

**O LEITOR EM MEIO AO CANÔNICO E A MASSA: A  
INTERTEXTUALIDADE EM *LUA NOVA* E *ECLIPSE*, DE STEPHENIE  
MEYER E EM SUAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS**

**The Reader among canonical and mass literature: the intertextuality in *New Moon* and *Eclipse*, by Stephenie Meyer and their cinematographic adaptations**

Ana Paula de Castro SIERAKOWSKI – UNICENTRO/I<sup>1</sup>

**RESUMO:** É sabido que obras clássicas da literatura são revisitadas de várias formas, podendo ser usadas como base para adaptações cinematográficas, peças teatrais, dentre outras formas de adaptação, ou ainda, podem continuar em uma mesma mídia, ou seja, sendo adaptadas ou utilizadas como intertexto em um romance. Nesse sentido, podem-se encontrar relações entre literatura canônica e literatura de massa, haja vista que essa última, muitas vezes, encapsula obras de autores consagrados para contribuir em sua tessitura. Dessa forma, visto que em dois romances da saga *Crepúsculo* (Stephenie Meyer), *Lua Nova* e *Eclipse*, é neles utilizado, respectivamente, o intertexto com *Romeu e Julieta* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, o objetivo desse artigo é analisar como tais recursos intertextuais são feitos na mídia escrita para, em seguida, checar como eles são representados nos filmes adaptados. Essa análise será realizada a fim de mostrar a possível influência da literatura de massa e da mídia cinematográfica na formação do leitor. Para isso, utilizar-se-á do aporte teórico de Kristeva (1978), Venuti (2002), Koch (2005), Diniz (2005), Hutcheon (2006), Clüver (1997; 2007) entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** saga *Crepúsculo*; cânone; transposição intersemiótica; multimodalidade; literatura de língua inglesa.

**ABSTRACT:** It is known that classic literary works are revisited from many kinds of media and they can be used as inspiration to cinematographic adaptations, plays, and so on, or also, they can continue in the same media, for instance, they can be adapted or used as an intertext in a novel. In this context, we can find connections between canonical literature and mass literature in a sense that mass literature can use classic literary texts as material to contribute in its plot. Thus, as two novels from *Twilight Saga* (Stephenie Meyer), *New Moon* and *Eclipse*, have in their plots, respectively, the intertext with *Romeo and Juliet* and *Wuthering Heights*, the goal of this article is to analyze how these intertextual resources are used in the written media and check how they are represented on their film adaptations. This analysis is performed as an attempt to show the possible influence from mass literature and film adaptations in the formation of the reader. To do that, this study is based on Kristeva (1978), Venuti (2002), Koch (2005), Diniz (2005), Hutcheon (2006), Clüver (1997; 2007), among others.

**KEY-WORDS:** *Twilight* saga; canon; intersemiotic transposition; multimodality; literatures in English.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela UEM (Universidade Estadual de Maringá); docente da UNICENTRO (Universidade Estadual do Centro-oeste), campus Irati – PR.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sabe-se que obras clássicas da literatura são revisitadas de várias formas, sendo usadas como base para adaptações cinematográficas, peças teatrais, espetáculos de dança ou também podem continuar em uma mesma mídia, ou seja, sendo adaptadas ou utilizadas como intertexto em um romance, poema e assim por diante. Nesse sentido, podemos encontrar relações entre literatura canônica e literatura de massa, essa última, muitas vezes, recebendo obras de autores consagradas da literatura para contribuir em sua tessitura.

Isso pode ser observado no último fenômeno de recepção, tanto de livros quanto de filmes: *Crepúsculo* (*Twilight*), saga da escritora estadunidense Stephenie Meyer. Nessa saga, temos a história de Bella Swan, uma estudante, novata na cidade de Forks, que se apaixona pelo vampiro ‘vegetariano’ Edward Cullen; desse ‘amor impossível’ é o que o enredo das histórias vai se desenvolver. No delinear dessa história de amor, entretanto, nos atemos para um fato interessante: Bella é uma leitora assídua. Em seu rol de leituras, dois livros se destacam: *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*), de Shakespeare e *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*), de Emily Brontë. Essas duas obras da literatura canônica, além de serem os livros preferidos da protagonista, servem de força motriz para a criação de *Lua Nova* e *Eclipse*, respectivamente.

Dessa forma, objetivamos analisar como o recurso do intertexto é usado na mídia escrita para depois checar como é representado nos filmes adaptados da saga *Crepúsculo*. Essa análise será realizada a fim de mostrar a possível influência da literatura de massa e da mídia cinematográfica na formação do leitor. Para tanto, nos basearemos em Kristeva (1978) e Koch (2005) no que se refere aos estudos de intertextualidade; Venuti (2002), Diniz (2005), Hutcheon (2006), Clüver (1997; 2007) entre outros para nos dar suporte no que diz respeito à teoria de adaptação/transposição intersemiótica.

Toda essa análise da intertextualidade nas duas obras da saga e nos filmes adaptados se explica porque em pesquisas feitas anteriormente (*mimeo*) percebemos que os leitores da saga buscaram, de fato, o cânone mostrado nela (além de variados outros títulos, tanto da literatura canônica, quanto de massa). Tal pesquisa se deu a partir da análise de um fórum com comentários de fãs de *Crepúsculo* no site [www.twilightbrasil.net](http://www.twilightbrasil.net), em que expressavam sua curiosidade em relação aos clássicos

citados na saga vampiresca. A maioria dos comentários explicita que, devido à intertextualidade, a busca pelo cânone realmente aconteceu e, além disso, buscaram também pelos filmes adaptados dessas obras. Assim, é possível vislumbrar a influência que tanto a literatura de massa, quando outras mídias em que ela circula podem ter na formação do leitor. E é isso que tentaremos mostrar no decorrer deste.

## DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA E DA INTERTEXTUALIDADE

Dada a hegemonia política e econômica dos EUA e da Inglaterra, os bens culturais desses países circulam facilmente pelo mundo e nisso se inclui a literatura. Nesse sentido, mesmo que textos sejam traduzidos, ou seja, que não sejam recebidos pelo público por meio da língua original, muito da cultura e dos costumes desses países são passados por meio de obras literárias. Quando falamos em literatura de massa, a circulação desses livros é muito maior e logo depois que os livros são lançados e bem recebidos pelo público, adaptações cinematográficas são providenciadas. Dessa maneira, tais livros e vários outros produtos deles derivados podem ser comercializados de uma forma muito mais ampla.

