

Sangue é sinal de perigo: questões de gênero e patriarcalismo na Saga Crepúsculo

p. 70 - 81

Murilo Filgueiras Correa¹

Resumo

Consumida majoritariamente pelo público adolescente, a saga Crepúsculo propaga modelos de comportamento e representações do amor perfeito, e ficcional, deslocados dentro de um contexto contemporâneo. Este artigo tem como objetivo resgatar textos críticos já publicados sobre as obras a fim de investigar a presença, ou ausência, das características tidas como emancipatórias numa obra literária; analisar como se desenvolve a personagem Isabella Swan através dos quatro volumes; e confrontar as atitudes e representações contidas nos livros com preceitos sobre a Crítica Feminista e a Literatura de Autoria Feminina.

Palavras-chave: Saga Crepúsculo. Personagem. Crítica feminista. Questões de gênero.

BLOOD IS A SIGN OF DANGER: GENDER ISSUES AND PATRIARCHY IN THE TWILIGHT SAGA

Abstract

Consumed mostly by teenage audience, the Twilight Saga propagates behavior models and representations of perfect and fictional love, dislocated from a contemporary context. This article aims at rescuing critical texts ever published about the books in order to investigate the presence, or absence, of emancipatory features considered as literary work, analyzing the development of the character Isabella Swan through the four volumes, and confront her and other characters' attitudes and representations with the precepts of Feminist Criticism and Female Authorship's Literature.

Keywords: Freedom of expression, File, Memory, Silence.

Introdução

A saga dos vampiros vegetarianos “Crepúsculo”, de Stephenie Meyer, é dividida em quatro volumes: “Crepúsculo” (2008, 355 p.), “Lua Nova” (2008, 401 p.), “Eclipse” (2008, 446 p.) e “Amanhecer” (2009, 567 p.) publicados pela editora Intrínseca, do Rio de Janeiro, e traduzidos por Ryta Vinagre. Também fazem parte uma obra complementar, “A breve segunda vida de Bree Tanner: Uma história de Eclipse” (2010, 178 p.) que conta

a história de uma personagem secundária da saga, e um guia ilustrado em forma de enciclopédia lançado pelas editoras.

Direcionada ao público adolescente, a saga tornou-se um fenômeno mercadológico e midiático mundial, licenciando milhares de produtos aliados às obras e a super bem-sucedidas adaptações cinematográficas. Somente no Brasil, os livros já alcançaram, ainda em 2010, o número de cinco milhões e duzentos mil exemplares vendidos (NEIVA, 2010), e mais de 116 milhões

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

pelo mundo (BELL, 2010).

A produtora norte-americana Summit Entertainment lançou, em 2012, a última das cinco adaptações cinematográficas, todas com roteiros assinados por Melissa Rosenberg e atuação de diferentes diretores – *Crepúsculo* (2008, dir. Catherine Hardwicke), *Lua Nova* (2009, dir. Chris Weitz), *Eclipse* (2010, dir. David Slade), e *Amanhecer: parte um* (2011) e *parte dois* (2012), ambas dirigidas por Bill Condon.

O corpus da análise abarca os quatro volumes publicados, uma vez que serão observadas as atitudes, pensamentos, motivações e vontades da narradora-personagem de quase toda a história, Isabella Swan, com vistas ao esclarecimento de supostas manifestações de caráter patriarcalista e/ou religioso no comportamento da personagem. Confrontando com atitudes de cunho (pseudo) emancipatório, pretende-se demonstrar como Bella vive e propaga um modo de vida ainda permeado por pressupostos da dominação masculina e, conseqüentemente, calcado por costumes de submissão e desigualdade em questões de gênero.

Para embasamento teórico dos pontos a serem levantados, serão resgatados conceitos da Estética da Recepção expostos por Mirian H. Y. Zappone (2003), sobre a personagem e as funções da literatura determinadas por Antonio Candido (1972, 2004, 2011) e Beth Brait (1985), e sobre a Crítica Feminista e a Literatura de Autoria Feminina, de Lúcia Osana Zolin (2003). A coleção de artigos intitulada “*Crepúsculo e a Filosofia: Vampiros, Vegetarianos e a Busca pela Imortalidade*” (2010), organizada por Rebecca Housel e J. Jeremy Wisniewski, também serviu para extração de parâmetros críticos. Finalmente, serão tratados conceitos sobre emancipação na literatura através de textos de Zilberman e Magalhães (1987), apoiados por interpretações e considerações de Terry Eagleton (2011) sobre a

pós-modernidade.

