exercida com o objetivo de mediar os saberes propostos, ou seja, os que atuam em sala de aula. Nas diretrizes observamos a constatação de que:

A democratização do ensino levou para a instituição escolar os integrantes das classes menos favorecidas. A consequência foi a instalação do conflito entre a linguagem ensinada na escola, que é a norma das classes privilegiadas, e a linguagem das camadas populares. (DCEs, 2008, p.38)

Os educadores que realizam seu trabalho em sala de aula, pela proximidade em que se encontram da questão, geralmente procuram por estratégias pedagógicas que possam minimizar o conflito entre as linguagens e o afastamento que existe entre o repertório cultural trazido pelos novos membros do corpo discente da escola pública e a proposta curricular que visa aprimorar conhecimentos oriundos de uma outra cultura, neste caso, literária, que se impõe como superior. Para as DCEs a escola deve oportunizar o acesso do aluno menos favorecido aos saberes considerados mais elevados, pois, segundo seu texto:

É na escola que um imenso contingente de alunos que frequentam as redes públicas de ensino tem a oportunidade de acesso à norma culta da língua, ao conhecimento social e historicamente construído e à instrumentalização que favoreça sua inserção social e exercício da cidadania. (DCEs, 2008, p.53)

Concordamos que é imprescindível disponibilizar o contato dos educandos com a norma culta da linguagem para que a oferta de oportunidades de ascensão social e profissional atinja a todos de forma igualitária, porém, é preciso atentar para o fato de não excluir os demais saberes, pois, segundo as DCEs, “a escola não pode trabalhar só com a norma culta, porque não seria democrática, seria a-histórica e elitista” (DCEs, 2008, p.53).

Na busca pela minimização do afastamento entre a norma culta e a popular, é sugerido aos profissionais da educação que procurem não só proporcionar aos alunos a oportunidade de ampliar o conhecimento disponibilizado pela escola como também valorizar a cultura de suas origens. Ao valorizar sua cultura objetiva-se, nas instituições escolares da atualidade, como exposto acima, evitar, que alunos advindos de origens e/ou classes sociais menos favorecidas, sintam-se inferiorizados perante os que possuem cultura geral e linguagem compatíveis com a exigência da escola. Acreditamos ser necessário que a escola proporcione condições para a

instalação de igualdade no que diz respeito à aquisição de conhecimento. Semprini afirma a respeito do indivíduo e da escola que esta “após tê-lo liberado dos laços sociais, ela liberta sua mente e o transforma num homem livre e responsável” (SEMPRINI, 1999, p.48). E é na literatura, fonte inesgotável para o estudo da linguagem, que encontramos as maiores divergências de opinião entre educadores e educando e, às vezes com sua família, como vimos nos exemplos citados anteriormente. As DCEs buscam em Candido a base para o estudo de literatura na escola atentando para a atribuição de três funções do autor à literatura: “a psicológica, a formadora e a social”. Segundo as diretrizes, para Candido a primeira, permite ao homem a fuga da realidade possibilitando reflexão, identificação e catarse. A segunda que atua como “instrumento de educação ao retratar realidades não reveladas pela ideologia dominante” (DCEs, 2008, p. 58). A terceira é representação da sociedade e seus segmentos. (DCEs, 2008). Segundo consta nas DCEs, o autor diz que:

[...] Dado que a literatura ensina na medida em que com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente aquilo que as convenções desejariam banir [...]. (CANDIDO apud DCEs, 2008, p. 58)

A afirmativa acima nos fez compreender que a literatura, nas instituições escolares, deve proporcionar ao aluno/leitor produções textuais, compatíveis com a idade/série, que provoquem a capacidade interpretativa e permitam compreender a evolução da complexidade de um texto para outro, a fim de amadurecer a capacidade crítica e prepará-lo para escolhas literárias futuras. A escola deve favorecer a aprendizagem de que “somente uma leitura aprofundada, em que o aluno é capaz de enxergar os implícitos, permite que ele depreenda as reais intenções que cada texto traz”, dizem as DCEs (2008, p.71). Após o contato com diferentes níveis de textos literários e a compreensão de suas características, o aluno estará apto para escolher, conscientemente, suas leituras, que devem ser respeitadas, não importando sobre quais recaiam a decisão do leitor. Consideramos importante enfatizar que o aprendizado literário não se esgota no período escolar, mas permanece em desenvolvimento durante todo o tempo instituído pelo indivíduo para estar em contato com o segmento literário por ele escolhido.

O agir dos pais em relação à leitura dos filhos, citado anteriormente neste item, poderia apenas refletir o pensamento de que o importante é ler muito, não importa o quê (e

muitas vezes reflete), porém, pode proporcionar também o evoluir crítico e a conquista da capacidade de escolha, tendo em vista que a formação de um leitor passa por muitos níveis desde o início, na infância, sempre evoluindo para um patamar mais complexo. E é aí, neste evoluir, que a escola pode fazer a diferença, ofertando meios para que o leitor perceba as diferenças entre um texto simples, sem grandes pretensões e um texto mais elaborado, com discurso e estilo capaz de provocar o estranhamento que leva à catarse seu receptor. Para tanto, se faz necessário, a compreensão dos educadores de que para algumas famílias, a quantidade de leitura significa aquisição cultural e, portanto, seus filhos ao lerem diversos textos triviais estão se tornando indivíduos com um grande repertório de conhecimento literário, ou seja, foram inseridos no grupo dos detentores da alta cultura. Por isso pensamos que textos triviais, no contexto atual, com a dimensão de sua popularidade entre jovens leitores, necessitam ser vistos por um viés menos rígido quanto aos padrões estéticos propostos pela escola, e ter oportunizado seu estudo. Dessa forma, sendo analisados e discutidos pode ser mediado o conhecimento dos diversos aspectos da estrutura profunda e superficial dos textos triviais proporcionando o aprendizado das diferenças (e semelhanças) entre estes e os canônicos, a fim de que os leitores possam fazer sua opção de leitura conscientemente.

Diante dessas considerações e observando as reflexões feitas nos capítulos I e II a respeito da produção textual canônica de Emily Brontë e sua influência sobre a saga “*Crepúsculo*” de Stephenie Meyer, classificada entre as triviais, no item subsequente serão colocadas em análise as razões das escolhas dos textos literários para serem discutidos junto aos alunos, na práxis, em ambiente escolar.

3.1 A NARRATIVA TRIVIAL, A CANÔNICA E A MEDIAÇÃO PELA INFLUÊNCIA

À observação do estudo realizado, buscamos refletir a respeito da atratividade de alguns textos sobre os leitores, ultrapassando os limites temporais e os modismos, permitindo que estes (os leitores) fantasiem e até desenvolvam continuações e “criações” com suas personagens, envolvendo-os em tramas e relacionamentos não imaginados pelo autor original. Sendo alguns, ainda, capazes de gestar um mundo paradoxal no qual ao mesmo tempo deixa-se perceber uma sensação de algo novo, original e a certeza de um *déjà vu*, dependendo do estágio em que se encontre o repertório do leitor. Em vista da observação acima, buscamos uma definição para o ato de ler nas DCEs de Língua Portuguesa, parâmetro para a prática de sala de aula na educação paranaense, a qual define leitura como sendo:

[...] Um ato dialógico, interlocutivo, que envolve demandas sociais, históricas, políticas, econômicas, pedagógicas e ideológicas de determinado momento. Ao ler, o indivíduo busca as suas experiências, os seus conhecimentos prévios, a sua formação familiar, religiosa, cultural, enfim, as várias vozes que o constituem. A leitura se efetiva no ato da recepção, configurando o caráter individual. (DCEs, 2008, p.56)

O ato de ler envolve mais ações do que simplesmente a decodificação dos signos, é preciso compreender e interagir para que haja um ressignificar atualizado do discurso do autor. É preciso preencher “os lugares vazios” de que fala Iser (ISER, 1999, p.128) e estes, segundo o autor “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor” (ISER, 1999, p.128).