De acordo com Venuti, “quando a tradução se torna um best-seller, por exemplo, ela motiva a tradução de trabalhos estrangeiros semelhantes” (VENUTI, 2002, p.96). No Brasil, percebemos um aumento significativo de traduções feitas de livros com a temática sobrenatural (a série *Diários de Vampiro*, de L. J. Smith, por exemplo, publicada primeiramente em 1991 nos EUA, só chegou ao Brasil em 2009, provavelmente por causa da ‘febre’ *Crepúsculo* e pelo lançamento da série televisiva *The Vampire Diaries*, produzida pela Warner). Adicionado a isso, percebe-se

uma crescente tendência desde 1980 no sentido de investir na tradução de trabalhos estrangeiros envolvidos em produtos derivados [...], pois adaptações fílmicas e dramáticas prometem um reconhecimento maior por parte dos leitores e maiores vendas” (VENUTI, 2002, p.96).

Produtos derivados (*tie-ins*) ou adaptações, segundo Venuti (2002, p.98), são uma categoria que inclui traduções, além de outras formas derivadas como dramatizações, versões fílmicas, compêndios e arranjos musicais. Nesse contexto, vemos que os produtos derivados fazem com que o “produto original” circule de uma forma muito mais ampla; os produtos derivados são uma forma de divulgação do trabalho original. Ademais, muitas obras literárias chegam ao conhecimento do público

por meio das adaptações cinematográficas: a trilogia de *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), de Mario Puzo, por exemplo; a franquia de filmes, dirigidos por Francis Ford Coppola, é muito mais conhecida do que os originais escritos.

Clüver (1997) e Diniz (2003) apresentam o conceito de tradução ou transposição intersemiótica que aqui entendemos por multimodalidades, pois considera-se, dessa forma, uma variedade de modos de representação concomitantes de um mesmo texto. É assim que pensamos na produção dos filmes adaptados de livros; os códigos e meios de significação são outros que o do texto original; há a transposição, nesse sentido, da linguagem verbal, escrita no papel, para a linguagem imagética, ou seja, a audiovisual, mas que produzem significações autônomas, sendo eles, *textos* diferentes. São os filmes, então, uma das formas multimodais de se representar um texto literário (SIERAKOWSKI, 2010) e uma forma de divulgá-los.

Não defendemos aqui qual mídia é melhor que outra. Não procuramos encontrar a fidelidade da obra fílmica para com a escrita, visto que muitos dos trabalhos científicos que discorrem sobre o assunto se focam no critério da fidelidade das adaptações para serem consideradas ‘boas obras’. Tencionamos aqui mostrar como o cânone circula nessas mídias e como seria uma possível recepção disso no sentido de contribuir para a formação do leitor. É importante, pois, que os envolvidos em cinema e em literatura abandonem a abordagem da fidelidade em favor da evocação mais produtiva da intertextualidade sem queixas pela perda do que é peculiar à literatura (DINIZ, 2005, p.35), visto que cada mídia traz em si suas especificidades, tendo “perdas” e “ganhos” no processo de transposição para a outra mídia.

Clüver (2007, p.15), entre outros semioticistas, considera que uma obra de arte é uma estrutura sígnica e que, dessa forma, pode ser denominada “texto” independentemente do sistema sígnico ao qual pertença. A transposição intersemiótica, então, pode ser uma representação linguística de textos não-verbais e, no nosso caso, uma transposição de textos literários para outras artes e mídias (transposição para o cinema). São, dessa forma, traduções de uma linguagem para outra. No estudo de transformações e adaptações intermediáticas, de acordo com Clüver, deve-se, preferencialmente, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia (CLÜVER, 2007), uma vez que, mudando-se os meios, mudam-se também as regras de funcionamento deles, pois implica-se a ideia de ajuste. E nesse processo, cada texto produzido é autossuficiente em sua mídia.

Em se tratando da intertextualidade, segundo Kristeva, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”. Utilizando-se dos pensamentos de Bakhtin, Kristeva ensina que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1978, p.72) e a isso, dá o nome de intertextualidade.

Para ela, a intertextualidade é uma categoria de palavras em que um autor pode utilizar-se das palavras de outrem para ali imbuir outro sentido, mantendo, ainda, o sentido primeiro dessa palavra. Nesse processo, a palavra adquire suas significações, se tornando ambivalente, ou seja, é o resultado da junção de dois sistemas de signos e essa junção se relativiza no texto. Tal categoria de palavras ambivalentes caracteriza-se pelo fato de o autor explorar a palavra de outrem sem quebrar o seu pensamento; segue sua direção, mas a torna relativa (KRISTEVA, 1978, p.80).

Koch distingue dois tipos de intertextualidade: a de sentido amplo e a de sentido restrito. Deteremos-nos nessa última, que é entendida como aquela que encontra “relação de um texto com outros textos previamente existentes, isto é, efetivamente produzidos” (KOCH, 2005, p.62). Por sua vez, ela divide a intertextualidade de sentido restrito em vários tipos, do qual destacamos o que a autora chama de intertextualidades *explícita* e *implícita*. A *explícita* é aquela declarada, evidenciada, em que há citação referente ao intertexto. Já a *implícita* acontece quando não existe citação expressa da fonte, sendo o interlocutor responsável por recuperá-la na memória para atribuir os sentidos do texto (KOCH, 2005).

Nas palavras de Koch,

todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe (KOCH, 2005, p. 59).

Na saga *Crepúsculo* encontramos essa relação de diálogo, retomada ou alusão em, principalmente, dois romances: *Lua Nova* e *Eclipse* (segundo e terceiro livros da saga), em que obras canônicas como *Romeu e Julieta* (doravante *R&J*) e *O Morro dos Ventos Uivantes* (*OMVU*) podem ser consideradas como base para a criação da ‘essência’ dos enredos dos textos. Apesar de *R&J* e a ideia do amor impossível pairarem desde o primeiro livro da saga, nos deteremos nesses outros dois, em que a intertextualidade com o cânone é feita de maneira mais evidenciada.

Para Clüver, “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2007, p.14). Quando se fala em intertextualidade, o que primeiro nos vem à mente é o intertexto entre dois textos *escritos*. Quando falamos da intertextualidade nos romances da saga *Crepúsculo*, temos o intertexto entre *gêneros* diferentes: um é do gênero romance (*OMVU*) e outro do gênero tragédia (*R&J*), mas todos se mantêm no âmbito da grafia. Além desse tipo de intertexto, acontece também o que Clüver coloca como intermedialidade: no romance *Lua Nova* cita-se a adaptação cinematográfica de *R&J* dos anos 60. Nos filmes, por seu turno, também podemos observar a intermedialidade quando é mencionado o livro *R&J* e quando um trecho de uma adaptação cinematográfica da tragédia shakespeariana é transmitido no início do filme *Lua Nova*. Adiante, veremos como esses recursos “entre textos” e “entre mídias” se apresentam nos livros *Lua Nova* e *Eclipse* e em suas adaptações fílmicas.

### INTERTEXTO EM *LUA NOVA* E *ECLIPSE*

A saga intitulada *Crepúsculo* é composta por quatro livros: *Crepúsculo* (*Twilight*), *Lua Nova* (*New Moon*), *Eclipse* (*Eclipse*) e *Amanhecer* (*Breaking Dawn*). O primeiro livro foi lançado originalmente em 2005 e seguido pelos outros nos anos subsequentes. Depois do lançamento, foi um fenômeno de vendas no Brasil e no exterior.

