

O UNIVERSO DO TRIVIAL: THE SHINING DE STEPHEN KING

THE REALM OF COMMERCIAL LITERATURE: THE SHINING BY STEPHEN KING

Débora Ferri
Doutora em Estudos Literários
Universidade Estadual Paulista - FCL/Ar
(dferri@terra.com.br)

RESUMO: A intenção deste estudo é promover uma discussão a respeito da literatura trivial, seguida da análise de um famoso representante deste tipo de produção: a narrativa fantástica **The shining** do escritor norte-americano Stephen King. A proposta fundamental é a de que não há estudos suficientes que se debruçam sobre exemplares da ficção comercial, o que traz a consequência negativa de não possibilitar aos leitores compreenderem quais aspectos fazem com que eles sejam enquadrados neste tipo de ficção. Além disso, a falta de estudos faz com que se tome a decisão simplista de enquadrar qualquer produção que se afasta da ficção literária no mesmo patamar, não considerando a possibilidade de diferentes qualidades na realização dos exemplares deste universo. Contando com proposições de teóricos tais como Muniz Sodré, Flávio Kothe, Adorno, entre outros, este estudo pretende colaborar com esta área de pesquisa.

Palavras-chave: Literatura trivial. Narrativa fantástica. Romance norte-americano.

ABSTRACT: The purpose of this study is to establish a discussion about the commercial fiction. Furthermore, we intend to analyze a famous novel that belongs to this kind of production: **The shining**, written by the North-American author Stephen King. The main purpose is to fill a void in academic studies related to the almost non-existence of researches that contemplate the commercial fiction universe. Our point of view is that this situation brings a negative consequence, which does not allow the readers to understand the aspects that cause this kind of fiction to be considered as one of poor quality. Besides, the lack of studies in this field leads us to incur in the error of considering that all of them have the same quality, instead of a gradation in quality. With the support of many authors, such as Muniz Sodré, Flávio Kothe, and Adorno, amongst others, we intend to bring a contribution to this field of research.

Keywords: Commercial fiction. Fantastic narrative. North American novel.

O objetivo deste estudo é promover uma reflexão a respeito da literatura comercial, um tipo de produção que tem encontrado cada vez mais adeptos, em oposição à literatura considerada elevada, que, tragicamente, segue o caminho inverso. Considera-se que a posição comumente adotada de simplesmente taxar estes livros como de má qualidade e excluí-los das discussões, é negativa no sentido de não esclarecer ao público leitor os elementos que os fazem ser assim considerados. Além disso, não leva em consideração outro aspecto: a possibilidade de uma gradação no que se refere ao valor atribuído a estes textos. Muitos deles possuem relevância o suficiente para contribuir com a formação de leitores.

Este grande entrave - a má reputação da literatura de massa entre os acadêmicos - é apontado por Muniz Sodré desde 1978. No livro **Teoria da literatura de massa**, publicado neste ano, há um prefácio escrito por Mário Pontes intitulado "Quem tem medo da literatura de massa?", em que ele narra a situação de dificuldade encontrada pelo então editor do Jornal do Brasil, Remy Gorga Filho, ao procurar alguém que se encarregasse da área de ficção policial. Alguns se recusaram a aparecer como tal diante do público e houve até aqueles que se mostraram ofendidos com o convite. Diante deste panorama, julga-se que os estudos literários podem se privilegiar com pesquisas que abordem tal temática.

Outro autor que mostra preocupação com a falta de estudos na área, apesar de ser o tipo de literatura mais consumido, é Flávio Kothe, no livro **A narrativa trivial** (2007, p.139). O autor propõe que a discussão crítica sobre este tipo de produção é essencial, considerando que permitiria reformulações do sistema e serviria como uma espécie de alerta aos que são por ela manipulados. Aponta, ainda, a necessidade de uma visão comparativa, partindo do pressuposto de que, a partir do momento em que se entende a mediocridade do baixo, torna-se mais fácil determinar o que é elevado.

É, de fato, inegável que a ficção literária se caracteriza por um nível bastante superior de manejo artístico com a linguagem. Porém, não se pode descartar a possível utilidade da ficção comercial sem antes promover um estudo mais detalhado de obras que se enquadram nesta categoria. Assim, a proposta neste estudo é a de que os aspectos que a negativam devem, sim, ser estudados e divulgados. Contudo, é importante que também se aprofunde na discussão de este tipo de literatura existir como um estágio de leitura que possibilitará ao leitor em formação a gradação para outras produções mais avançadas.

A opção neste momento é a de levantar hipóteses e discussões a respeito do romance **The shining** (2013) de Stephen King. Cultuado por uma legião de seguidores - o que comprova sua grande eficácia na atração de um público leitor -, King possui vasta produção, com muitos de seus livros sendo transpostos para o cinema. Partindo das concepções de Muniz Sodré, Flávio Kothe, Adorno, entre outros, observaremos que a produção do escritor americano, de fato, pode ser enquadrada na concepção de literatura trivial por aqueles estudiosos desenvolvida. Porém, em outros aspectos, afasta-se da estrutura simplificada a que se referem, levando à formulação da hipótese de diferentes níveis de "qualidade" no universo do

que comumente se denomina literatura comercial.

Discutindo o trivial

Este item do estudo tem como intenção promover um diálogo entre as diversas visões sobre a ficção comercial. Conforme será visto, todas são bastante unânimes no sentido de caracterizar tal tipo de literatura como um problema social. Iniciaremos com Flávio Kothe (2007, p. 7), o qual postula que tais obras encenam, "em sua estrutura profunda, o ritual da eterna vitória do bem sobre o mal, definidos a priori, maniqueisticamente, sem maior discussão", reforçando, desse modo, as crenças não racionais que as pessoas têm a respeito do que é o bem e do que é o mal, sem pensar em seus fundamentos. Seu estudo permitiu-lhe chegar à conclusão de que, nestas obras, sempre existe um "mocinho" e um "bandido", com o primeiro corporificando o positivo e este último o negativo. São, no entanto, sempre idênticos: o bandido é a face reprimida do herói, seu inconsciente, seu "retrato pelo avesso".