“A leitura se efetiva no ato da recepção”, dizem as DCEs (2008, p.56). O processo da recepção segundo as diretrizes:

Implica uma resposta do leitor ao que lê, é dialógico, acontece num tempo e num espaço. No ato de leitura, um texto leva a outro e orienta para uma política de singularização do leitor que, convocado pelo texto, participa da elaboração dos significados, confrontando-o com o próprio saber, com a sua experiência de vida. (DCEs, 2008, p.57)

E é no ato recepcional que o leitor se identifica ou não com o discurso do autor, com suas criaturas ficcionais e se deixa, ou não, influenciar pelo texto. Neste trabalho observamos que houve influência de um texto antecessor em *Crepúsculo* e este é um fato a respeito do qual não encontramos nenhuma negativa por parte da autora da saga. Todos os livros da saga, como já dissemos anteriormente, são inspirados em outros predecessores. Relembramos aqui que dos quatro livros, o terceiro, *Eclipse* (2009b), traz na história de Edward, Bella e Jacob, de maneira subjacente, forte inspiração em Edgar Linton, Cathy e Heathcliff perceptível em cenas como a da angústia que antecede a escolha do pretendente. Embora o primeiro indício de influência apareça de forma explícita já no início do primeiro livro da saga criada por Meyer, quando Bella, a personagem principal, narra suas atividades escolares: “[...] Mike assumiu seu lugar de costume ao meu lado. Teve um teste relâmpago sobre *O morro dos ventos uivantes*. “Era simples, muito fácil” (MEYER, 2009a, p.36). Outra menção à narrativa aparece no primeiro capítulo do terceiro livro da saga, *Eclipse*, quando Edward dialoga com Bella: “- Fico feliz por Charlie ter decidido deixar você sair... Você precisa muitíssimo de uma visita à livraria. Nem acredito que está lendo *O morro dos ventos uivantes* de novo. Ainda não sabe de cor?” (MEYER, 2009b, p.30). O diálogo provocado pela resposta dada por Bella: “- Nem todos nós temos memória fotográfica” (MEYER, 2009b, p.30), propõe por

intermédio da personagem Edward, uma discussão a respeito da dualidade presente no texto de Brontë. Ela delega à fala da personagem a seguinte reflexão:

- Com ou sem memória fotográfica, não entendo por que gosta dele. Os personagens são pessoas medonhas que arruinaram a vida umas das outras. Não sei como Heathcliff e Cathy terminaram ao lado de casais como Romeu e Julieta ou Elizabeth Bennet e o Sr. Darcy. Não é uma história de amor, é uma história de ódio. (MEYER, 2009b, p.30)

Ao propor a discussão, Meyer despertou o interesse pela história citada, transformando seu próprio texto em mediador de outro, do qual ela própria era apreciadora e cuja autora, como foi possível perceber com a leitura do texto, em especial *Eclipse*, influenciava seu trabalho. Atentamos para o fato de que as citações atraíam leitores para o livro, quando, ao fazermos um trabalho pedagógico relacionado à saga no ano de 2010, observamos alguns leitores comentarem que precisavam ‘urgentemente’ ler o livro que Bella lia com tanto entusiasmo. Observamos, então, que também, por meio da *internet*, fãs, adolescentes ou não, discutiam o assunto. Em 2013, já realizando pesquisas para esta dissertação, buscamos, por meio da *web*, observar se havia ocorrido alguma modificação quanto ao interesse pela leitura de *O morro dos ventos uivantes* pelo fato de ser o texto que Bella ‘indicava’. Procuramos, então, por fóruns realizados em *blogs* relacionados à saga e optamos pelos endereços brasileiros, postados em língua portuguesa. Encontramos alguns comentários bastante interessantes e que traziam para nossa pesquisa contribuições relevantes quanto ao gosto literário de jovens em idade escolar e a sua suscetibilidade perante um mediador fora do âmbito escolar. Colhemos alguns exemplos, que disponibilizamos abaixo, e optamos por não transcrevê-los, deixando-os como foram postados pelos seus autores, no original:

Quadro 8 – comentários em blogs

(continua)

Amiga da Leitora - Thais 23 de novembro de 2013 14:58

Desde que li Crepúsculo e a Bella citou este livro como o preferido dela, que eu venho tentando lê-lo também, mas ainda não tive a oportunidade. Adorei sua resenha, bem esclarecedora. Espero poder lê-lo em breve!!

xoxo

<http://amigadaleitora.blogspot.com.br/>

Responder

Quadro 8 – comentários em blogs

(continua)

<p>Gabriel 23 março, 2013</p> <p>Oie :)</p> <p>Nossa eu quero muito ler esse livro minha professora de literatura recomenda direto é eu fico aqui boiando , espero poder ler em breve , beijos !!</p> <p>euvivolendo.blogspot.com (comenta lá :D)</p> <p>Responder</p>
<p>▼ Respostas</p> <p> Bruna  25 março, 2013</p> <p>Sua professora deve ser o máximo, nenhuma das que eu tive faz indicações assim. Vc devia msm ler o livro é ótimo... amo todos os personagens!</p> <hr/> <p>Responder</p>
<p>Saah 25 março, 2013</p> <p>Eu estou TOTALMENTE louca pra ler esse livro rs. Não aguento mais. Na maioria dos livros que eu li, filme que eu assito e séries de TV, tem citações desse livro, e só me dá mais vontade de ler...</p> <p>P.S.: Vocês me indicaram a um selinho e eu postei hoje lá no blog, dá uma conferida? ;) Obrigada pelo selinho viu meninas, adorei *-*</p> <p>http://espacinhodoslivros.blogspot.com.br</p> <p>Beijos</p> <p>Responder</p>
<p>PATRÍCIA RESPONDER</p> <p>28/09/2010 @ 18:30</p> <p>Desde que li Crepusculo fiquei interessada nesse livro, porque gostava muito das citações. Não conhecia nada sobre o livro mas seu post me alertou sobre isso. Vou por na minha lista de "Livros que Preciso ler!" Hehe Um beijo</p>

Quadro 8 – comentários em blogs

(continua)

<p>TUH</p> <p>23/09/2010 @ 11:43</p> <p>Nunca fui chegada em romances de época e nem em clássicos (traumas do vestibular...) e só parei pra olhar esse livro pq ele estava do lado dos livros da série crepúsculo, heuahuehauhea!</p> <p>Gostei do enredo mas tenho medo de comprar e quebrar a cara... abandonar o livro no meio, não conseguir terminar, etc. já que eu odeio linguagem antiga, essas coisas! :x</p> <p>Bjsss</p>	RESPONDER
<p>JESSICA</p> <p>23/09/2010 @ 5:11</p> <p>Guria eu assisti o filme na versão da MTV com Mike Vogel uns 5 anos atrás! Eu na época fiquei LOUCA de amores, o livro eu li tbm mas faz uns 8 anos! Amo crepusculo e desde que vi nos livros tenho vontade de reler, mesmo pq hj veria com outros olhos, mas faculdade de jornal te dá direito (e tempo) de ler outra coisa que não da facul? hehe. beijo e adorei o blog.</p>	RESPONDER
<p>CAMILA</p> <p>23/09/2010 @ 2:13</p> <p>eu queria ler esse livro por causa da bella também, hihahauaiuhaauhahiuha</p>	RESPONDER
<p>LULY</p> <p>23/09/2010 @ 2:08</p> <p>Esse livro tá no topo da minha lista. É bom que a Bella tenha citado, porque assim as garotas mais joavens procuram o livro!!</p> <p>Só não gosto dessa nova edição em que referiam o livro como o favorito da Bella. Nem é porque não gosto de Crepúsculo, mas, né??</p>	RESPONDER

Quadro 8 – comentários em blogs

(continua)

<p>Bruna  28 março, 2013</p> <p>O Morro dos Ventos Uivantes é um dos motivos para que eu não seja tão cruel com a saga Crepúsculo, hahaha. Pra mim a divulgação de clássicos como esse é a principal característica redentora da Saga.</p> <hr/> <p>Responder</p>	
<p>Lora  31 de agosto de 2012 10:20</p> <p>Aliny, ri muito com esse post, não que ele esteja engraçado, mas porque eu também resolvi ler esse livro por causa da Bella Swan que o menciona diversas vezes em Crepúsculo...rsrsrsrsr O Guigo implicou tanto comigo na época por isso, que agora penso duas vezes antes de admitir a culpa da Bella nisso....rsrsrsr O livro é maravilhoso, intenso demais!!! E a paisagem da sua foto é exatamente como eu imaginei durante a leitura, principalmente a da primeira foto. Beijos!!!!!!!!!!!!!!</p> <p>Responder</p>	
<p>EDUARDA </p> <p>09/01/2013 @ 22:09</p> <p>Engraçado, também li pelo fato da Bella citá-lo. Enfim no início eu achei bem chatinho e havia abandonado, mas continuei a lê-lo e pra falar a verdade amei! Tenho uma relação de amor e ódio pelo Heathcliff. hahah</p>	RESPOSTEI
<p>Respostas</p> <p>Daniele  27 março, 2013</p> <p>Já passei lá e dei uma conferida nas suas respostas! rrsr Realmente eu li (pelo menos a adaptação) por causa da Saga Crepúsculo. Não me arrependi! Beijos.</p>	