Em resumo, a saga trata da história de Isabella Swan (Bella), uma estudante que se muda de Phoenix, Arizona, para Forks, Washington, a fim de morar com seu pai. Nessa mudança, acaba conhecendo Edward Cullen e se apaixonando por ele. No entanto, Edward é um vampiro, fator que desencadeia toda a trama da saga, desenvolvida a partir desse amor “impossível”. Um fato se torna peculiar nesse romance vampiresco: Bella é uma leitora assídua. Muitas vezes é descrita na tetralogia lendo livros da literatura clássica. Nesse afã, *R&J*, uma das tragédias mais conhecidas de Shakespeare e *OMVU*, de Emily Brontë, se destacam. Tais livros nos vêm à tona porque são parte do currículo escolar das aulas de inglês das personagens. Porém, são obras que já faziam parte do repertório de leitura de Bella, sendo citadas como suas favoritas.

Dessa forma, vemos várias passagens dos romances em que os protagonistas, Bella e Edward, discutem excertos e ações dos personagens das duas obras supracitadas. Apresenta-se, assim, a intertextualidade explícita, pois é declarada a fonte de onde foi retirada. Encontramos também a intertextualidade implícita, que precisa do leitor para

fazer as relações de intertexto e que, nos romances da saga vampiresca, se tornam base para a criação das histórias.

*Lua Nova* se inicia com uma epígrafe retirada do ato II, cena VI de *Romeu e Julieta*. A epígrafe, sendo um tipo de intertextualidade explícita, serve como pré-texto, guiando o leitor para o texto principal: “*Estas alegrias violentas têm fins violentos/Falecendo no triunfo, como fogo e pólvora/Que num beijo se consomem.*” (SHAKESPEARE, *apud* MEYER, 2008b).

A mudança de Bella para Forks acarreta várias mudanças também em sua vida, pois aconteceu de maneira muito brusca. As “*alegrias violentas*”, o encontro e a paixão vividos no primeiro romance virão a ter “*fins violentos*” (no caso, *resultados violentos*, visto que o romance terá um *happy ending*) já no segundo livro, e é essa a ideia que a epígrafe passa, servindo de mote (ou também como um *flashforward*) para a trama. É logo nos livros iniciais da saga que o uso da intertextualidade explícita guia o leitor para a compreensão da relação que o texto vampiresco tem com a ideia do ‘amor impossível’ que o texto shakespeariano inspira; guia para a intertextualidade implícita que vai se desenrolar em *Lua Nova*.

É cabível dizer, então, que, devido à semelhança entre a ‘essência’ de uma história e outra, a criação de *Lua Nova* é feita a partir do enredo de *R&J*. Muda-se do gênero tragédia para o gênero romance, há a ‘modernização’ do tema do amor impossível, mas os pontos basilares das histórias são parecidos. Seleccionamos, então, cinco fatores que consideramos como fundamentais para a formação da intertextualidade implícita que se coadunam na tragédia e no romance: 1) a paixão à primeira vista; 2) a dependência de um para com o outro; 3) o desentendido que culmina nas mortes; 4) os “triângulos amorosos”<sup>2</sup>; 5) a união dos clãs inimigos.

O fator que inicia a análise, a paixão à primeira vista, como esperado, acontece no livro I da saga: *Crepúsculo*. O capítulo que abre o romance, intitulado “*À primeira vista*” evidencia a chegada de Bella à nova cidade e ao colégio. Como é novata, vários dos meninos do colégio logo se interessam por ela, mas a recíproca não acontece até o

---

<sup>2</sup> O termo “triângulo amoroso” é, aqui e doravante, colocado entre aspas, pois a relação que se estabelece em *R&J* não é, na verdade, a de um triângulo amoroso. Entretanto, há, em ambos os enredos, uma terceira pessoa que *poderia* ser incluída na relação. O que se encontrou de relação entre a tragédia shakespeariana e o romance de Meyer é o fato de que houvesse a *possibilidade* de a mocinha ter de se relacionar com um rapaz, mesmo amando outro (em *R&J* seria uma imposição dos pais de Julieta. Já em *Lua Nova*, Bella ter um relacionamento com Jacob, seria uma preferência inicial do pai da protagonista – relacionamento esse, que, por um momento, passa pela mente da moça, mas não se concretiza). Foi a partir disso que a análise se desenvolveu.

momento em que ela vê Edward. Não é uma paixão logo de primeiro momento, mas uma curiosidade pela beleza e distância que o vampiro e seus “irmãos” mantêm dos outros alunos: “*Quem é o garoto de cabelo ruivo?*” (MEYER, 2008a, p.25), Bella pergunta a uma amiga. E o mesmo acontece com Edward, pois, por ele ser um leitor de mentes, pode ver o que se passa na cabeça de qualquer um, menos na de Bella, fato que o deixa intrigado. A repulsa que Edward sente por Bella, em um primeiro momento, é outro elemento a contribuir para a curiosidade da protagonista, pois tenta entender o que teria feito para o rapaz querer se afastar tão rapidamente dela. Então, a partir da curiosidade, a paixão começa a florescer e a história a se desenrolar.

Na tragédia shakespeariana, é Romeu quem primeiramente se interessa pela moça e se apaixona por ela assim que a vê dançando no baile ofertado pelo Sr. Capuleto: “*Que dama é aquela que enfeita a mão daquele cavaleiro?*”; (...) “*Meu coração amou antes de agora? Essa visão rejeita tal pensamento, pois nunca tinha eu visto a verdadeira beleza antes desta noite*” (SHAKESPEARE, 2009, p.42; 43). E, após se encontrarem, Julieta participa do jogo da conquista, mostrando também seu interesse.

O segundo evento, “a dependência de um para com o outro”, se refere à reação de um personagem quando acredita que perdeu o amado. Em *R&J*, depois da falha no plano de Julieta e Frei Lourenço para que o jovem casal vivesse junto após o exílio de Romeu, o rapaz já sabe o que fazer quando descobre que Julieta estava supostamente morta, “*Bem, Julieta, deito-me contigo esta noite.*” (SHAKESPEARE, 2009, p.136). Ele nem cogita a ideia de continuar vivendo e, então, suicida-se. Ela, ao voltar do efeito da essência que havia tomado, vê seu esposo morto e também se mata. Um amante não consegue pensar em uma vida sem o outro.