Assim, no estudo da narrativa trivial, estamos lidando com uma antinomia bastante declarada entre o bem e o mal. Porém, deve-se atentar para o fato de que não é apenas a existência desta antinomia que permite classificar uma obra como trivial, mas também a simplificação, a qual é buscada por ser aquilo que o consumidor quer, para alcançar a ilusão de que seus desejos estão sendo satisfeitos:

É como se houvesse um cansaço de realidade e um profundo desejo de fantasia, mundos ficcionais a amainarem o impacto do cotidiano, a embalarem e massagearem o cansaço existencial, a preguiça, a regressão ao estado vegetativo. Todos os fatores "sublimadores"- que não levam à grandeza que a estética tem entendido por sublime - servem para conferir uma "aura" ao enredo, às personagens, à própria história. Cria-se - ou pretende-se criar - um espaço ideal, em que sonhos se tornam "realidade".

Não se atendo somente à literatura de massa, mas também a um tipo de produção cultuada no Brasil e que a ela se assemelha - a telenovela -, o autor lembra que, nestas produções, o público é tratado como número, existindo toda uma indústria de sociologia da comunicação cujo principal objetivo é adequar roteiros e personagens de modo a torná-los uma mercadoria vendável. Por trás de tudo, há sempre a intencionalidade de preservar a ideologia do poder vigente. Nesse sentido, considera perigosa a posição comumente assumida de que aquilo que tem qualidade sempre acaba aparecendo, chegando ao ponto de considerar que a consagração de

determinada obra ou artista na verdade é determinada somente por seu grau de ajustamento aos interesses do sistema de poder instituído.

Concorda-se em partes com esta postura do autor, pois, se assumida ao pé da letra, levaria à inevitável conclusão de que, para um autor ser considerado representante da literatura elevada, ele não poderia ser reconhecido. Isso coaduna com afirmações feitas em outro de seus livros - **O cânone colonial** -, em que ele faz a revoltante afirmação de que não há uma grande obra em toda a literatura brasileira. Assim, assume-se aqui a posição de que é real a situação de, frequentemente, autores serem consagrados por sua conveniência ideológica, não se concordando, porém, de que o fato de se consagrar equivale a isso. Mesmo assim, é correta sua proposição de que a melhor maneira de solucionar tal problema é promovendo o estudo crítico da literatura trivial.

Kothe postula que, no Brasil, nem há um público para a literatura de massa, já que as massas não leem, e, além disso, faz uma afirmação que beira o ofensivo: a de que, para tal público, "uma personagem não pode ser esférica, tem de ser plana, a repetir sempre os mesmos clichês, como se fossem todos débeis mentais" (2007, p.92-3). Esse tipo de visão só ressalta a importância da disseminação de estudos sobre o fenômeno, que sempre esteve presente, mas, nos últimos tempos, tem ganhado força pela quantidade de transposições para a televisão e para o cinema de livros desta categoria. Só para citar alguns, já que a lista é extensa, temos inúmeros livros de Stephen King, J. K. Rowling, Stephenie Meyer, John Green, E. L. James, George Martin, entre outros.

Deve-se alertar, ainda, para um problema que pode ocorrer: o de passar a julgar o leitor da narrativa trivial, ao invés de conduzir uma análise objetiva da obra. Embora o estudo de Flávio Kothe (2007) apresente contribuições importantes, demonstrando que ele se debruçou sobre este tipo de narrativa mais do que qualquer outro estudioso, percebe-se que, em muitos momentos, ele assumiu tal postura. No comentário abaixo, vemos outra opinião condescendente sobre o consumidor de literatura comercial:

Ele assume como seus os sonhos alheios. A pretexto de servi-lo, servem-se dele. Não há mais crescimento interior, mas uma regressão, um estado de letargia. Esse - como a loucura, o pilequinho, o devaneio, o culto religioso - pode ser gostoso, um deixar-se levar, do qual a pessoa não quer mais sair: é um barato estar louco (KOTHE,

2007, p.161).

Outra estudiosa, Marta Morais da Costa, no artigo "A respeito da literatura trivial" (1997, p. 42), por outro lado, considera este momento de letargia absolutamente indispensável para o ser humano, propondo para a literatura trivial uma função catártica. Faz uma analogia com o atleta, que necessita de períodos de duro treino e outros de relaxamento para que seu desenvolvimento seja pleno, na medida em que a necessidade de convivência entre o dionisíaco e o apolíneo é real. Portanto, haverá o momento em que o desejo do leitor é "o aconchego da redundância": este se faz necessário.

Torna-se cada vez mais evidente a necessidade de um aprofundamento no estudo da estrutura da literatura trivial (ou, como prefere Muniz Sodré, literatura de massa ou folhetinesca). Como aponta o referido autor (SODRÉ, 1988, p. 72), este gênero pode ser um importante instrumento até mesmo como material de ensino, prestando esclarecimentos sobre "as maneiras como as populações de tradição iletrada se relacionam com a situação de leitura ou decodificação do texto escrito ou visual".

Um grande problema da discussão entre o que é narrativa trivial e narrativa literária apontado por Kothe (2007) é o de que o artístico ainda não foi bem definido. Assim, o que se tem é uma variedade de definições que não esgotam o assunto, nem o concluem definitivamente. O autor, contudo, apenas menciona a questão, sem se atrever a resolvê-la, propondo somente que a alta literatura não estabelece uma divisão maniqueísta entre o bem e o mal, mostrando o homem como de fato ele é, tanto sua mesquinhez quanto sua grandeza, sem tratar de redimi-lo. Seu principal objetivo não é tornar seu texto atrativo, mas "expressar os problemas do seu tempo e as conclusões a que chegou diante de questões existenciais perenes".