Quadro 8 – comentários em blogs

(conclusão)

<p>CAMILA</p> <p>03/11/2010 @ 12:03</p> <p>Eu já li este livro e confesso que li também, apenas pela citação que a Bella faz! adorei o termo "crespulete feelings" HAHAHA somos duas.</p> <p>Eu gostei muito do livro, mas não terminei de ler, esse livro eu adoro, mas me irrita profundamente a maldade de Heathcliff e a soberba de Catherine! HAHA eu ameeeei o livro, mais fiquei com tanta raiva do desenrolar da história que parei, mas ainda tenho esperanças que um dia eu supere e termine o livro! HAHA</p> <p>Leitora nova, adorei seu blog!</p> <p>Beijos.</p>	<p>RESPONDER</p>
--	------------------

Como mostrado no quadro 8, diversos leitores (ou não) de *crepúsculo*, em sua maioria do sexo feminino, trocavam suas opiniões em *blogs* dedicados à leitura e comentavam a respeito do livro preferido de Bella. Os *posts* reproduzidos ilustram o nosso objetivo nesta parte do trabalho, que era a busca por informações a respeito da mediação entre um livro e outro. Nestes *blogs*, como se pode comprovar pelos exemplos do quadro, leitores postavam as impressões que tiveram ao entrar em contato com o texto de Brontë e também debatiam a respeito da influência de Meyer que por meio de sua personagem, despertou-lhes para a leitura do clássico. Observamos pelas postagens, que a maioria leu Brontë por influência de Bella.

Encontramos também, no primeiro semestre do ano seguinte ainda a mesma reação diante da leitura da saga *Crepúsculo*, ao observar *in loco* comentários de um grupo de alunos da Escola Estadual Regente Feijó – Ensino Fundamental II, em Doutor Camargo, no interior do estado do Paraná.

E, mais recentemente, quando buscamos junto aos arquivos de publicações de dissertações e teses da universidade estadual de Maringá pesquisas relacionadas aos livros em questão encontramos um trabalho a respeito dos textos, do qual colhemos o depoimento abaixo, que comprova, já entre leitores mais experientes, a eficiência da mediação oferecida por meio de outro texto:

Foi então que, no quinto ano de faculdade, conheci a saga *Crepúsculo* por intermédio de uma prima que amara o primeiro filme lançado. Assisti e achei a trama meio sem graça, mas acabei lendo o livro. E mudei de ideia. Li e gostei, mas dentro da academia, eu às vezes escondia esse meu '*guilty*

pleasure’ por achar que não se tratava de Literatura, essa mesma, com letra maiúscula. Até o ponto que perguntei a mim mesma: “mas por quê?”. Por que esconder o gosto por um tipo de leitura que me dera prazer da mesma forma que as outras? Só porque se tratava de uma história de amor quase impossível entre uma adolescente e um vampiro – que mais parece um príncipe encantado – que terá um *happy ending*? Mas e se pensarmos em *Romeu e Julieta*, também não é uma trama de amor impossível? E *Senhora*, também não é um romance com um final feliz? Além disso, obras canônicas eram recorrentemente citadas na saga vampiresca, obras que fiquei com vontade de ler novamente só pelo fato de a protagonista estar lendo também. Então me perguntei: “será que sou só eu que quero lê-las de novo ou os outros leitores da saga também?”. Bom, foi assim que aqui cheguei. (SIERAKOWSKI, 2012, p.19)

Ana Paula de Castro Sierakowski defende sua posição frente à formação do leitor independentemente da classificação do texto lido da seguinte maneira:

Ler literatura de massa pode ser o princípio de uma caminhada entre os livros, sejam eles canônicos ou não. Pode ser o início da formação do *leitor*, no sentido mais literal da palavra, sem a carga de que bom leitor é aquele que apenas lê obras clássicas. A questão para se pensar não é *o quê* o leitor lê, mas *como* ele lê, seja o gênero/mídia que for. (SIERAKOWSKI, 2012, p.21)

Concordamos com a autora no sentido de que a escolha do leitor deve ser valorizada e respeitada independentemente da classificação perante a crítica especializada do livro por ele escolhido, seja ele canônico ou trivial. Ninguém deve ser menosprezado por suas escolhas literárias. O que devemos, como educadores que somos, é oportunizar aos leitores jovens que estão em contato com as diferentes opções de textos triviais ofertados atualmente pela indústria cultural, uma mediação branda, porém persuasiva à outras formas de literatura, que apresente uma maior complexidade e que, ao fugir da linearidade trivial ofereça-lhes uma ampliação no conhecimento literário e proporcione um aprimoramento de sua capacidade interpretativa, para que seja capaz de decidir conscientemente o que quer ler, sabendo por que quer ler, e não apenas leia o que a indústria cultural o induza a ler.

Neste aspecto, é de fundamental importância a ação da instituição escolar empreender esforços para que a cultura literária seja uma troca entre os pares, na qual haja um diálogo entre a cultura literária canônica ocidental com a cultura literária de outras origens bem como com textos considerados inferiores artisticamente por especialistas, rejeitando, assim, apenas um caminho unidirecional em que todos devem se apropriar de uma única cultura tida como superior. Além do que, segundo Kothe, há a leitura trivial do canônico e vice-versa (KOTHE, 1994) Quando Ana Paula de Castro Sierakowski revela que ficou com vontade de reler as

obras canônicas lidas pela protagonista da saga *Crepúsculo* percebemos o poder de mediação embutido no texto de Meyer e nesse poder a oportunidade de apresentar de maneira menos impositiva um texto mais complexo. Tornou-se, então, pertinente buscarmos a observação de Hauser quando este fala sobre a importância das instâncias mediadoras entre autor/ leitor e lembra que estas últimas “criam as raízes por onde circulam a evolução da história da arte e determinam a direção que tomam a mudança de gosto” (HAUSER, 1977, p.622).

Atentando para a fala de Hauser confirmamos que Meyer ao expor seu gosto literário, e conseqüentemente assumir que se deixa influenciar pela autora canônica citada por ela, coloca seu texto como mediador entre o leitor e a narrativa predecessora de sua criação. Embora perante a crítica especializada seu trabalho obtenha uma classificação inferior em relação à considerada alta literatura, sendo considerada de menor artisticidade por se utilizar de uma roteirização, que homogeneíza, conforme Kothe (1994), a narrativa trivial o que, no momento, difere da classificação do trabalho da precursora, já considerado canônico, a propriedade de mediação que a produção textual da saga *Crepúsculo* contém em relação ao livro de Brontë *O morro dos ventos uivantes*, é inegavelmente eficiente.

De posse dos resultados referentes à influência de textos canônicos sobre os triviais e da influência exercida pelos textos triviais sobre os leitores, conforme exposto nos capítulos I, II, e neste intertítulo do capítulo III, levamos para a sala de aula o texto *O morro dos ventos uivantes*. Relacionando a narrativa canônica com a saga *Crepúsculo*, focamos nossa pesquisa na recepção do livro clássico por alunos de classe social baixa, moradores de uma cidade interiorana, inseridos no contexto de uma escola pública estadual, para melhor compreender o ato comunicacional entre um grupo de adolescentes e uma autora do século XIX. No próximo subcapítulo, expomos as impressões obtidas durante o período de observação do grupo quanto à interatividade autor/texto/ leitor.