No romance vampiresco, algo parecido ocorre. Abrindo um presente em sua festa de aniversário, Bella se corta com um pedaço de papel na casa dos vampiros. Quando o mínimo de cheiro de sangue paira no ar, Jasper, irmão de Edward – o que mais tem dificuldades para se adaptar com a dieta “vegetariana” da família – ataca Bella. Os outros vampiros conseguem impedi-lo, mas o que Edward mais temia acabara de acontecer: a iminência de Bella ser morta por um deles. Em decorrência disso, resolve que é melhor se afastar, para não colocá-la mais em perigo. Mente, dizendo que ela não pertence ao seu mundo e vai embora com sua família. Bella, sofrendo pelo abandono, entra em um torpor por quatro meses, sobrevivendo apenas.

A saída de Edward da vida de Bella é como se fosse o exílio de Romeu depois da morte de Teobaldo. Romeu comete o erro trágico de matar Teobaldo e isso acarreta todo

o desfecho da tragédia; Edward escolhe ir embora para proteger a amada. Um é exilado pelo erro cometido; o outro se afasta por um gesto de altruísmo: ele continua amando Bella, mas, por acreditar ser um perigo para ela, se afasta.

Quando Charlie, pai de Bella, dá uma basta na situação de “morta-viva” da filha, “*Você está simplesmente... sem vida, Bella.*” (MEYER, 2008b, p.75), ela passa do torpor à irresponsabilidade. Tendo perdido o sentido de sua vida, começa, junto de seu amigo Jacob, a ser uma viciada em adrenalina, vivendo sempre na iminência do perigo, pois assim, acredita poder “ver” Edward. Então decide praticar, sozinha, *cliffdiving*. Alice, irmã de Edward, possui o poder de vidência. Ela prevê Bella decidindo pular de um penhasco e acredita que a moça quer se matar.

A partir disso, o romance se encaminha para o desfecho. Mas antes, vale relembrar um episódio que se dá no início de *Lua Nova* e que funciona como um *flashforward*. Bella e Edward assistem ao filme *R&J* indicado por um professor; enquanto assistem, temos a seguinte passagem:

(...) *E eu chorei, para divertimento dele, quando Julieta acordou e descobriu o novo marido morto.*  
- *Devo admitir que tenho um pouco de inveja dele aqui – disse Edward, secando minhas lágrimas (...).*  
- *Ela é linda.*  
*Ele fez um som de repulsa.*  
- *Não o invejo por causa da garota... Só pela facilidade do suicídio – esclareceu (...). – Para vocês, humanos, é tão fácil! Só o que precisam fazer é engolir um vidrinho de extrato de ervas...* (MEYER, 2008b, p.22).

Edward diz isso, pois, para um vampiro, segundo a saga, é muito difícil conseguir se matar/morrer. Então ele confessa que o suicídio lhe foi uma ideia na primavera passada, quando Bella estava no hospital por ter sido atacada por um vampiro de um clã inimigo (final do livro I, *Crepúsculo*). Pensando na possível morte da amada em *Lua Nova*, acreditando que ela pulou de um penhasco, o moço cogita, novamente, a ideia de findar sua existência, pois, como em *R&J*, um não pode viver sem o outro. Tenta, então, executar o plano que um dia havia elaborado: seu plano consistia em ir para a Itália e provocar os *Volturi*, um tipo de guarda vampiresca, que seria capaz de acabar com sua “vida”. Entretanto, Bella consegue chegar à Itália a tempo de desfazer o desentendido.

Na tragédia shakespeariana vemos o desentendido, terceiro ponto fundamental do intertexto entre *R&J* e *Lua Nova*, acontecer por meio da carta que esclarecia o plano de Julieta e Frei Lourenço não chegar a seu destino. No romance vampiresco ele se dá da seguinte maneira: Bella salta do penhasco, praticando *cliffdiving*, como visto. Alice a

prevê pulando e acredita ser um suicídio, pois não é capaz de ver o desfecho do salto. Rosalie, irmã de Edward, conta a ele sobre o suposto suicídio de Bella. Ele então liga para Charlie; Jacob atende e diz que Charlie está *no* enterro o que o leva a entender que era o enterro de sua amada, mas, na verdade, é o enterro de um amigo do pai da moça. A partir disso, resolve ir para a Itália a fim de pôr seu plano em prática, como já dito.

Com o intuito de desfazer o desentendido, Alice e Bella viajam para a Itália. Quando ela vai ao encontro de seu amado, já a ponto de cumprir seu plano, a intertextualidade explícita se dá mais uma vez, em que Edward cita os versos shakespearianos: “A morte, que sugou todo o mel de teu doce hálito, não teve poder nenhum sobre a tua beleza – *murmurou ele, e reconheci a fala de Romeu junto ao túmulo*” (SHAKESPEARE *apud* MEYER, 2008b, p.322). Percebendo que Bella está viva, o romance se encaminha para o fechamento feliz.

Em seguida, o quarto ponto que evidenciamos é a criação dos “triângulos amorosos”: *Páris – Julieta – Romeu* e *Jacob – Bella – Edward*. Com o abandono de Edward, Bella se torna muito mais próxima de um amigo que tivera na infância, Jacob (quem, mais tarde, ela descobre ser um lobisomem). A convivência dos dois faz com que o rapaz se apaixone por Bella e insista nas investidas. Mas ela não cede. Charlie é favorável a um namoro entre os dois, já que a ideia de Edward ter abandonado sua filha não o agrada nem um pouco. Porém, não há a imposição como acontece em *R&J*, em que a protagonista é obrigada a casar com Páris no final da peça, mesmo que isso não aconteça.

A partir da ideia do relacionamento de Páris e Julieta, o intertexto explícito vai se desenvolvendo por meio de divagações de Bella, no capítulo justamente intitulado “*Páris*”. Pensando em alguns sonhos que tivera, ela retoma a peça shakespeariana e a relaciona com a sua vida:

*A última (lembração) foi a única que se fixou em minha mente. Não tinha significado – só um cenário num palco. Uma sacada à noite, uma lua pintada pendurada no céu. Vi a garota de camisola debruçar no parapeito e falar consigo mesma. (...) Julieta ficou em minha mente. (...)*

*Imaginei o que ela teria feito se Romeu a deixasse, não porque fosse proibido, mas por perder o interesse. E se Rosalina lhe tivesse dado atenção e ele mudasse de ideia? E se, em vez de se casar com Julieta, ele simplesmente sumisse?*

*Pensei que sabia como Julieta se sentiria (...).*

*Imaginei se ela teria se casado com Páris no final, só para agradar aos pais, para manter a paz. Não, era provável que não, concluí. Por outro lado, a história não falava muito de Páris. Ele era só um estorvo – um substituto, uma ameaça, um prazo final para forçar a mão dela. (...)*

*Eu estava incluindo informações demais na história. Romeu não mudaria de ideia. É por isso que as pessoas ainda se lembram do nome dele, sempre em*

*par com o dela: Romeu e Julieta. Por isso era uma boa história. “Julieta leva um fora e fica com Páris” nunca teria sido um sucesso.* (MEYER, 2008b, p.262, 263).