Sodré (1978, p. 67), por sua vez, na esteira de Heidegger, defende que o texto literário, diferentemente da literatura de massa, exprime o projeto ideológico do autor por meio de seu estilo, de uma marca diferencial de linguagem. Assim, o texto transmite sua verdade por meio do modo como a ideologia é exibida. A ficção literária, então, seria aquela que coloca em segundo plano as normas exteriores à produção estética, ou seja, os conceitos sociológicos, políticos, morais e psicológicos importam menos que a questão estética.

Sodré também afirma que, na literatura elevada, o conteúdo ideológico é produzido dentro da obra e não trazido do exterior. E completa: "O efeito artístico precisa da imaginariade, não para refletir imaginariamente o real, mas para denunciar o que existe de imaginário, de deformante na ideologia" (SODRÉ, 1978, p. 69).

Um aspecto a ser considerado é o de que não existe uma oposição simples entre o artístico e o trivial, na medida em que, como explica Kothe (2007, p. 14) "há trivialidade na arte, como pode haver arte no trivial, sem que, no entanto, confundam-se um com o outro". Ele destaca que a narrativa trivial não favorece mensagens densas e complexas e afirma:

A narrativa trivial é a narrativa preponderante das massas: na sua estrutura simplória, estrutura-se a falta de profundidade e de cultivo da população média que, por sua vez, é mantida assim por meio da trivialidade, que se disfarça por intermédio da diversificação de estruturas de superfície (KOTHE, 2007, p.20).

A afirmação do autor remete a considerações feitas por Theodor Adorno em seus escritos sobre a indústria cultural. No texto "O iluminismo como mistificação das massas" (2002), discute a questão de toda a cultura de massa ser idêntica pelo fato de a indústria cultural ter levado apenas à padronização e à produção em série. Dessa forma, o autor (ADORNO, 2002, p. 6) conclui que o elemento que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social foi sacrificado. O que se tem então neste tipo de obra é uma racionalidade técnica que é a racionalidade da própria dominação, colocando em evidência "o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena".

Os consumidores, por sua vez, são reduzidos a uma estatística. Estes, nas considerações de Marilena Chauí (2000), são iludidos pela crença de que todos têm acesso aos mesmos bens culturais, quando o que de fato ocorre é que as obras a que irão ter acesso já são predeterminadas. Cria-se uma figura que ela (CHAUÍ, 2000, p. 423) denomina ouvinte médio, leitor médio, espectador médio, ao qual são atribuídas capacidades mentais médias. Como bem conclui:

A indústria cultural **vende** Cultura. Para vendê-la, deve seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar, fazê-lo ter informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez. A "média" é o senso comum cristalizado que a indústria cultural devolve com cara de coisa nova (grifos do autor).

Tal afirmação vai ao encontro da visão de Adorno (2002, p. 10) de que tais obras podem ser consumidas até pelos mais distraídos, o que para ele contradiz a própria essência da obra de arte. O que faz com que o autor considere determinado artista um grande artista é o fato de acolher, em suas obras, um estilo que se apresenta como uma atitude dura, "a caminho da expressão caótica do sofrimento, o estilo como verdade negativa" (ADORNO, 2002, p. 13). O estilo deveria, então, ser capaz de expressar a ideia da legítima universalidade, imprimindo a verdade, coisa que o próprio autor classifica como "ao mesmo tempo necessária e hipócrita". Partindo de tal concepção, não há outra opção senão a de concluir que a obra de arte é sempre ideologia.

Embora não se discorde da postura dos dois autores neste aspecto, é necessário levar em conta que os indivíduos necessariamente passam por um processo de formação no que se refere à apreciação da leitura e ao desenvolvimento do espírito crítico para avaliação de ideologias. É por esse motivo que a proposta deste estudo é a de que literatura trivial seja entendida como uma etapa desta formação. Não se defende seu consumo única e exclusivamente, mas sim em determinada fase do desenvolvimento, ou, como quer a já mencionada Marta Morais da Costa (1997), em momentos específicos de descontração, em que a necessidade de relaxamento prevalece.

Em outro artigo, intitulado "Crítica cultural e sociedade" (2002), Adorno aprofunda a discussão, assumindo a postura bastante pessimista de que os conteúdos ideológicos já não importam tanto num mundo em que a educação é um privilégio e ocorre um aprisionamento da consciência, situação esta que impede o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais. Exemplifica que é muito mais comum vermos as pessoas discutindo sobre os atores e seus casos amorosos do que procurando identificar as doutrinas ideológicas que cada filme projeta para seus espectadores.

Muniz Sodré apresenta as origens e elementos fundamentais deste tipo de ficção no livro **Teoria da literatura de massa** (1978). Segundo o autor (SODRÉ, 1978, p. 75), a literatura de massa guarda relação direta com a literatura de cordel espanhola (folheto de cordel) dos séculos XVI e XVII, que era a literatura apreciada pelas pessoas que, apesar de alfabetizadas, eram incultas. Tratava-se de uma "redução ou cópia encurtada de um livro de temática aventuresca". O aspecto mais importante

destacado por ele é o de que tais obras deixavam de lado as questões moralizantes, políticas e sociais, incluindo, em seu lugar, temáticas antimaterialistas, religiosas, misóginas, etc. Portanto, pode-se afirmar com segurança que tinham por função apenas tornar o público letrado, não desenvolvendo sua visão crítica e não contribuindo para o desenvolvimento de sua sensibilidade estética.

Assim, a narrativa trivial, segundo ele (SODRÉ, 1978, p. 82-4) tomou emprestado do folhetim algumas características, muito bem detalhadas: o estatuto do herói, a atualidade informativo-jornalística, o pedagogismo, as oposições míticas e a preservação da retórica culta. Apesar de haver exceções, são características comuns a este tipo de texto.