3.2 A NARRATIVA TRIVIAL, A NARRATIVA CANÔNICA E A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO CRÍTICO

Escolhemos o 9º ano C, período vespertino, da Escola Estadual Regente Feijó – Ensino Fundamental II, no Município de Doutor Camargo, Paraná. A turma era composta inicialmente por 18 alunos, sendo uma aluna de inclusão que contava com o auxílio de uma professora de Apoio à Comunicação Alternativa durante todas as aulas de todas as disciplinas. Mediante a leitura preferida da maioria na época inicial da pesquisa optamos por partir do tema do livro como ponto primeiro de nosso estudo. O séc. XXI trazia aos leitores

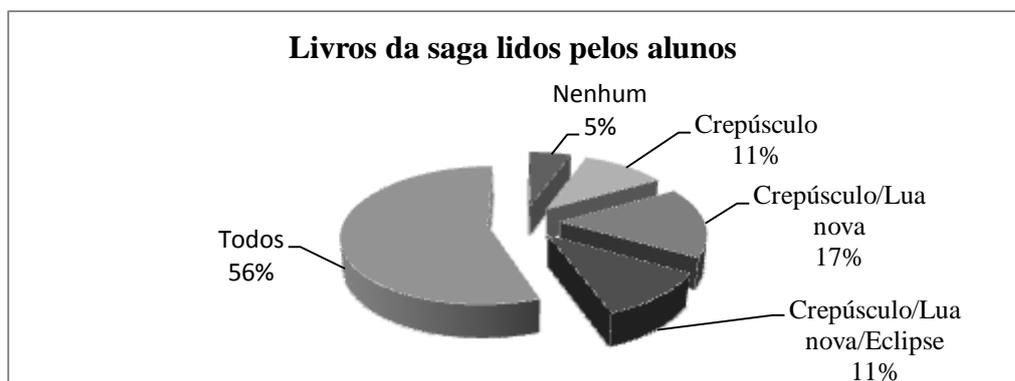
adolescentes uma história de amor impossível que envolvia figuras do imaginário cultural místico de muitos povos. O texto de Meyer continha, como já foi dito antes, todas as características de uma narrativa trivial sentimental e só por este fato já encontraria um lugar entre as preferidas das adolescentes e/ou românticas (no sentido romanesco), mas, para aumentar a atratividade, contava também com a presença do sobrenatural, fato que, na idade dos leitores observados, induz ao medo. O medo, que para Lovecraft é “a emoção mais forte e mais antiga do homem” e para o escritor “a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p.14). Aí encontramos uma das explicações, dadas pelos leitores de nossa escola, para que, estudantes que dizem ter aversão à leitura, estivessem lendo coleções compostas por livros que continham, cada unidade, mais de quinhentas páginas. E a leitura fluía rapidamente, principalmente entre as garotas, que se identificavam com Bella pela paixão desta por Edward. Dentre os garotos, alguns diziam detestar a história, porém a conheciam, outros não se constrangiam em dizer que gostavam, principalmente da parte em que lobisomens e vampiros participavam de alguma perseguição ou luta.

As figuras do universo maravilhoso que compõem a narrativa sentimental de Meyer atraíram as/os adolescentes dessa turma porque, segundo eles, mesmo conscientes da irrealidade ali exposta, havia a possibilidade de, por meio da imaginação, acreditar que poderia haver uma maneira de adquirirem também poderes, como os de Edward, que eram a força e o dom de ler mentes de outros seres. Para eles (os alunos) o universo do maravilhoso que se instala na narrativa não provoca nenhuma reação de espanto por este não representar nenhum elo com o mundo real e a narrativa é considerada tão verossímil quanto uma narrativa histórica. Embora, e é importante afirmar, os alunos sabiam diferenciar um universo paralelo ficcional verossímil do não verossímil, bem como distinguir ambos do universo real. A reação dos alunos frente a este universo nos induziu a buscar informações a respeito e encontramos em Todorov a afirmação de que no maravilhoso “os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 1981, p.30), e no caso dos alunos observamos que nem no leitor empírico. Também é Todorov quem explicita que “a característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos” (TODOROV, 1981, p.30).

As considerações acima nos conduziram a questionar até que ponto a busca pelo sobrenatural, pelo surgimento da sensação de medo perante o perigo e o conforto da certeza de que este perigo não é real, atraíram os alunos/leitores à narrativa de Meyer. E foi o que

buscamos saber em seguida em forma de diálogo informal. Assim, por meio de questionamentos orais ao grupo, com as respostas anotadas pela professora, obtivemos como resultado dados importantes para o entendimento e algumas informações foram transformadas em gráfico para mostrar mais claramente as informações coletadas. Sendo assim indicamos no gráfico abaixo a porcentagem correspondente à leitura de cada um dos quatro livros da saga pelos alunos da turma no início do trabalho:

Gráfico 1 – Livros lidos pelos alunos



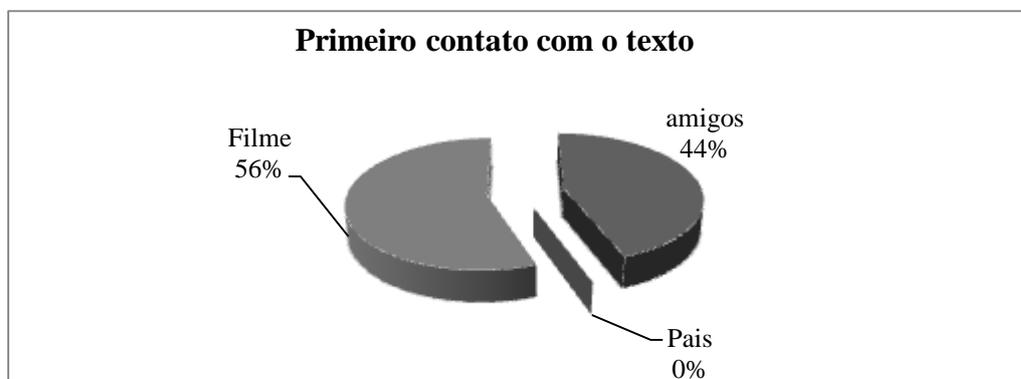
Fonte: Própria autora.

Acrescido à informação contida no gráfico ainda consta que de todos os integrantes do grupo que ainda não tinham lido todos os livros da saga, apenas um disse não ter nenhum interesse em fazer a leitura, os demais gostariam de ler os textos que ainda não conheciam.

A atratividade do texto em relação aos alunos da turma, que constituem um grupo incluído entre os classificados como não leitores, superou as expectativas.

O segundo questionamento foi a respeito de como entraram em contato com a saga.

Gráfico 2 – Primeiro contato com o texto

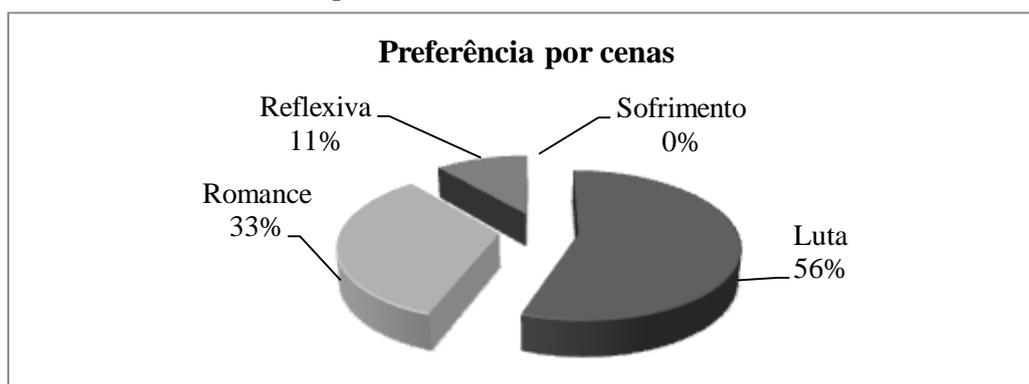


Fonte: Própria autora.

Obtivemos a informação nesse momento do diálogo de que a maioria dos alunos conheceu o enredo pelo filme ou o livro por meio dos amigos. Na turma ninguém teve contato com a narrativa por intermédio dos pais. Nesse momento também se estabeleceu uma discussão a respeito das diferenças do livro em relação ao filme, na qual os alunos citaram cenas, diálogos e a presença da autora, Meyer, como figurante em um dos filmes. Além de demonstrarem compreensão de que o filme foi produzido a partir da interpretação do leitor que dirigiu o filme, sendo esta provavelmente deveria estar em consonância com a leitura feita pelo grupo que participou da adaptação do texto.