A famosa cena da sacada, o exílio de Romeu, a paixão dele por Rosalina, o possível casamento de Julieta com Páris vêm à tona na digressão de Bella. Unindo cenas da tragédia shakespeariana à sua vida, ora coloca-se no lugar de Julieta, ora o contrário. O leitor, aqui, tem de ter o repertório de *R&J* para preencher as lacunas feitas por meio da intertextualidade.

O último fato que se refere ao intertexto feito com a peça de Shakespeare é a união dos clãs/famílias inimigas. Em *R&J*, a morte do jovem casal une as famílias Montéquio e Capuleto que há muito eram rivais. Já em *Lua Nova*, o constante perigo que Bella corre faz com que dois inimigos mortais do universo sobrenatural – vampiros e lobisomens – se unam. Inicialmente, a união é feita com dificuldade, com muita resistência por parte dos lobisomens. Essa aliança, entretanto, só se concretizará em *Eclipse*, pois precisam unir forças a fim de lutar contra o exército de vampiros recém-criados unicamente para destruir Bella. Mas, no último romance da tetralogia – *Amanhecer* – a união dos inimigos se substancializa e o ódio se finda, fazendo com que convivam pacificamente, conseguindo, assim, atingir o objetivo único de manter Bella viva.

Pudemos observar, por meio dos cinco fatores elegidos como fundamentais no processo de intertextualidade com a obra canônica, que os dois tipos de intertextualidade dados por Koch, implícita e explícita, se entrecruzam no romance *Lua Nova*. É a partir da intertextualidade explícita (epígrafe e personagens da tragédia sendo citados a todo o momento) que a implícita – processo que incorpora características do texto fonte (o enredo, no caso) para seguir sua orientação argumentativa – vai se desenvolvendo. Porém, se o leitor não conhecer o enredo de *R&J*, ele pode não perceber que *Lua Nova* traz, em si, a essência do enredo da tragédia. O não conhecimento da obra citada, entretanto, não impede o receptor de produzir significações em sua leitura (as várias menções da obra canônica talvez até o motivem a lê-la).

No que se refere à intertextualidade entre *OMVU* e o romance *Eclipse* temos também os dois tipos de intertextualidade propostos por Koch (2005). A explícita se apresenta no sentido de que o romance de Brontë é seguidamente citado por Bella e Edward no desenrolar da história. A implícita, da mesma forma que *R&J* e *Lua Nova*, se dá no âmbito da essência da construção do enredo nos seguintes aspectos: a)

inevitabilidade: nada pode separar Bella e Edward, nem mesmo a morte; b) o “egoísmo” de Bella, tal qual o de Cathy; c) a dependência de um para com o outro .

Em *Eclipse*, encontramos várias referências explícitas a *OMVU*. Seleccionamos algumas que se interligam diretamente à intertextualidade implícita, a que estrutura a feitura do texto. Edward não simpatiza muito com o livro tão estimado por Bella e a questiona sobre o porquê de tanto apreço pela obra:

- (...) Não acredito que você está lendo O Morro dos Ventos Uivantes de novo. Ainda não sabe de cor? (...) não entendo porque gosta dele. Os personagens são pessoas medonhas que arruinam a vida uma das outras. Não sei como Heathcliff e Cathy terminaram ao lado de casais como Romeu e Julieta, ou Elisabeth Bennet e o Sr. Darcy. Não é uma história de amor, é uma história de ódio. (...) O que lhe agrada tanto?(...)  
- Não sei bem – eu disse, (...) – Acho que tem algo a ver com a inevitabilidade. Nada pode separá-los... Nem o egoísmo dela, nem a maldade dele, nem mesmo a morte, no final... (MEYER, 2009a, p.30).

Essa certa discussão sobre o romance de Brontë nos leva ao primeiro aspecto da intertextualidade implícita com *OMVU*: a inevitabilidade. Inevitavelmente, nem a morte separará Bella e Edward, pois ela será transformada em vampira na iminência de seu falecimento. Dessa forma, poderão viver como vampiros eternamente um ao lado do outro. Em *OMVU*, depois de ter cumprido todo seu plano de vingança contra Linton e sua família, Heathcliff se deixa morrer e é enterrado ao lado de sua sempre amada, Cathy. Depois disso, acredita-se que os espíritos dos dois vagam juntos pela fazenda. Enfim, nem a morte foi capaz de separá-los. É a questão do ‘o que era para ser’, do ‘destino’, enfim, de que um foi feito para o outro, não importando o que acontecera no processo para ficarem juntos.

O segundo aspecto é o “egoísmo” que Bella enxerga em si mesma que pode ser relacionado com o egoísmo de Cathy. Cathy ama Heathcliff, mas por ele não ter uma posição social, ela escolhe casar com Edgar Linton, rapaz de boa educação e de posses. Ela escolhe o dinheiro em detrimento ao amor. Dinheiro nunca foi uma preocupação para Bella, que nunca se importou realmente com bens materiais. Seu “egoísmo” diz respeito, principalmente, à escolha entre os dois amores. Como dito anteriormente, Bella ama Edward, mas, ao mesmo tempo, se vê de certa forma apaixonada por seu amigo Jacob, tanto que um beijo entre os dois acontece e ela se sente como um “monstro”, assim como o monstro que ela via em Cathy:

*Cathy é um monstro, mas havia algumas coisas nas quais tinha razão – murmurei. Li as frases em voz baixa (...). – Se tudo o mais perecesse e enquanto ele perdurasse, eu ainda continuaria a existir; e se tudo o mais restasse e ele fosse aniquilado, o universo se tornaria muito mais estranho. –*

*Eu assenti, outra vez para mim mesma. – Sei exatamente o que ela quis dizer. E sei com quem não posso deixar viver (MEYER, 2009a, p.433).*

Sua escolha sempre foi pelo amor de Edward. Mesmo amando seu amigo Jacob, o amor incondicional de Bella pertence ao vampiro. Entretanto, a protagonista experiencia uma luta interior de amar incondicionalmente um e também ter sentimentos por outro. Bella acredita serem esses sentimentos plausíveis de comparação ao egoísmo da personagem de *OMVU*, Cathy, que foi capaz de fazer os dois homens que ‘amava’ sofrerem por causa de suas escolhas.