No caso específico do romance de terror, Sodré (1978, p. 90) assinala que sua grande popularidade se deve ao fato de se basear em um medo muito real para todo indivíduo: o medo da morte e da perda de identidade. Existe uma ameaça representada por meio de maneiras diferentes de organização do corpo e da consciência. Além disso, o pedagogismo existente neste tipo de narrativa é muito bem explicitado pelo autor:

A pedagogia do romance de terror começa com a advertência ao ego do leitor (implícito no texto) de que, para bem existir, (e ser contemplado com os juro do progresso econômico), é preciso ter uma mente e um corpo sãos, isto é, segundo os preceitos culturalmente estabelecidos. Como tais preceitos ou ideais são constantemente contestados pela realidade, a ordem social carece de um discurso que justifique as suas significações, que não as desminta. A Ordem sempre teme aquilo que a ameaça. Assim, ela figura, na forma de um espetáculo, o seu medo, para que não se vejam as verdadeiras razões do medo - a alteridade psíquica, a diferenciação cultural, a contradição de classes. Tais diferenças são recalcadas e sublimadas nos juízos de valor que representam a ideologia dominante, pois esta pretende afirmar-se como eterna, como único sistema de significações possíveis. (SODRÉ, 1978, p.91)

Análise do romance

O romance de King, como já mencionado, faz parte do universo do fantástico, gênero em que ele se aperfeiçoou. Embora o foco do estudo não seja uma análise da narrativa enquanto representante deste gênero em sentido amplo, é importante que algumas questões sejam esclarecidas para uma melhor análise.

Uma grande estudiosa do fantástico, Irène Bessière (1974, p. 56), demonstra

que o fantástico surge das contradições e recusas mútuas e implícitas entre o real e o sobrenatural, criando um questionamento sobre a natureza dos eventos. É um texto de natureza contraditória, em que o irrealismo se alia ao realismo. O que se tem, então, é a superposição de duas probabilidades externas, sendo uma racional e empírica, correspondente à motivação realista, e uma racional e metaempírica, que torna o sobrenatural concebível, apesar de não aceitável. A união destas duas probabilidades externas, sendo que uma acabará por se mostrar falsa, constitui a antinomia da narrativa fantástica.

Essa definição apresentada pela autora demonstra de imediato que o texto de Stephen King não se trata de um fantástico canônico, já que a probabilidade realista não existe: não há questionamento a respeito da veracidade dos acontecimentos sobrenaturais. Dessa forma, ele se aproxima mais do romance gótico, por ser esta justamente sua definição: os elementos sobrenaturais são apresentados ao leitor sem o menor questionamento a respeito de serem reais ou produto de sonho, loucura, delírio.

Há dois elementos sobrenaturais em jogo em **The shining** (2013), sendo que o primeiro deles diz respeito às habilidades do garoto de cinco anos, Danny Torrance. Ele possui poderes psíquicos muito fortes, com habilidades que incluem telepatia, precognição, retrocognição e percepções extrassensoriais. Entra frequentemente em transe, sendo tais episódios anunciados por meio de um "amigo imaginário" chamado Tony:

*"Who's Tony?" Hallorann asked again.
"Mommy and Daddy call him my 'invisible playmate'", Danny said, reciting the words carefully. "But he's really real. At least, I think he is. Sometimes, when I try real hard to understand things, he comes. He say, 'Danny, I want to show you something'. And it's like I pass out. Only... there are dreams, like you said." He looked at Hallorann and swallowed. "They used to be nice. But now... I can't remember the word for dreams that scare you and make you cry."
"Nightmares?" Hallorann asked.
"Yes. That's right. Nightmares" (KING, 2013, p. 120).*

Na continuação da passagem, Dick explica a Danny que as visões que ele tem no hotel são apenas como figuras em um livro, acionadas por sua percepção extrassensorial, não podendo lhe fazer mal:

"But, Danny, I don't think those things can hurt anybody." He

emphasized each word in the sentence with a mild shake of the boy's shoulder. "So if you should see something, in a hallway or a room or outside by those hedges... just look the other way, and when you look back, it'll be gone. Are you diggin me?"

Porém, isso se provará incorreto e aqui nos deparamos com o segundo elemento sobrenatural da narrativa: as aparições de espíritos de pessoas mortas no hotel Overlook e a própria influência perniciosa do hotel, que é apresentado como um imã de forças maléficas. Dessa forma, seguindo a classificação de Finné (1980, p. 79), estamos diante de um texto fantástico de explicação sobrenatural de dois tipos: a primeira, referente a Danny e suas habilidades, é por ele denominada como dos mistérios psicológicos; a segunda, referente às aparições do hotel, é a dos mistérios sobrenaturais, trazendo à baila seres hostis que não existem na Terra.

A própria constituição do enredo fantástico desta narrativa já contradiz a pretensa simplificação de toda narrativa trivial. Essa questão da dupla explicação é algo consagrado pelo grande escritor Henry James no conto "*The turn of the screw*" (2005). Neste conto, há a questão das aparições de Peter Quint e Miss Jessel, que a governanta vê com frequência, e a possibilidade de as crianças estarem sendo possuídas pelo espírito dos dois, situação que não se confirma até a conclusão da narrativa e que promove a manutenção da ambiguidade.

Evidentemente, não se pretende com isso propor uma equivalência de qualidade entre as duas obras. O conto de James é representante de um outro gênero - o fantástico canônico - e um exercício magistral de ambiguidade, além de promover toda uma construção narrativa em dois níveis (nível principal, em que amigos conversam numa noite de Natal sobre assombrações) e nível secundário, referente ao manuscrito da governanta que fala sobre a assombração na mansão Bly.) de maneira impecável, sempre com um propósito definido. Somado a isso, o autor, representante da corrente realista, faz com que perpassse pelo texto toda uma crítica social à heroína romântica que a governanta parece ser.