Em seguida, questionados a respeito do motivo pelo qual eram atraídos para a saga, os garotos afirmaram ser a as cenas de lutas. Já as garotas disseram ser atraídas pelas cenas românticas.

Gráfico 3 – Preferências por cenas.



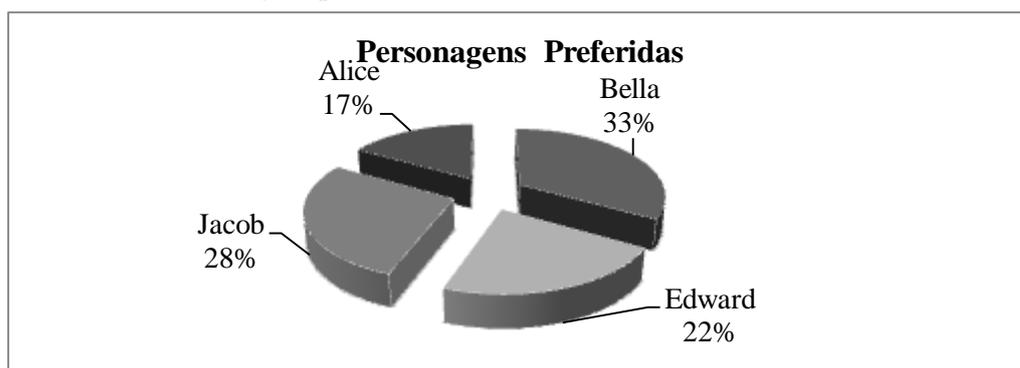
Fonte: Própria autora.

Observamos que a preferência de nenhum deles recaiu sobre cenas de sofrimento psicológico das personagens e poucos gostaram de cenas em que houvesse reflexão a respeito de sentimentos. Fato que demonstra uma reação própria s da idade/série.

Quanto às personagens preferidas, a turma ficou bem dividida, porém, percebemos uma pequena vantagem na preferência dos leitores pela personagem Jacob. É importante salientar que a observação desta vantagem foi bastante significativa para nosso trabalho pelas características desta personagem herdadas de personagens consagrados pelos especialistas em literatura.

A fim de demonstrar o resultado do levantamento no gráfico a seguir constam as preferências da turma:

Gráfico 4 – Personagens preferidas



Fonte: Própria autora.

No grupo de alunos além de figurarem as três personagens centrais da narrativa, Alice (irmã adotiva de Edward que sempre ajuda Bella) aparece entre as preferidas. Jacob, o lobisomem, foi escolhido, segundo os alunos, por demonstrar força, masculinidade, e se transformar em animal quando fica muito enraivecido. Percebemos aí, que características de Heathcliff, que por sua vez possui características de Satã, permanecem vivas em outras personagens e possuem a mesma capacidade de atrair leitores.

Concluimos assim, com os questionamentos citados, os debates dos quais resultaram os gráficos acima, que colaboraram com nossa observação quanto às preferências dos alunos/leitores, seu repertório literário e sua capacidade interpretativa. A partir dos dados levantados e visando compreender a perspectiva da leitura de textos, sua interpretação e grau de aprofundamento de alunos do ensino fundamental de escola pública frente a um texto indicado para a série, porém considerado complexo, favorecendo interpretações várias por diversas áreas de conhecimento como vimos anteriormente. Para tanto buscamos oportunizar aos alunos/leitores a ampliação de sua leitura, saindo de textos lineares para iniciar seu percurso por textos mais elaborados. Procuramos realizar esta etapa respeitando idade/série bem como o que recomenda a PPP (Proposta Política Pedagógica) desta Instituição Escolar que traz no item relacionado ao corpo docente orientações para os procedimentos do professor em sala de aula, entre os quais estão:

Saber identificar os conhecimentos prévios do aluno; compreender o caráter de provisoriade do processo de construção dos conhecimentos; ter conhecimento do conteúdo a ser trabalhado; interferir na zona de desenvolvimento proximal dos alunos, extraindo conhecimento prévio e auxiliando a construir e organizar conhecimento; saber definir as estratégias metodológicas adequadas; cultivar uma relação dialógica mediando à relação entre o aluno e o objeto do conhecimento; aconselhar, coordenar, animar, encorajar, respeitar e compreender o aluno e o processo pelo qual ele

aprende; criar em classe, um clima de amizade, um ambiente motivador; saber definir as estratégias metodológicas adequadas; cultivar uma relação dialógica mediando a relação entre o aluno e o objeto do conhecimento; Estabelecer processos de ensino-aprendizagem resguardando sempre o respeito humano ao aluno; criar condições para que os alunos desenvolvam habilidades cognitivas, tais como: pensar, analisar, investigar, adquirir atitudes reflexivas. (PPP, 2015, p.29-30)

Assim, buscamos encontrar uma abordagem pedagógica adequada à turma, e, percebendo o interesse pelas novas tecnologias, optamos por utilizar além dos textos em suporte tradicional, outras adaptações e releituras, ou outras traduções como preferem Jakobson (2003) e Plaza (2003), para apresentar um texto canônico. Como já dissemos, por ser indicado pelos autores do livro didático usado pela turma, William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães (2012), e por ser o livro “preferido” da personagem Bella, da saga *Crepúsculo*, escolhemos o livro “*O morro dos ventos uivantes*”. Nesta apresentação procuramos apontar para direções que mostram a influência, conforme Bloom (2013) de um texto mais elaborado sobre aquele linear por ele preferido e observamos a recepção do texto canônico.

Após uma série de debates que incluíram leituras em sala de alguns trechos e visualização de cenas do filme na TV pendrive, que duraram três aulas de cinquenta minutos cada uma, percebemos que a interpretação dos alunos se situava apenas na estrutura de superfície (KOTHE, 1994) do texto de Meyer, independentemente da tradução apresentada, ou seja, da narrativa extraíam apenas o romance entre Bella e Edward e as peripécias criadas para que a narrativa se prolongasse. Estes alunos, quando sugerido o texto de Brontë, interessaram-se em conhecer o “outro casal” a respeito do qual Bella e Edward algumas vezes conversavam e que faziam parte de um livro que Bella gostava de ler. Nenhum aluno havia lido ou assistido alguma versão para o cinema ou TV do livro *O morro dos ventos uivantes*. Foi proporcionado então o primeiro contato dos alunos com o texto de Brontë e este foi feito primeiramente por intermédio de um dos filmes: a versão de 2009 para a TV e dirigida por Coky Giedroyc. Apesar das inserções de diálogos e cenas, todo o enredo e a atmosfera sombria do texto e a degradação das personagens fazem parte do filme. Os elementos sobrenaturais que fazem parte da narrativa geram interesse no grupo, assim como já tinha sido observado na saga *Crepúsculo*. Uma das cenas, que atraiu a atenção dos alunos reforça o que foi dito no início deste item a respeito da atração que existe em relação ao sobrenatural, acontece a pouco mais de 15 minutos do início do filme, Heathcliff cavando a sepultura de

Cathy. A respeito desta cena, Lovecraft, analisando o texto de Brontë e seus elementos góticos, argumenta que “entre Heathcliff e Catherine Earnshaw existe um laço mais terrível e profundo que o amor humano. Depois que ela morre, duas vezes ele lhe viola o túmulo, e é perseguido por uma presença impalpável que não pode ser senão o espírito dela” (LOVECRAFT, 1987, p.54). A observação de Lovecraft nos lembra que no texto de Meyer, influenciado por Brontë, o amor entre Edward e Bella também tem uma ligação sobrenatural, afinal ele é um vampiro. Se o sobrenatural não perturba o grupo de alunos, as mudanças próprias para a adequação de um sistema de signos, o texto escrito, para outro, a linguagem cinematográfica, também não atrapalha a compreensão da trama e os alunos compreendem que a amizade entre Heathcliff e Cathy se transforma em paixão. Após o término do filme houve uma conversação onde todos interagiram com suas impressões e opiniões a respeito do que viram. Nas aulas seguintes leram algumas partes do texto de Brontë discutindo o assunto na sequência. Observamos que para este grupo de alunos o texto se mostrava complexo, de difícil compreensão. Novamente a interpretação deles permaneceu na estrutura de superfície, porém, é preciso salientar que houve um avanço no repertório literário e na interpretação, pois conseguiram compreender, de acordo com idade/série, um texto canônico superando, portanto as expectativas de que só o texto trivial lhes permitia compreensão. As impressões a respeito do texto podem ser sintetizadas relatando que sob a perspectiva dos membros do grupo, a personagem Heathcliff não se impõe como para a maioria dos analistas citados nesta dissertação, como uma representação do mal. Para o grupo ele é apenas, um homem apaixonado, que é capaz de atitudes inadequadas e politicamente incorretas perante a sociedade da época para estar próximo à mulher amada. As crueldades praticadas por ele com o intuito de atingir seus objetivos e a hostilidade com que trata as pessoas de sua convivência é tida apenas como uma “revanche” contra os sofrimentos advindos da infância, quando sofreu desmandos, castigos e preconceitos. Nesta última informação contém embutida em seu significado a própria revolta do grupo, pois todos de alguma maneira passam pelas mesmas situações narradas por Brontë ao relatar a respeito da personagem.