A terceira e última relação se dá no que se refere à dependência de um para com o outro. Eles podem estar separados, mas um tem de saber que o outro está bem. Edward reconhece que não pode viver sem Bella; ele diz que aceita a ideia de ela viver com Jacob, se essa fosse sua escolha, mas ficaria à espreita até a morte do lobisomem para poder voltar a viver com a amada. Caso parecido acontece com Heathcliff: ele abraça a ideia de que Cathy escolha Linton, o que é também um certo gesto de altruísmo, aceitando ser trocado por outro homem. Na seguinte passagem, Heathcliff, se dirigindo à criada Nelly, compara seus sentimentos aos de Cathy, que, muitas vezes, pensa apenas em si:

*And there you see the distinction between our feelings: had he been in my place, and I in his, though I hate him with a hatred that turned my life to gall, I never would have raised a hand against him. You may look incredulous, if you please! I never would have banished him from her society as long as she desired his. The moment her regard ceased, I would have torn his heart out, and drank his blood! But, till then – if you don't believe me, you don't know me – till then, I would have died inches before I touched a single hair of his head! (BRONTË, 1847, p.134)<sup>3</sup>*

Embora diga isso, Heathcliff traça e cumpre o plano de vingança contra Edgar Linton. Ademais, Heathcliff não suporta a separação que a morte de Cathy vem trazer aos dois e pede que ela, em espírito, ande pela terra a assombrá-lo. “*Oh! Meu Deus! É*

---

<sup>3</sup> Devido à ambiguidade que os pronomes possessivos (seu, sua) carregam no português, preferimos colocar o excerto retirado do livro original e não da tradução, pois esse trecho é essencial para entendermos a certa simpatia que Edward acaba sentindo por Heathcliff. Na tradução que aparece no livro *Eclipse*, justamente por causa da ambiguidade dos pronomes, pode-se encontrar certa confusão concernente a quem Heathcliff está se referindo. O excerto é esse: “*E ali se vê a distinção entre nosso sentimento: ele estivera no meu lugar e eu no dele; embora eu o odiasse com um rancor que transformou minha vida em bile, jamais teria erguido a mão contra ele. Você pode estar incrédulo; se lhe apraz! Jamais o teria banido de sua sociedade, o que ela desejava. Cessado o momento de respeitá-la, eu teria arrancado seu coração e bebido seu sangue! Mas, até então – se não acredita em mim, não me conhece -, até então, eu teria morrido pouco a pouco antes de tocar num único fio de seu cabelo*” (BRONTË apud MEYER, 2009a, p.193).

*indescritível a dor que sinto! Como posso eu viver sem a minha vida?! Como posso eu viver sem a minha alma?!*” (BRONTË, 2009, p.146). E, depois disso, pode “viver” ao lado de Cathy eternamente, como já visto, vagando pela terra. Edward, em *Eclipse*, irá lutar por Bella (ao passo que Jacob fará o mesmo), mas a decisão de quem ela quer ficar pertence somente à moça. Entretanto, não há planos de vingança como em *OMVU*. É, então, pela intertextualidade explícita com o romance de Brontë que a implícita se desenrola como estrutura do texto de Meyer. Ainda, é nesse sentido que as referências às obras canônicas podem despertar no leitor que antes não conhecia essas histórias, a curiosidade de lê-las e, para os que já leram, talvez relê-las.

### INTERMÍDIA – MULTIMODALIDADES EM *LUA NOVA* E *ECLIPSE*

Dadas as referências “entre textos” nos voltamos agora para as referências “entre mídias”, para a intermidialidade da qual se refere Clüver, ou seja, nos atentamos para como as obras canônicas recorrentemente citadas nos romances de Meyer foram apresentadas nos filmes adaptados de *Lua Nova* e *Eclipse*.

*Lua Nova*, dirigido por Chris Weitz, teve sua estreia em 2009 e foi assistido por mais de 3 milhões de espectadores brasileiros nas primeiras semanas de exibição<sup>4</sup>. Já *Eclipse*, dirigido por David Slade, estreou em 2010 e recebeu, no Brasil, 2 milhões de espectadores só nos primeiros cinco dias de estreia<sup>5</sup>. Percebemos, por esses dados, o sucesso de bilheteria da saga *Crepúsculo*. Diante disso, cabe a questão: como as passagens ou referências a *R&J* e *OMVU* feitas nos romances de Meyer foram traspostos para a tela do cinema?

Podemos encontrar quatro referências diretas a *R&J* no filme *Lua Nova*. Todas elas se desenrolam nos primeiros 11 minutos do filme, mostrando ao espectador que a história tem forte ligação com a tragédia de Shakespeare.

A primeira referência é feita como em todos os outros filmes da saga, em que a história é introduzida pela voz da protagonista Bella recitando as epígrafes que encontramos nos livros. Nesse caso, ela recita a epígrafe retirada do ato II, cena VI, de *R&J*. O segundo fator da intermidialidade que encontramos na adaptação fílmica é um *close-up* no livro *R&J* na segunda cena do filme, em que Bella acorda de um sonho que está tendo, sonho este que mostra ela já envelhecida ao lado de Edward. Quando acorda,

<sup>4</sup> Dados do site: <http://universomovie.ning.com/page/bilheteria-brasil-lua-nova-1> (acesso em 10/10/12);

<sup>5</sup> Dados do site: <http://cinemagia.wordpress.com/2010/07/07/eclipse2/> (acesso em 10/10/12);

então, a câmera se fecha em seu rosto deitado no travesseiro ao lado do livro da tragédia shakespeariana. Na linguagem cinematográfica, os *close-ups* são utilizados a fim de “aproximar o espectador do centro da ação, permitindo-lhe maior envolvimento com a cena que está presenciando” (DOMINGUES, s/d, *online*), além disso, valoriza uma ação significativa dentro do filme, fazendo o público esquecer-se de outros elementos por um momento (DOMINGUES, s/d). Esse foi o modo de guiar o espectador ao entendimento da relação entre o roteiro de *Lua Nova* com *R&J*.

Em seguida, Bella vai à escola e, ao encontrar seus colegas, Jessica diz: “*Hoje é o grande dia, Bella... o trabalho sobre R&J*”. E Mike, outro colega, brinca: “*Porque és tu, Bella?!*” (WEITZ, 2009, 4’30’’; *nossa tradução*)<sup>6</sup>. O colega brinca com a protagonista utilizando as estruturas sintáticas usadas nas peças shakespearianas. Continuando no ambiente escolar, poucos minutos após essa cena, o filme se desenrola mostrando uma aula de inglês em que o professor Berty trabalha com seus alunos, como parte da aula, um filme de *R&J*. No romance, Bella e Edward assistem também, mas em casa, à adaptação da tragédia shakespeariana dos anos 60, recomendada pelo professor, pois, em sua opinião é a melhor. Percebemos, nesse sentido, que o próprio livro considera a adaptação cinematográfica como uma forma multimodal de representação do texto literário, uma vez que Bella diz estar assistindo ao filme novamente porque “*o Sr. Berty disse que precisávamos ver uma representação para apreciá-lo plenamente... Era o que Shakespeare pretendia.*” (MEYER, 2008b, p.17). Na verdade, Shakespeare pretendia que seus escritos fossem transpostos ao teatro, mas o filme também é uma representação de sua obra.