Contudo, há pontos de similaridade o suficiente entre estas duas obras de modo a permitir a consideração de que o romance de Stephen King possa ser visto como um facilitador na formação de leitores de narrativas fantásticas literárias, até mesmo os atraindo para sua leitura, dado o parentesco temático. Há a já mencionada questão da dupla explicação, mas mesmo o esquema narrativo pode ser considerado extremamente semelhante. Em ambos, a história gira em torno de um local

assombrado (a mansão Bly e o hotel Overlook), cujos espíritos passam a ameaçar as crianças [Flora e Miles em "*The turn of the screw*" (2005) e Danny em **The shining** (2013)], tendo como intenção final de apossar de suas almas. Também nos dois casos há personagens adultas que presencial e/ou sofrem os efeitos das assombrações: a governanta, no conto de Henry James, e os pais de Danny, no romance de Stephen King.

Porém, a mais importante aproximação que pode ser feita é entre a principal estratégia de composição das narrativas, tendo em vista que ambas são notadamente psicológicas. Contudo, enquanto neste aspecto James reconhecidamente atinge a maestria, o texto de King apresenta alguns problemas de representação, e a análise que se segue tem como intenção demonstrar isso.

Em **The shining** (KING, 2013), o narrador em terceira pessoa explora o conteúdo psíquico de várias personagens, principalmente por meio do uso do discurso indireto livre, e evita tornar sua presença ostensiva. Assim, a história é, em diversos momentos, narrada a partir da perspectiva de Wendy ou Mr. Halloran, também representando a voz destas personagens, mas acompanha com maior frequência a visão e a voz de Jack Torrance e do filho, Danny.

O autor norte-americano utiliza como estratégia o discurso indireto livre, não trazendo, na maioria das vezes, grande dificuldade para o leitor diferenciar os momentos em que se está diante da voz do narrador e aqueles em que a voz da personagem assume. King inclusive utiliza diferentes marcações para tornar tudo bastante claro ao leitor. Para indicar que está ocorrendo um diálogo, ele utiliza a marcação tradicional: o uso das aspas. Porém, há outras estratégias utilizadas pelo autor para se referir a pensamentos ou lembranças.

A primeira delas é a utilização do itálico nos momentos em que o narrador está reproduzindo literalmente, sem intervir, as palavras que surgem na mente da personagem. Como, neste estudo, já se está utilizando o itálico como maneira de reproduzir palavras estrangeiras, os momentos em que o itálico é utilizado no romance serão reproduzidos por meio das aspas simples ("). Estas podem ser de três tipos, sendo que o primeiro é o de palavras pensadas pelas próprias personagens com relação a algo ocorrendo naquele exato momento, como no exemplo a seguir, em que Jack Torrance manifesta antipatia por Ullman, o gerente do Overlook que o contratou:

*"[...] He wants you hired. I will do so. But if I had been given a free hand in this matter, I would not have taken you on."
Jack's hand were clenched tightly in his lap, working against each other, sweating. 'Officious little prick, officious little prick, officious' - (KING, 2013, p.7)*

O segundo tipo é utilizado com relação a lembranças que a personagem tem, no momento presente da narrativa, de palavras ditas por ela mesma em situações passadas. Na citação que se segue, tem-se a reprodução das palavras que Jack utilizou para tentar convencer a esposa Wendy de que Danny havia quebrado o braço caindo das escadas e não devido a sua agressão:

*When he got in, Wendy was asleep o the couch. He looked in Danny's room and Danny was in his crib on his back, sleeping deeply, his arm still buried in the cast. in the softly filtered glow from the streetlight outside he could see the dark lines on its plastered whiteness where all the doctors and nurses in pediatrics had signed it.
'It was an accident. He fell down the stairs' (KING, 2013, p. 59).*

Por fim, esta estratégia é utilizada para referir-se às lembranças que surgem na mente de determinada personagem a respeito de palavras ditas por outras personagens: *"She hung the dish towel over the bar by the sink and went downstairs, buttoning the top two buttons of her house dress. Jack and his pride! 'Hey, no, Al, I don't need an advance. I'm okay for a while'."* (KING, 2013, p. 15). No exemplo em questão, Wendy está pensando nas palavras de Jack que são indicativas de seu orgulho, já que, mesmo com a família vivendo em condições bastante precárias, afirma ao amigo Al que não está precisando de dinheiro.

O que se pode depreender dos exemplos acima descritos é que a utilização do itálico surge como uma maneira de o narrador ceder a voz por completo para as personagens, reproduzindo o discurso que elas estão, mentalmente, produzindo, que já produziram ou que ouviram outras personagens produzir. Isso é útil principalmente no que diz respeito à compreensão do papel que representa Tony, o amigo imaginário de Danny. Os momentos em que Tony aparece são inaugurados por uma voz chamando Danny. Tal voz sempre é representada por meio do itálico, levando à conclusão de que Tony é uma personificação do elemento iluminado de Danny e, portanto, uma representação de si mesmo.

Além disso, King também utiliza outro recurso, que é o parêntese. Tendo em vista que grande parte do texto é fluxo de consciência, ele os utiliza para retratar

pensamentos intrusivos, que não se referem ao que a personagem está pensando em primeiro plano, mas ficam constantemente emergindo. Um exemplo claro dessa utilização ocorre no capítulo "Danny" da parte três do romance, quando o garoto entra em transe e começa a gaguejar e a repetir "cronômetro", palavras relacionadas ao episódio com o aluno George Hatfield que acabou ocasionando a demissão de Jack do emprego na respeitável escola preparatória de Stovington. Jack, nervoso, chacoalha o filho e grita com ele. Mais tarde, quando Danny está dormindo, saem algumas vespas de um ninho que Jack havia lhe dado de presente (após eliminar suas moradoras) e picam o garoto. O pai o socorre, retira-o do quarto e coloca uma vasilha sobre o ninho. Quando volta ao quarto de Danny, encontra o ninho cheio de vespas capturadas na vasilha:

He could hardly see the nest through the clear Pyrex bowl. The inside of the glass was crawling with wasps. It was hard to tell how many. Fifty at least. Maybe a hundred.