Os alunos fizeram na análise de Heathcliff uma conexão combinando nos esquemas textuais os “lugares vazios” (Iser, 1999, p.126) com a sua própria realidade, articulando as perspectivas de apresentação com os atos de representação deles próprios na função de leitores.

Cathy, por sua vez foi vista como uma garota mimada, que exige a realização de seus desejos, comportando-se mal se assim não acontecer, além de objetivar deter o poder sempre. O fato de ser impedida pelas convenções sociais de estar com Heathcliff a afeta tanto que

adoece e morre. As demais personagens não geraram interesse capaz de motivar comentários mais elucidativos quanto à opinião dos alunos, apenas foram pontuados como fraco, inteligente, ingênuo, no caso de Edgar Linton e bonita, inteligente, elegante, culta, porém, apaixonada por Heathcliff e, por isso mesmo, foi classificada por eles como tola.

Ao analisar as personagens, durante a leitura de excertos de *Crepúsculo* e de *O morro dos ventos uivantes* observamos que os alunos fizeram uma leitura exclusivista, direcionada para as suas verdades, interpretação aceitável se considerarmos a imaturidade própria da idade/série, o repertório literário até então construído por eles e a fase em que se encontram como receptores de leituras literárias.

O relato acima nos fez atentar para a atitude dos alunos que após conhecer o texto de Brontë, interpretar o texto de Meyer tornou-se mais interessante, pois foi possível identificar onde havia as semelhanças entre os dois. Para esta afirmação buscamos em Plaza a certeza de que “só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado” (PLAZA, 2003, p.2).

Além da observação acima atentamos ainda para o fato de que o elemento sobrenatural presente na saga *Crepúsculo* e também no *O morro dos ventos uivantes* atraiu os alunos para os textos. Meyer, apesar de influenciada por Brontë, suavizou seus vampiros e lobisomens tornando-os bondosos e apaixonados fiéis, agradando seus leitores, como os alunos que leem a história como romance sem nem se dar conta de que o “mocinho” é um vampiro que suga a vida da protagonista, mostrando, assim, ele também, características de Satã. Já Brontë mostra o lado sombrio das personagens, a paixão doentia, o desejo de vingança sem limites, os vícios e vários outros elementos do gênero gótico. Esta constatação nos reportou a descrição de Lovecraft acerca da narrativa de Brontë, quando argumentando a respeito da intensidade do horror sobrenatural nos romances e contos diz:

Ímpar como romance e exemplo de literatura macabra é o famoso *Morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë, com sua alucinante vista de charnecas desoladas e tempestuosas do Yorkshire e das vidas violentas e aberrantes que elas alimentam. Ainda que primariamente uma história de vida e de paixões humanas em aflição e conflito, sua ambientação epicamente cósmica enseja espaço para o gênero mais mítico de horror (LOVECRAFT, 1987, p.53)

A trama sombria de Brontë foi percebida pelos alunos que, também, durante as atividades, em vários momentos citaram as situações aflitivas em que as personagens se veem durante toda a narrativa, comentando, ainda que sem conhecimento teórico, a respeito dos elementos da literatura gótica presentes no texto. A respeito do gênero gótico, para Lovecraft

O morro dos ventos uivantes “é o símbolo de uma transição literária, e marca o crescimento de uma escola nova e mais saudável” (LOVECRAFT, 1987, p.54).

Independentemente do gênero e de sua classificação perante a crítica especializada os dois textos conseguem provocar a empatia e a reação de agência em leitores de diferentes épocas e lugares embasando a imaginação de forma que o leitor/autor tenha a criatividade necessária para transformar o texto lido em outro texto. No caso de profissionais relacionados às artes de grande inserção entre a camada social que consome textos triviais, seu trabalho artístico influenciam outros leitores a criar novos textos em outras artes, inclusive, como percebemos durante o estudo relatado neste capítulo, essa possibilidade está também presente no universo institucional escolar, pois se instigado, o estudante lê, interpreta, compara com outros textos, questiona e busca por respostas e, se a escola lhe oportunizar, pode também produzir seus próprios textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível observar pelo contido nos estudos realizados e relatados nesta dissertação que a narrativa se faz presente no espaço literário atual trazendo simultaneamente suas características intrínsecas e características inovadoras que surgem de acordo com o tempo, o espaço e as tecnologias disponíveis. A relação dialógica entre as características atualizam o texto conforme a época e o lugar. Personagens e enredos, cuja criação é influenciada por um texto precursor, “O Grande Original” (BLOOM, 2013), que compartilha sua essência, garantindo assim, sua imortalidade e a de seu autor. As características da personagem e a fábula da obra original vão se subdividindo, seja por meio de adaptações, releituras explícitas ou implícitas, e se espalhando por entre outras obras que surgem e que são disseminadas por diversos suportes.

A diversidade de interpretação resultante das análises de vários autores demonstram as diversas possibilidades da influência de um autor “maior” em obras que ao se repetirem incessantemente, mesmo que alguns leitores comuns não percebam, modificam sua construção original, pois ao migrarem para outro sistema de signos são exigidas adaptações, próprias de cada sistema. Embora o tema e a essência sejam os mesmos, se apresentam no texto completamente diferentes, no intuito de proporcionar ao seu público o que ele quer. À medida que nos aproximávamos mais dos textos escritos recentemente, percebíamos que a sua construção se adaptava ao linguajar e costumes contemporâneos, além de optar pela estrutura narrativa própria da trivialidade, fato que facilita a comercialização de seus trabalhos diante do consumo à cultura de massa. Porém, mesmo não tendo uma avaliação estética favorável pela crítica, a narrativa trivial atende às expectativas de uma grande parcela da sociedade, que compra seus títulos e discute o seu enredo e o destino de suas personagens em grupos de amigos ou em redes sociais. Para essas pessoas a leitura de uma narrativa trivial é tão interessante e instrutiva quanto à leitura de uma narrativa considerada artística, porque é com esse segmento que mantém contato, seja por meio de divulgação midiática ou por indicação de amigos. Como não recebe orientação a respeito das diferenças que os especialistas encontram entre uma e outra e nem tem acesso às obras consideradas elevadas consideram a literatura que consomem como um texto de alto grau valorativo. A singularidade da obra não preocupa o leitor comum. Ele não se importa com a classificação quanto à canonicidade ou o grau de estranhamento que o texto lhe proporciona, ele quer saber o que vai acontecer com a personagem. Além disso, a possibilidade atual de leitores poderem fazer a personagem escolhida sair da clausura de sua história e participar de aventuras imaginadas por outros que

não o seu criador original proporciona ao leitor uma sensação de sociedade da criatura com seu autor, pois também se transformou em autor, embora partindo de uma produção alheia. Assim, considerando a situação social da qual a leitura da narrativa trivial é parte integrante, defendemos a ideia de que o acesso a esta cultura, muitas vezes é um avanço em relação a épocas anteriores nas quais a parte menos favorecida da sociedade era excluída de qualquer forma de aquisição cultural. Para esta declaração buscamos apoio em Umberto Eco, quando o autor afirma que “a execrada cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu junto a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de consumo” (ECO, 2011, p.44).