Revisão

A segunda metade do século passado fora marcada pelo advento da velocidade. Seja nas relações (pessoais, profissionais, sociais e até religiosas), seja nos processos (bancários, informáticos, soluções de armazenamento e acesso de dados, difusão e influência), e até mesmo na própria velocidade dos veículos automotores cada vez mais potentes e perigosos. Tudo isso converge para uma nova realidade a ser representada pelo artista, analisada pela crítica, e, enfim, lida pelo público.

Evidencia-se, contudo, que o pensamento vetorial citado não encontra mais espaço para aplicação nos dias atuais, o paradigma é outro, a trajetória da obra de arte não acaba, não se finda mais no público, ele é alvo. Visado e sondado durante a pré-produção da obra, analisado enquanto a consome, e levado em grande consideração ao apresentar seu *feedback* – sentido, majoritariamente, através dos números de venda – o público é parte integrante de todo o processo artístico.

A corrente teórica que tratou de esclarecer tal fenômeno e caracterizar suas circunstâncias é a Estética da Recepção, idealizada pelos professores Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Contrapostos à ideia de que o texto emana sentido por si só, consideravam-no como fenômeno apenas após o ato da leitura, observando a partir daí seus resultados e efeitos (ZAPPONE, 2003, p. 137).

Segundo a teoria, o valor e fortuna crítica de uma obra seriam analisados levando em consideração a propagação de sua recepção para públicos posteriores (ZAPPONE, 2003, p. 140), na sua capacidade de desconstruir e (re) construir os horizontes de expectativa de um público apresentando-lhe uma realidade criada, representada, mas que dialoga intensamente com

sua própria vida.

Aproximando-se desta linha de pensamento, Antonio Candido no texto “*A literatura e a formação do homem*” (1972), esboça o que seriam as três funções primordiais da literatura. A primeira é a *psicológica*, que advém da relação entre a escrita e a necessidade que o homem possui de devanear, de fantasiar. Candido explica, em outra obra, “*Literatura e sociedade*” (2011), como essa liberdade criativa atua, denominando-a como o quinhão da fantasia. Segundo ele, o autor “[...] às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica” (CANDIDO, 2011, p. 22).

A segunda função é a *formadora*, que diz respeito a uma formação supostamente diferente da pedagógica. Tentando distanciar-se de meras instruções morais e cívicas, a literatura atinge o leitor ao expor, criticar e combater certas convenções sociais ao mesmo tempo em que eleva outras (CANDIDO, 1972, p. 805).

A terceira função seria a *social*, concernindo à identificação do leitor com aquilo que lê, no diálogo que a realidade representada faz com sua própria realidade. Ela permite que o leitor capte e perceba sua realidade transposta no fantástico.

Juntas, as três realizam uma função-mor, a *humanizadora*. Nas palavras de Candido, “[...] a literatura não corrompe nem edifica, mas humaniza em sentido profundo, por que faz viver” (CANDIDO, 1972, p. 806).

Entretanto, o fundamento mais importante da literatura, o mecanismo pelo qual o autor expressa o que quer, da maneira que quer, e com ela pinta caricaturas de sentimentos ou ações, aquilo que efetivamente chama à atenção na leitura e produz o sentimento de verdade – a personagem é o centro numa circunferência de elementos narrativos.

O ser de ficção consegue sua façanha, através da linguagem, ao reproduzir ações e reações supostamente humanas, porém num contexto ficcional. A verossimilhança não provém, portanto, de um enredo complicado, centrado e possível, mas sim de uma personagem complexa e humana o suficiente a ponto de sensibilizar quem a lê. Um enredo fantasioso e impossível não impede a identificação do leitor com a personagem, assim afirma Antonio Candido em “*A Personagem de Ficção*” (2004), que “[...] há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (CANDIDO, 2004, p. 52).