His heart thudding slowly in his chest, he took his pictures and then set the camera down to wait for them to develop. He wiped his lips with the palm of his hand. One thought played over and over in his mind, echoing with

(‘You lost your temper. You lost your temper. You lost your temper’.) an almost superstitious dread. They had come back. He had killed the wasps but they had come back.

Na citação acima, é possível notar que Jack Torrance, em um primeiro plano, pensa a respeito das vespas e, em um segundo, surgem os pensamentos intrusivos referentes a ele ter novamente perdido a cabeça com o filho.

Existe, porém, um grande problema no uso dos parênteses e do itálico na obra do autor, já que Stephen King os utiliza também com outros intuitos. O itálico também é utilizado para enfatizar alguma informação e o parêntese aparece com sua tradicional função explicativa. Por isso, algumas vezes a interpretação da utilização destes sinais no romance se complica, levando à inevitável conclusão de que a opção do autor de como representar o fluxo de consciência e os pensamentos intrusivos é, na verdade, uma solução fácil, que não aprimora o estilo do texto, não apresenta relevância literária e pode levar até mesmo a interpretações equivocadas.

De qualquer forma, pensando-se no universo da literatura trivial, o cuidado do autor e a representação do universo psicológico de múltiplas personagens deve ser visto com atenção. Ele não se limita a utilizar o monólogo interior, trabalhando o fluxo

de consciência parcimoniosamente, de maneira adequada e relevante para o andamento da narrativa. Suas estratégias facilitadoras - o itálico e o parêntese - poderiam ter sido evitadas, na medida em que, como já se disse, não contribuem com a qualidade do texto, sendo apenas medidas didáticas. Por outro lado, por isso mesmo é que podem "treinar" um leitor em formação para o contato com obras em que o fluxo de consciência é tratado de forma extrema.

Com relação à estrutura geral do romance, **The shining** (KING, 2013) é dividido em cinco partes, com números variados de capítulos: na primeira parte ("*Prefatory matters*"), há sete capítulos; na segunda ("*Closing day*"), há seis; na terceira ("*The wasp's nest*"), há 12; na quarta ("*Snowbound*"), há 12; e, por fim, na quinta ("*Matters of live and death*"), há 21. Frequentemente, as mudanças de capítulo têm como propósito promover uma manutenção do suspense, com o foco da narrativa sendo alterado em momentos cruciais, passando de uma personagem a outra, ou de uma localização a outra.

Um exemplo desta mudança de foco para manutenção do suspense (os chamados *cliffhangers*), preservando a atenção do leitor, ocorre no capítulo 25 ("*Inside 217*"), um dos momentos mais aterrorizantes da narrativa, em que Danny é perseguido pela materialização do espírito de uma velha senhora que morreu nua, na banheira do quarto. A parte três do romance é encerrada neste capítulo, dando sequência ao primeiro capítulo da parte quatro (capítulo 26 - "*Dreamland*"), em que o leitor não se depara com a sequência dos eventos ocorridos com Danny no quarto 217, mas com Jack Torrance sonhando. A narrativa de Danny só é retomada no capítulo 27 ("*Catatonic*"), doze páginas depois.

Esse tipo de composição, bastante comum em programas televisivos, é muito apropriado para a situação de "perda de consciência do leitor", o qual se torna obtuso diante dos conteúdos ideológicos que o texto veicula, como proposto por Adorno. Imerso nos acontecimentos da narrativa, hipnotizado pela expectativa dos próximos eventos, o leitor, vítima de um "cansaço de realidade e um profundo desejo de fantasia", como descreve Kothe (2007, p. 22), envolve-se de tal maneira no universo narrativo (o qual não lhe exige nenhuma reflexão ou posição crítica) que sua única ocupação é descobrir quais serão os próximos acontecimentos excitantes.

Outro aspecto digno de nota é o fato de haver capítulos com o mesmo título nas diferentes partes do romance. É o caso do capítulo 6 da primeira parte ("*Prefatory*

matters) e do capítulo 21 da terceira parte (*The wasp's nest*), ambos intitulados "*Night thoughts*". No primeiro dos dois (capítulo 6), tem-se a representação dos questionamentos e medos de Wendy. Ela se lembra do casamento, dos problemas com sua mãe, do alcoolismo de Jack, das agressões contra ela e Danny e, acima de tudo, dos poderes do garoto e o amor incondicional que ele sentia pelo pai, causando-lhe até certo ciúme. Já no capítulo 21, há a representação da inquietação tanto de Wendy quanto de Danny pelo comportamento do pai e pelos eventos estranhos que têm ocorrido no hotel.

Também é encontrada a mesma situação no capítulo 16 da terceira parte (*The wasp's nest*) e no 47 da última parte (*Matters of life and death*), em que os dois são intitulados "Danny". O capítulo 16 refere-se ao episódio do transe de Danny, trancado no banheiro, em que Tony lhe mostra as imagens de um monstro (que, no final, descobrimos que é seu pai) o perseguindo, e as palavras "*redrum*" e "*come out here and take your medicine*" (frase que o pai de Jack utilizava antes de espancar sua mãe, ele mesmo ou seus irmãos). O segundo capítulo intitulado "Danny" tem apenas duas páginas e meia e serve apenas como estratégia para mudar o foco da narrativa do ponto de vista de Jack para o ponto de vista de Danny e sua mãe.

De qualquer forma, não há nenhuma intenção estética perceptível neste paralelismo, levando a crer que o autor as utilizou apenas por uma questão de conveniência. O que vai se configurando, portanto, é que o texto realmente não possui aquilo que Muniz Sodré (1978, p. 67) define como "expressão do projeto ideológico do autor por meio do estilo". Todas as opções elencadas até esta etapa do estudo parecem bastante aleatórias no que se refere ao formato, servindo apenas a uma representação do conteúdo mais apropriada.