Sendo a instituição escolar o reflexo da realidade social é impossível não haver este distanciamento entre a cultura literária proposta pela instituição e a trazida pelos estudantes oriundos desta sociedade. Partindo do pressuposto que é preciso conhecer para entender, pensamos que ambos, professor e aluno, podem, por meio de oportunização de contato com os diversos segmentos da cultura literária, encontrar um trajeto que possibilite a aquisição de conhecimento literário que facilite o discernimento para as futuras escolhas no campo da literatura. Se para os alunos a mediação presente em um texto os conduza a outro que ofereça a possibilidade de ampliação da capacidade interpretativa é atraente, sigamos por ela como foi feito no exemplo que pode comprovar pelo artigo produzido e na produção didático-pedagógica publicados no *site* da Secretaria de Estado da Educação do Estado do Paraná - SEED (CAVALIERI, 2010).

A mediação oferecida por um texto ao seu influenciador corrobora para a atratividade da leitura, conforme percebemos junto ao grupo de alunos observados durante a pesquisa e relatado no terceiro capítulo desta dissertação. Além disso, percebemos que a mediação nesse sentido, direcionado pela influência, também colabora com a formação de leitores mais competentes. Pois, se, um leitor leva seu livro ou personagem preferida para uma análise acadêmica, como consta no nosso trabalho é porque o texto, embora considerado trivial, possui a capacidade de interagir com seu interlocutor trazendo a este algo mais reflexivo do que simplesmente uma distração. Então, este ler por entretenimento não se perde com a aprendizagem de teorias. Também não é ignorado que o processo de influência ocorre na literatura desde o seu surgimento, um autor sempre buscou em antepassados ou em contemporâneos seus, autores fortes, um aporte para suas criações. E independentemente de se tornar também forte, a influência permanece presente em sua obra.

Começamos por Milton que influenciou vários autores, estes influenciaram Brontë, que mais de um século depois influenciaram Meyer que influenciou E. L. James e sua série

Cinquenta tons de cinza, na qual tudo se encaminha de maneira a realizar na ficção alguns desejos eróticos das leitoras. Para Bloom “o tema oculto da maior parte da poesia dos últimos três séculos foi a angústia da influência, o medo de cada poeta de que não tenha ficado para si uma obra própria, que possa realizar” (BLOOM, 2013, p.167).

A literatura e sua relação com o leitor ultrapassam os limites impostos pelos conceitos tradicionalmente difundidos pela escola, pois a afinidade leitor/autor cuja descoberta é proporcionada pelo texto no momento da recepção não encontra precedente nem definição que seja capaz de descrevê-la. E a singularidade de cada encontro acontece porque cada leitor busca no texto o reflexo de suas próprias convicções e o texto, por sua vez, ao oferecer, mesmo imperceptivelmente, a direção que o leitor deve seguir, permite a este criar com sua própria imaginação o complemento das aberturas encontradas. Como a imaginação do leitor só pode traduzir para representações o que pertence ao próprio conhecimento histórico/literário, a apreensão da mensagem emitida pelo autor, produz inúmeros outros textos, bem como vários sentimentos em relação ao texto lido. Daí a diversidade de preferências literárias, pois todo leitor procura um texto cuja decodificação e mensagem lhe seja compreensível para assim poder fruir da companhia de um interlocutor que compartilhe com ele da mesma perspectiva em relação aos acontecimentos históricos/sociais de sua contemporaneidade. A atratividade de um texto, então, não se encontra na sua classificação perante convenções que norteiam o valor artístico nela presente e sim na oportunização de diálogo entre autor/leitor. Este dialogismo só pode acontecer no momento em que autor/leitor estejam no mesmo nível de maturidade histórico/social/literário, portanto, no caso de um jovem leitor é preciso iniciar uma escalada a partir do seu grau de apreensão e, permitir que, paulatinamente e paralelo à sua formação política, social e cultural, ele busque, por meio de textos que seu entendimento permita, ir dialogando com autores cuja complexidade textual possa acrescentar ampliação do universo literário impulsionando-o para que atinja um nível elevado de interpretação capaz de detectar aspectos subliminares da estrutura profunda de textos triviais e/ou canônicos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, **Arte poética**, disponível em:
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>> acesso feito em 25/05/2015.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: Coleção dos pensadores. Trad. Joaquim José Maria Ramos, Remberto Francisco Kulnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Michail. **Estética da criação verbal**. Trad. Feita a partir do francês Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 3 ed., 1987.
- BLOOM, Harold. **A anatomia da influência: literatura como modo de vida**. Trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- _____. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- _____. **A angústia da influência**. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 2. ed. 1991.
- BLOOM at all. **introduction Bloom's Guides: Emily Brontë's Wuthering Heights**. New York: Infobase Publishing, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. Trad. Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRAIT, Beth. **A Persona-gem**. São Paulo: Ática, 7. ed., 2004.
- BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- CAVALIERI, Ana Maria Reino. **Clarissa X Bella: semelhanças e diferenças entre as personagens de Erico Verissimo e de Stephenie Meyer**. p.1-27. Disponível em:
http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_uem_port_artigo_ana_maria_reino_cavaliere.pdf > acesso feito em 07/07/2015.
- _____. **Adolescentes de ficção: e aí, qual é a diferença?** p. 1-88. Disponível em:
<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_uem_port_pdp_ana_maria_reino_cavaliere.pdf> acesso feito em 07/07/2015.
- CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva S.A., 11. ed., 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1991.

PARANÁ. **Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa**. Curitiba: Secretaria de Estado de Educação, 2008.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. NETO, Modesto Leite Rolim. **Reason and emotion in Wuthering heights**. Revista Investigações. ISSN digital 2175294X. Pernambuco: Vol.21, nº 1, Janeiro/2008, p.253-262.

DIETZ, Dan. **Off Broadway musical, 1910-2007: cast, credits, songs, critical reception and performance data of more than 1800 shows**. North Carolina: 2010. McFarland & Company, Inc., Publishers. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=fgOqZWHCLbUC&pg=PA500&lpg=PA500&dq=%C3%B3peras++Bernard+Herrmann+e+Carlisle+Floyd+wuthering+heights&source=bl&ots=0ZdMQqzK_p&sig=82IhhCRWwaJPijoRBXUP_Y5ucdA&hl=pt-BR&sa=X&ei=Mo1LVbzIicykgwTSi4GIDA&ved=0CEIQ6AEwBQ#v=onepage&q=%C3%B3peras%20%20Bernard%20Herrmann%20e%20Carlisle%20Floyd%20wuthering%20heights&f=false> acesso feito em 07/05/2015.

ECA. **Estatuto da Criança e do adolescente**. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm> acesso feito em 04/11/2014.

ECO, Umberto. **Pós-escrito ao nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Alves e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 4. ed., 1985.

E L James. **Cinquenta tons de cinza**. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

ESCOLA ESTADUAL REGENTE FEIJÓ - ENSINO FUNDAMENTAL II. **Projeto Político Pedagógico**. Doutor Camargo: 2014.

GILBERT Sandra M. e GUBAR Susan. **Milton's Bogey: Patriarchal Poetry and Women readers and Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell**. In: **The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 2.ed., 2000.

HAUSER, Arnold. **Sociologia del arte. Sociologia del Público**. Barcelona: Editorial Labor, 1977.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. V.São Paulo: ed. 34, 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2. ed., 3ª reimpressão, 2012.

JAUSS, Hans Robert. **A história da lietratura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOTHE, Flávio Rene. **A narrativa trivial**. Brasília: UNB, 1994.

_____. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 2005. Disponível em:
<<http://pt.scribd.com/doc/179385244/Introducao-a-semanalise-Julia-Kristeva-pdf>> acesso feito em 03/11/2014.

LANGLAND, Elizabeth. **Class**. In: **The Brontës in context**. THORMÄHLEN, Mariane (ed.). New York: Cambridge University Press, 2012.

L'ESTRANGE, Anna. Retorno ao morro dos ventos uivantes. Disponível em:
<http://minhateca.com.br/Pedro.Smigura/Galeria/Livros/Anna+L*e2*80*99estrange+-+Retorno+Ao+Morro+Dos+Ventos+Uivantes,400742893.doc> acesso em 06/05/2015

LENNON, John e ONO, Yoko. **You're the one**. Intérprete: Yoko Ono. In **Milk and Honey**. Vídeo e letra disponíveis em:<<http://letras.mus.br/yoko-ono/360135/>> acesso feito em 07/07/2015.

LÉVY, Pierre. **A ideografia dinâmica rumo a uma imaginação artificial?** Trad. Marcos Marcionilo e Saulo Krieger. São Paulo: Edições Loyola, 2ª ed., 1998.