O filme mostrado pelo professor se inicia justamente pela fala que Edward reproduz à sua amada, inspirados nos versos shakespearianos, no final do romance *Lua Nova*, quando ele acredita ter cumprido seu plano de suicídio (“*A morte, que sugou todo o mel de teu doce hálito, não teve poder nenhum sobre a tua beleza*” (SHAKESPEARE *apud* MEYER, 2008b, p.322)<sup>7</sup>. No final de *Lua Nova*, ele, acreditando estar morto, apenas diz “*Paraíso!*”<sup>8</sup> ao ver sua amada, mas logo depois todo o desentendido é desfeito e o filme se encaminha para o *happy ending*, diferentemente da tragédia.

<sup>6</sup> Jessica: “*Today’s the big day, Bella. R&J essay due.*”

Mike: “*Wherefore art thou, Bella?!*” (WEITZ, 2009, 4’30’’)

<sup>7</sup> “*Oh, my love! My wife, /Death, that hath sucked/the honey of thy breath/hath had no power yet upon thy beauty...*” (ato V, cena II).

<sup>8</sup> Edward: “*Heaven!*”

Mesmo sem poder identificar a adaptação que vemos no filme de *Lua Nova* (sabemos que não se trata da versão de Zeffirelli, nem da de George Cukor, de 1936. Inferimos, dessa maneira, que isso se deve às barreiras dos direitos autorais, e a adaptação fílmica que é mostrada no filme de Weitz deve ser uma criação da própria produtora Summit<sup>9</sup>), é interessante perceber que o filme é entendido, até ali, como uma forma de que obras literárias sejam contadas, sendo até mesmo utilizadas como uma ferramenta metodológica em sala de aula.

No que concerne à adaptação fílmica de *Eclipse*, as várias menções ao livro *OMVU* que encontramos no romance não são vistas no filme em nenhum momento. Sabemos das especificidades dos filmes, que, segundo Hutcheon, sendo longos, necessitam de cortes para se adequarem às telas em termos de tempo e espaço. Além disso, “usualmente toma-se muito mais tempo para se representar uma ação do que ler um relato escrito dela” (HUTCHEON, 2006, p.37; nossa tradução).<sup>10</sup> Se todas as passagens em que vemos Bella ler ou discutir *OMVU* com Edward fossem transpostas para o filme, sua duração seria muito longa, não cabendo em padrões da indústria cinematográfica. São escolhas feitas pelos produtores que podem ser vistas tanto como apenas uma mudança necessária, ou, para alguns espectadores, como um dano para a adaptação.

Para o leitor que conhece o romance de Brontë previamente, algo do intertexto pode ser reconhecido na estrutura do filme, já que as histórias são semelhantes, como visto anteriormente. Caso contrário, o reconhecimento não acontece. Entretanto, isso não é prejudicial para a construção das significações da versão fílmica.

Clüver, ao mencionar a recepção de textos intertextuais, explicita que

questões de intertextualidade preocupam-se mais com a produção e recepção do que com os próprios textos: os traços intertextuais que descobrimos e que remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está “no texto”, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura ” (CLÜVER, 1997, p.40).

No caso da saga *Crepúsculo*, muitos dos leitores brasileiros não têm esse repertório de leitura, pois, além de a saga ser destinada ao público juvenil, o intertexto é feito com livros especialmente do cânone literário anglo-americano. Essa literatura nos

<sup>9</sup> Summit Entertainment, produtora dos filmes da saga *Crepúsculo*.

<sup>10</sup> “[...]because it usually takes longer to perform an action than to read a written report of it” (HUTCHEON, 2006, p.37).

chega por meios que não são os do currículo escolar, pois o ensino de língua estrangeira muitas vezes se restringe, especificamente, ao estudo da *língua*.

Nesse contexto, então, os leitores brasileiros da saga ainda estão em processo de formação do repertório de leitura e esse repertório pode ser ‘enriquecido’ pela literatura de massa, representada pela saga de Meyer, e pelos livros citados nela. Quanto ao contato com os filmes, que muitos, primeiramente, assistem para depois ler os livros que incentivaram a transposição intersemiótica, os espaços deixados, as escolhas feitas, podem, de alguma forma, afetar também na criação desse repertório. Para os que apenas são espectadores, a não menção dos livros que são tão queridos por Bella não afeta as impressões de construção da personagem e construção de sentido do texto fílmico como um todo. Já aqueles que leram a saga, conhecedores dos personagens e enredo que são, podem esperar que os episódios que mostram a ‘Bella leitora’ e todo seu envolvimento com os livros lidos (principalmente, os dois que são citados na análise), sejam também mostrados nos filmes.

Para Clüver (2007), o repertório que usamos no momento da construção/interpretação de um texto se compõe de elementos textuais de variadas mídias. As comunidades interpretativas, que segundo ele, influenciam no nosso repertório textual e horizonte de expectativas, determinam códigos e convenções que ativamos no momento da recepção de um texto (não importando qual mídia ele esteja representado). Em se tratando de adolescentes, a maioria dos receptores dos romances da saga *Crepúsculo*, são ao mesmo tempo leitores, espectadores e internautas (CANCLINI, 2008), e por isso as possibilidades de construção de sentidos são muito amplas, pois, mesmo eles não conhecendo livros ou filmes que são citados na mídia que estão lendo/assistindo, eles têm a possibilidade de pesquisar na internet sobre essas outras obras que estão sendo mencionadas. Isso pode não ser uma forma efetiva de leitura, mas é um certo contato com a literatura de uma cultura alheia.

A junção direta ou indireta de mais de uma mídia representa a conexão de vários sistemas sígnicos, bem como códigos e convenções a eles associados (CLÜVER, 2007). Isso tudo expressa diversas possibilidades de comunicação e expõe vários caminhos para a produção de sentidos. Os filmes e livros, então, podem contribuir para a criação do repertório de leitura dos adolescentes leitores da saga. Enfim, é uma forma de influência em sua identidade leitora, visto que, muitas vezes, o contato primeiro dos jovens não é com o livro propriamente dito, mas com os filmes, que, por seu turno, levam à curiosidade da leitura do livro que o inspirou e nesse afã, a leitura de outros

livros vão se encaminhando. Entretanto, é interessante olhar para os filmes e a literatura de massa não como um trampolim para a leitura da mídia escrita ou, no caso da literatura de massa, como um degrau que leva o leitor à leitura de obras de ‘maior fôlego’. Acreditamos que é interessante entender que, em muitos casos, o leitor nem vê diferença entre um tipo ou outro de literatura; elas são apenas escolhidas para momentos específicos, com objetivos específicos. E assim também entendemos os filmes adaptados de obras literárias. Uma mídia não vai substituir a outra; elas são, muitas vezes, ‘fruídas’ concomitantemente, pois, como Canclini (2008) expressa, o leitor hoje é, ao mesmo tempo, espectador e internauta.