Por outro lado, a utilização da norma culta a que Muniz Sodré se refere não ocorre da maneira simples como ele identifica. De fato, o livro é muito bem escrito, de acordo com as normas gramaticais da língua inglesa, porém, não se pode dizer que não há um estilo identificável. Além disso, merece destaque o fato de o autor realmente mostrar, por meio da linguagem, as diferenças entre os universos interiores de Danny, Wendy, Jack e Mr. Halloran.

Também com relação ao esquema narrativo simplista que encena uma oposição bastante óbvia entre o bem e o mal - apontado tanto por Flávio Kothe quanto por Muniz Sodré -, não se pode enquadrar **The shining** (2013) como um claro

representante. Embora seja verdade que o grande "vilão" da narrativa é o hotel Overlook, a oposição acaba ocorrendo de maneira concreta entre pai e filho (Jack e Danny). Ao mesmo tempo, há que se considerar que isso só se torna possível porque o hotel se utiliza das fraquezas de Jack Torrance para dominá-lo completamente e transformá-lo em um instrumento.

Jack é uma personagem atormentada, constantemente dividida entre seu caráter naturalmente bom e seus vícios e propensão à violência. Por um lado, possuía um pouco do "shining" de Danny; por outro, era um alcoólatra, violento, com sentimentos de grandeza. Apesar de possuir muitas características que o redimem - ter passado por uma infância bastante sofrida, apresentada com detalhes ao leitor em uma das incursões em seu psicológico, e ser um pai e marido extremamente amoroso - seus defeitos acabam sobrepujando as qualidades.

Assim, entre pai e filho, acaba por delinear-se uma batalha entre o bem e o mal, mas não de maneira exemplar. Isso ocorre a partir do momento em que Jack Torrance se entrega à influência perniciosa do hotel Overlook, passando lentamente de pai amoroso que se esforça por ser melhor, para a figura clássica do vilão prestes a destruir a própria família:

His son was here, up here somewhere. He could feel it. Left to his own devices, he might do anything: scribble on the expensive silk wallpaper with his crayons, deface the furnishing, break the windows. He was a liar and a cheat and he would have to be chastised... harshly. Jack Torrance struggled to his feet. "Danny?" he called. "Danny, come here a minute, will you? You've done something wrong and I want you to come and take your medicine like a man. Danny? 'Danny!'". (KING, 2010, p.616) (grifos do autor)

Mesmo assim, Jack é representado como uma vítima do hotel Overlook, o qual, numa leitura alegórica, pode ser visto como a representação dos "fantasmas" que assombram a personagem. Isso se torna mais evidente quando King constrói em Danny uma personagem que consegue compreender, perdoar e continuar amando o pai até o momento final:

"You are not my daddy," Danny told it again. "And if there's a little bit of my daddy left inside you, he knows they lie here. Everything is a lie and a cheat. Like the loaded dice my daddy got for my Christmas stocking last Christmas, like the presents they put in the store windows and my daddy says there's nothing in them, no presents, they're just empty boxes. Just for show, my daddy says. You're 'it', not my daddy. You're

the hotel. (KING, 2010, p. 631) (grifos do autor).

Assim, Jack se configura como uma personagem bastante trágica, a qual não foi dada uma chance desde o início. O fato de ter sucumbido não é o suficiente para caracterizá-lo como vilão, sendo este, inclusive, um dos grandes motivos de Stephen King ter se oposto à versão do diretor Stanley Kubrick de sua obra: a não representação do tormento de Jack, o qual é apresentado desde o início como um louco violento (<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-24151957>). A oposição do escritor é tão grande que ele escreve uma continuação da história em 2012, intitulada **Doctor Sleep**. Neste romance, o "espírito" de Jack salva Danny na conclusão da narrativa, redimindo a personagem em definitivo.

Por outro lado, o elemento que possibilita ao hotel dominar por completo Jack Torrance (o alcoolismo), ocasionando que a estrutura bem *versus* mal apenas parcialmente se constitua, é o mesmo que acaba por introduzir inequivocadamente uma característica das narrativas triviais: o pedagogismo. Apesar da infância sofrida e dos problemas com a bebida que se iniciaram na faculdade, sua vida se estabiliza após o casamento com Wendy e o nascimento do filho e ele se torna um professor querido e bem sucedido, além de estar começando a ser reconhecido pelos textos que escreve, sendo publicado em jornais. Porém, perde tudo devido ao retorno ao uso de álcool. Por fim, é o alcoolismo, que o torna fraco e vulnerável, permitindo ao Overlook exercer sua influência maligna sobre a personagem, que, apesar de amar desesperadamente a mulher e o filho, acaba por tentar aniquilá-los.

É evidente, portanto, que o romance enfoca a questão do elemento potencialmente destruidor da bebida alcoólica. A temática do vício é insistentemente retomada, retratada nos momentos em que Jack sente falta da bebida ou necessidade de um drinque, amando e odiando ao mesmo tempo. No período em que ainda não foi dominado por completo pelo hotel, mas tal influência já está se registrando, Wendy observa como todas as manias que Jack tinha sob efeito do álcool - principalmente o temperamento violento - haviam regressado:

The most frightening thing, vaporous and unmentioned, perhaps unmentionable, was that all of Jack's drinking symptoms had come back, one by one... all but the drink itself. The constant wiping of the lips with hand or handkerchief, as if to rid them of excess moisture. long pauses at the typewriter, more balls of paper in the wastebasket. There had been a bottle of Excedrin on the telephone table tonight after Al

had called him, but no water glass. He had been chewing them again. He got irritated over little things. He would unconsciously start snapping his fingers in a nervous rhythm when things got too quiet. Increased profanity. She had begun to worry about his temper, too (KING, 2013, p. 281).