LODGE, Sara J., **Literary Influences on the Brontës**. In: THORMÄHLEN, Mariane (ed.). **The Brontë in context**. New York: Cambridge University Press, 2012.

LOVECRAFT, H.P.. **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves editora, 1987.

MEYER, Stephenie. **Amanhecer**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009c.
_____. **Crepúsculo**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 3. ed., 2009a.

_____. **Eclipse**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2. ed., 2009b.

_____. **Lua nova**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2. ed., 2008.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2009.

MURRAY, Janet H.. **Hamlet no Holodeck o futuro da narrativa no ciberespaço**. Trad. Elissa Khoury Daher e Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

MURY, Gilbert. **Sociologia del publico literario**. In: **Hacia una sociologia del hecho literario**. Madrid: Edicusa, 1974.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Trad. Antônio José de Lima Leitão. Versão para ebook – eBooksBrasil, 2006, a partir do livro em papel Volume XIII, Clássicos Jackson. Rio: 1956. Disponível em:
<<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/paraisoperdido.html>> acesso feito em 27/05/2015.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1ª ed., 2ª reimpressão, 2003.

PRADO, Márcio Roberto do. **Vésper: exercício de filosofia da literatura**. Tese (Doutorado em Estudos Literários), UNESP, 2007. Disponível em: <http://wwws.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/1084.pdf> acesso feito em 12/04/2015

ROSENFELD, Anatol, CANDIDO, Antonio, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva S.A., 11. ed., 2009.

SEMPRINI, andrea. **Multiculturalismo**. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Trad. Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

SIERAKOWSKI, Ana Paula de Castro. **Literatura de massa e formação do leitor: o letramento de receptores da saga *Crepúsculo* do papel às telas**. Dissertação, UEM, 2012. Disponível em: <www.ple.uem.br/defesas/pdf/apcsierakowski.pdf > acesso feito em 06/11/2014.

THORMÄHLEN, Mariane et all. **Marriage and family life in The Brontës in context**. New York: Cambridge University Press, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Digital Source a partir da versão em espanhol traduzida por Silvia Delpy do original em francês, **Introducción a la literatura fantástica**, México: Premia, 2 ed., 1981. Trad. Em português disponível em : <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1314997/mod_resource/content/1/Tzvetan%20Todorov%20-%20Introduc%C3%A3o%20%C3%A0%20literatura%20Fant%C3%A1stica.pdf> acesso feito em 13/05/2015

REFERÊNCIAS ON LINE: SAGA CREPÚSCULO

Objetos relacionados à saga:

<<http://coldbloodfanfics.blogspot.com.br/2011/02/objectos-twilight.html>> acesso em 06/05/2015

<<https://pocketcast.wordpress.com/tag/festa-de-15-anos/>> acesso em 06/05/2015

<http://uoltecnologia.blog.uol.com.br/apostas/arch2010-06-06_2010-06-12.html> acesso em 06/05/2015

<<http://asagacrepusculo701.blogspot.com.br/2010/12/objectos-da-saga.html>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.dasmariasblog.com/post/4581/essence-lanca-linha-de-maquagem-inspirada-no-filme-eclipse>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.aculpaedosleitores.com/2013/10/ahh-os-vampiros-apaixonados-pela-saga.html>> acesso em 06/05/2015

Adaptações e releituras:

<<https://sites.google.com/site/twilighterscmvampirediaries/objetos-de-crepusculo>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.crepusculinho.com.br/p/crepusculinho.html>> Acesso feito em 26/05/2015.

<<http://www.foxplaybrasil.com.br/show/7431-os-simpsons>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.animeai.net/?p=221709>> acesso em 06/05/2015

<<http://ovicio.com.br/novos-posteres-de-os-muppets-fazem-parodia-da-saga-crepusculo/>> acesso em 06/05/2015

<<https://www.youtube.com/watch?v=yOuej37EHIE>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.papodecinema.com.br/especiais/saga-muppets>> acesso feito em 27/05/2015.

<<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/os-muppets-fazem-parodia-da-saga-icrepusculoi-em-novos-cartazes/#imagem1>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.justlia.com.br/2009/12/overdose-saga-crepusculo/>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.tematoa.com/2013/01/crepusculo-graphic-novel-volumes-1-e-2.html>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.amazon.com/Twilight-Graphic-Novel-Vol-Saga/dp/B00CVDN87Q>> acesso feito em 07/05/2015

<<http://www.submarino.com.br/produto/7363698/livro-crepusculo>> acesso em 06/05/2015

<<http://www.robertpattinsonbrasil.com/video-os-simpsons-lisa-se-apaixona-por-um-vampiro>> acesso feito em 01/05/2015

<http://www.Zineacesso.com/wp-content/uploads/2009/11/Mad20-_1acapa_Preview.jpg> acesso em 01/05/2015

<https://www.google.com.br/search?q=hist%C3%B3rias+criadas+a+partir+das+personagens+da+saga+crep%C3%BAsculo&rlz=1C1AVSA_enBR423BR423&espv=2&biw=1360&bih=677&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=C0g-VdrTGsvOsQSuzIHgBA&ved=0CAcQ_AUoAg> acesso em 27/04/2015

REFERÊNCIAS ONLINE: O MORRO DOS VENTOS UIVANTES

Objetos relacionados à narrativa:

<<https://www.etsy.com/pt/listing/160667874/cathy-wuthering-heights-jewelry-emily?ref=related-7>> acesso feito em 06/05/2015

<<https://www.etsy.com/pt/listing/166736680/book-text-jewelry-wuthering-heights?ref=related-4>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://bibliotecaempoeirada.com.br/2014/02/curiosidades-livros-e-suas-parodias/>> acesso feito em 06/05/2015

Adaptações e releituras:

<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/film.html> acesso feito em 06/05/2015

<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/film.html> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.teledramaturgia.com.br/o-morro-dos-ventos-uivantes/>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.imdb.com/title/tt0367245/>> acesso em 06/05/2015

<<https://www.youtube.com/watch?v=UuowZD7Q-Dg>> acesso em 06/05/2015

<<http://entretenimentork.blogspot.com.br/2011/10/lista-de-telenovelas-da-rede-record.html>> acesso em 06/05/2015

<http://tvrecordmais.blogspot.com.br/2015_01_01_archive.html> acesso em 06/05/2015

<<http://navegandopelasnovelas.blogspot.com.br/2013/04/livros-que-viraram-novelas-parte-um.html>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://joapiol.blogspot.com.br/p/fotonovelas-no-brasil.html>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.youblisher.com/p/544017-o-morro-dos-ventos-uivantes-em-quadrinhos/>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/hurlevent/>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.imdb.com/title/tt0060310/>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.theasylum.cc/product.php?id=265>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.wuthering-heights.co.uk/watch.php>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.classicalcomics.com/titles/wuthering-heights.html>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.theguardian.com/film/2011/nov/10/wuthering-heights-film-review>> acesso feito em 06/05/2015

<http://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering_Heights> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.imdb.com/title/tt1238834/>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://saladelivros.blogspot.com.br/2011/04/o-mesmo-livro-varias-capas-o-morro-dos.html>> acesso feito em 06/05/2015

<<http://www.wuthering-heights.co.uk/summary.php>> acesso feito em 02/03/2015

<<https://www.youtube.com/watch?v=9xBSRrXoXw0>> acesso feito em 28/04/2015

<<https://leiturasbronteanas.wordpress.com/2011/10/16/o-morro-dos-ventos-uivantes-colecao-excelsior-ou-era-uma-vez-uma-novela/>> acesso em 29/04/2015

Comentários em *Blogs*

<<http://www.culturaliteraria.com/2013/11/resenha-o-morro-dos-ventos-uivantes.html>> acesso feito em 07/07/2015

<<http://absortoemlivros.blogspot.com.br/2013/03/resenha-o-morro-dos-ventos-uivantes-da.html/>> acesso feito em 07/07/2015

<<http://www.naoprovoque.com.br/index.php/2010/09/o-morro-dos-ventos-uivantes/>> acesso feito em 07/07/2015

<<http://lereamar.blogspot.com.br/2012/08/o-morro-dos-ventos-uivantes-e-as-coisas.html>> acesso feito em 07/07/2015