É, dessa maneira, tanto pela intertextualidade, quanto pela intermídia com obras da literatura canônica, que se tem a possibilidade de pessoas que talvez nunca ouviram falar sobre Shakespeare ou Brontë entrar em contato com ícones da ‘alta literatura’ (visto que, principalmente pela academia, é esse tipo de literatura que é considerada como leitura legitimada), mesmo que o contato seja por meio de uma forma massificada, ‘menos estilizada’, da ‘baixa literatura’<sup>11</sup>. Contudo, reiteramos, a literatura de massa não pode ser usada apenas como uma ferramenta de incentivo para que o leitor em processo de formação leia obras canônicas. Nem que filmes sejam utilizados com o mesmo intuito. Acreditamos que sejam *textos* (no mais amplo sentido da palavra) que agregam importante valor no processo de formação da identidade leitora, que, atualmente, vai se compondo de livros, canônicos ou não, concomitantemente a outras mídias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela análise proposta, que consistia em mostrar dois tipos de intertextualidade restrita proposta por Koch (data), a *explícita* e a *implícita*, foi possível perceber a grande relação de *Lua Nova* com a tragédia shakespeariana, *R&J*, e *Eclipse* com *OMVU*, de Brontë. A saga *Crepúsculo*, como um todo, pode ser vista como uma ‘modernização’ de *R&J*: o amor entre jovens, o amor impossível, o casal que enfrenta todas as barreiras para poderem ficar juntos. Isso tudo fica explícito em *Lua Nova*, principalmente, devido ao intertexto mencionado. Já em *Eclipse*, vemos as dúvidas decorrentes desse amor, o

---

<sup>11</sup> Os termos ‘literatura menos estilizada’, ‘baixa literatura’ não são usados aqui com nenhum tom pejorativo. Pelo contrário, o que acreditamos é que a literatura de massa, para o leitor comum, tem tanta importância quanto a canônica, ou talvez, para eles, essa diferenciação nem exista.

conflito principal da mocinha em sua luta interior de culpa por amar o vampiro e ter carinho pelo lobisomem, atitudes que ela relaciona com atos que Cathy, de *OMVU*, faz e que Bella considera como atos de egoísmo.

A intertextualidade presente nas obras de Meyer foi por nós evidenciada no sentido de que, devido às tantas referências ao cânone feitas na saga, considerada literatura de massa, o leitor de *Crepúsculo* poderia buscar por tais leituras. Essa procura realmente existiu e foi evidenciada em pesquisas anteriores (e posteriores) (*mimeo*) a essa, fazendo com que esse artigo surgisse na necessidade de mostrar a ‘trajetória’ do intertexto que poderia causar tal influência.

Além disso, intentamos mostrar como o intertexto realizado nos livros foi transposto para as adaptações cinematográficas das obras de Meyer, uma vez que os filmes adaptados, muitas vezes, são o primeiro contato que os espectadores têm com a literatura. O que se pode constatar é que *R&J* foi referenciando no filme com recorrência parecida a dos livros, deixando clara a influência da tragédia shakespeariana na história vampiresca. No que concerne a *Eclipse*, nenhuma referência explícita é feita a *OMVU*, talvez, para obedecer as especificidades da mídia cinematográfica que requer que cortes sejam feitos a fim de se encaixar o modelo fílmico nos padrões da indústria de cinema. Essa não menção de *OMVU* no filme, para o espectador que não conhece o livro *Eclipse*, pode não dar o mesmo incentivo à curiosidade de ler o cânone como foi evidenciado em *Lua Nova* (livro e filme), mas pode influenciar, do mesmo modo, na leitura do livro que gerou o filme.

Toda essa análise, como exposto, se deu no intuito de trazer à baila a possibilidade da influência que tanto a literatura de massa quanto as adaptações cinematográficas podem exercer na formação do leitor: a literatura de massa no sentido de mostrar obras do cânone anglo-americano; as adaptações cinematográficas, por sua vez, por levarem à curiosidade da leitura dos textos que as inspiraram.

Entretanto, em momento algum, tentou-se insinuar que a literatura de massa e as adaptações cinematográficas devessem ser utilizadas apenas como um ‘meio’, um ‘degrau’ a fim de levar o leitor a ler algo de ‘mais valor’. O que defendemos é que tanto a literatura de massa, suas adaptações e a literatura canônica são componentes de igual importância no processo de formação da identidade leitora. Elas são lidas (se pensarmos em todas como *textos*) em momentos diferentes, para objetivos também diversos. Além disso, a leitura de uma mídia não exclui a leitura da outra. Pelo contrário, elas,

atualmente, são feitas de maneira simultânea e complementar, muitas vezes, sendo conjugadas ainda com outras mídias.

Assim, diante desse panorama, podemos pensar em um perfil de leitor que se configura hoje. Que pode ser o leitor dos mais variados tipos de literatura (já que é feita a divisão principal entre literatura de massa e canônica), além de ser também *leitor* de outras mídias que, de alguma maneira, influenciam na formação de sua identidade leitora. No caso do leitor brasileiro, é um momento de ele ter contato com outras literaturas além das do cânone nacional. Aliás, devido aos últimos fenômenos de venda de livros, o contato do leitor brasileiro com literaturas estrangeiras parece ser bem maior do que com obras tupiniquins. Nesse sentido, esse contato se mostra como um momento de conhecimento da cultura de outrem. É um ‘ver’ o outro pelo viés do outro e em variadas mídias.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes: o amor nunca morre*. Tradução de Ana Maria Chaves. São Paulo: Lua de papel, 2009.

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Penguin Books: England, 1994.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade 2*. São Paulo: USP, 1997.

CLÜVER, Claus. *Inter Textus / Inter Artes / Inter Media*. In: *Alteria: revista de estudos de literatura*. v.14, 2007. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

DINIZ, Thaïs Flores. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DINIZ, Thaïs Flores. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. 2.ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

DOMINGUES, Anderson (reeditor). *A Linguagem do Cinema*. 2007. (Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/507436/A-LINGUAGEM-DO-CINEMA-Reeditado>, acesso em 01/05/11).

KOCH, Ingdore G. V. *O Texto e a Construção dos Sentidos*. São Paulo: Contexto, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 1978.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Tradução de Ryta Vinagre. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008a.

MEYER, Stephenie. *Lua Nova*. Tradução de Ryta Vinagre. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008b.

MEYER, Stephenie. *Eclipse*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009a.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SIERAKOWSKI, A.P.C. *Livro Didático e The Taming of the Shrew: Uma Análise Sobre o Viés do Letramento Crítico*. São Paulo, Revista CROP, nº15, 2010. pp. 120-135  
Disponível em: <  
<http://revistacrop.vitis.uspnet.usp.br/images/stories/edicao15/v15a08.pdf>> , acesso em 01/05/11.

SLADE, David. *The Twilight Saga: Eclipse*. Summit Entertainment, 2011. 124 min.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin et. al. Bauru: EDUSC, 2002.

WEITZ, Chris. *The Twilight Saga: New Moon*. Summit Entertainment, 2010. 130 min.