Essa situação atualiza exemplarmente a intenção do pedagogismo nos romances de terror, segundo a citação (já aqui apresentada) de Muniz Sodré: "é preciso ter uma mente e um corpo sãos, isto é, segundo os preceitos culturalmente estabelecidos". A mensagem ideológica transmitida ao leitor é a de que os fatos horríveis que ocorrem no Overlook Hotel são resultado da vida desregrada de Jack Torrance e que este é construtor ativo de seu trágico destino. Por analogia, leva o leitor a crer no mito da meritocracia: se não se alcança uma situação de sucesso, isso ocorre devido às falhas e incapacidades de cada indivíduo.

A atualidade informativo-jornalística, que Muniz Sodré aponta como um problema por tornar o texto datado, também não é um elemento que se possa constatar exemplarmente no romance, mesmo porque a temática fantástica afasta esse elemento da composição narrativa. Ainda assim, há elementos que permitem enquadrar a obra na época em que foi escrita (final do século XX) e relacionar ao período em que o hotel, no livro, foi construído (início do século XX). Há, por exemplo, menções às guerras, ao surgimento, nos Estados Unidos, do jogo roque (havia uma quadra deste jogo no hotel, que, historicamente, ganhou popularidade nos EUA por volta de 1920), à presença de algumas celebridades históricas como hóspedes do Overlook (Marilyn Monroe, Arthur Miller, Truman Capote); ainda, há referência à revista *Esquire*, na qual um dos textos de Jack teria sido publicado e aos programas de TV que Danny assistia (*Sesame Street* e *Electric Company*), bem como o carro que Jack dirigia, um volkswagen (fusca), bastante popular na época. Destaca-se atenção especial aos nomes das celebridades, que sempre despertaram a imaginação dos leitores, ofuscando sua visão da realidade.

Não é possível, contudo, considerar que tais referências sejam o suficiente para tornar o texto datado. São elementos bastante superficiais, que não dizem respeito ao núcleo essencial da obra. Portanto, esta não é mais uma das características da literatura trivial que podem ser encontradas na obra de King, reforçando a ideia de que, embora seja clara representante deste tipo de produção, em alguns aspectos se afasta dos atributos que a distinguem.

Considerações finais

A discussão aqui entabulada pretendeu demonstrar que, quando tratada isoladamente, a literatura trivial, sem dúvida nenhuma, apresenta apenas pontos negativos, especialmente no que diz respeito ao não desenvolvimento do espírito crítico e, mais do que isso, a sua quase anulação. Além disso, também pode incorrer no perigo de impedir o desenvolvimento do senso estético e da apreciação de obras mais complexas, como explica Marilena Chauí (2000, p. 423), promovendo a manutenção daquilo que ela chama de leitor médio.

A análise do romance de Stephen King, nesse sentido, demonstrou conclusivamente que a obra é alienadora e existe uma falta absoluta de elementos estéticos que representam uma ideologia. Não há qualquer propósito em suas opções formais e, portanto, a linguagem e a estrutura do romance não são construídas de modo a representar um projeto estético, nem podem ser sempre consideradas a melhor opção para o conteúdo em questão. É uma obra que representa os valores do poder vigente, podendo disseminar ideias nocivas, como a meritocracia, a visão patriarcal e conservadora de família e o ideal filosófico cristão de culpa e punição.

Por outro lado, é uma obra que demonstra o talento do autor na construção sólida do universo interior de cada uma de suas personagens, trabalhando muito bem tanto o monólogo interior quanto o fluxo de consciência. Suas marcações (o itálico e o parêntese) são apenas um facilitador para o leitor, mas isso não chega a desmerecer sua realização convincente. Até a atmosfera sobrenatural e de real terror que encontramos no livro é devida ao psicologismo muito bem trabalhado de seu livro.

Também não possui a oposição simples entre bem e mal de que falam Flávio Kothe e Muniz Sodré. Embora isso acabe trazendo à baila o pedagogismo, conforme foi demonstrado, é preciso valorizar este aspecto positivo do romance, em que, além de tudo, figuram personagens esféricas, com características positivas e negativas, e não as personagens planas "a repetir sempre os mesmos clichês, como se fossem todos débeis mentais" de que nos fala Kothe (2007, p. 92-3). Nesse sentido, afaste-se do que comumente ainda se vê e é este o motivo que nos leva a pensar em uma gradação. É certo que **The shining** (2013) não possui as características brilhantes do conto a cujo enredo se assemelha, "*The turn of the screw*" (2005); porém, possui características redentoras, quando comparado a outras obras da literatura de massa,

merecendo que isso seja considerado.

Dessa forma, a conclusão final a que se chega é a de que o estudo deste tipo de produção comercial, como já defendia Muniz Sodré (1988, p. 72), de fato é um importante instrumento, até mesmo como material de ensino. No caso do romance de King, por estar em uma posição que aqui se entende como intermediária, isso se torna mais claro na medida em que permite o estabelecimento de comparações que permitem demonstrar em que pontos ele se afasta do universo da ficção comercial e em que pontos se afasta da ficção literária. Por fim, não se pode descartar sua utilidade na aqui exaustivamente discutida função de formação de leitores, dado ser este um romance bastante envolvente, com grande potencialidade de atrair o jovem para o universo da leitura.

Referências

- ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1973.
- CHAUI, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- COSTA, M. M. A respeito da literatura trivial. **Revista de Letras**, Curitiba, 1997, n.º 48, p.37-46.
- FINNÉ, J. **La littérature fantastique**. Bruxelles: editions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- JAMES, H. The turning of the screw. In: ____ **The two magics**. Montana: Kessinger Publishing, 2005.
- KING, S. **The shining**. New Kensington: Anchor, 2013.
- KOTHE, F. **A narrativa trivial**. Brasília: editora UnB, 2007.
- SODRÉ, M. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- ____. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1988.

Recebido em 04 de julho de 2016
Aceito em 18 de dezembro de 2016