Beth Brait simplifica tal fenômeno em sua obra *A personagem* (1985), por meio do exemplo de Indiana Jones ela demonstra como a trama absurda ganha credibilidade aos olhos do espectador. A autora pontua que a personagem de Steven Spielberg é sumariamente reconhecida pela audiência como o herói que vai vencer o mal – bonito, inteligente, esperto, corajoso e poliglota, revestido pelo mito do super-homem – Indiana Jones tem o dever de derrotar seus inimigos e trazer a paz, tais desfechos são esperados pelo espectador que já assimilou os mesmos traços narrativos em várias outras histórias. Dentro de tal condicionante todas as surpresas da narrativa ficam delegadas à articulação e coerência da personagem no desenrolar das ações, suas emocionantes aventuras; daí advém o sentimento de verdade, da verossimilhança, a despeito de quão absurdo seja o enredo e/ou o fato de que o chapéu da personagem nunca cai de sua cabeça, e se cair, volta (BRAIT, 1985, p.32-33).

Indiana Jones e Isabella Swan possuem semelhanças estruturais em suas composições e representam papéis, de certa forma, também semelhantes. Enquanto a personagem de Steven Spielberg já tem seu reconhecimento e atitudes

esperadas de um herói, a personagem de Stephenie Meyer é uma humana que faz contato com um mundo fantástico, sua vontade de fazer parte deste mundo é logo revelada, e conseqüentemente o que se espera dela é que concretize tal objetivo.

Meyer apresenta sua narradora em primeira pessoa, detentora do discurso e do único ponto de vista, vivendo uma vida entediante até que é tomada de assalto por uma realidade fantástica, absolutamente irresistível e apaixonante. Ao manejar com destreza as reações e descrições da personagem, a romancista consegue criar a ilusão da verdade. Segundo Brait (1985, p. 61), tal personagem é denominado “câmera”, onde tudo é visto através de sua perspectiva, advêm daí certas necessidades como a de auto-conhecimento e expressão. A complexidade inerente a estas duas características leva à inferência de personagens supostamente densas, complexas, habitadoras dos abismos da existência, mas não se limita necessariamente a tal – como será mostrado.

O foco levantado pelo presente estudo vai além de fórmulas e engloba o discurso oculto, supostamente deixado pelo autor, como impressões digitais sutis, aparentemente invisíveis, porém portadoras de sua identidade e intenções.

Desde o seu aparecimento no século XVIII, a Literatura Infantil e Infanto-juvenil fora usada também veículo de propagação das mais variadas ideias a respeito de comportamento, moral, civilidade, gostos, postura, educação, enfim, uma espécie de manual didático destinado aos adultos em miniatura, com a intenção de prepará-los para o mundo.

Regina Zilberman e Ligia Cademartori Magalhães (1987) afirmam que a literatura infantil ligou-se a objetivos pedagógicos modeladores de consciências burguesas; funcionando efetivamente como instrumento de formação da criança. Tais instrumentos são concebidos, diversas vezes, sob óticas moralizantes, diferentes espécies de

transmissão de valores sociais, bem como suas próprias validações críticas, visando à manutenção do status quo (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p. 4).

O conceito de emancipação admite várias interpretações e pode ser aplicado à obra como um todo, a um autor, e ao personagem, este por sua vez divulgando através da obra as ideias que o autor julga corretas – caso do presente estudo. Emancipação diz respeito, necessariamente, ao desprendimento sugerido pelo nome, ao desapego, à busca por novas ideias e conceitos a respeito das supostas verdades que são difundidas a tanto tempo e de tantas formas. Emancipar-se significa pensar com autonomia e agir com independência, encarar a realidade de uma forma ímpar, seja ela política, étnica, religiosa, sexual, etc. Tal conceito surge exatamente como forma de combater supostos tratamentos e julgamentos opressivos e/ou injustos por parte do já dominante sistema burguês.

Zilberman e Magalhães demonstram como isso ocorre de forma sutil em obras como na famosa *A Ilha Perdida* (1976), de Maria José Dupré, ao destacar como os garotos Eduardo e Henrique sentem-se amedrontados e envergonhados por terem se arriscado nas aventuras, chegando ao ponto de chorar diante do adulto. Para as autoras, “(...) o espírito de aventura é contrariado e substituído pela imposição do modelo de obediência e bom comportamento. Prevalece a necessidade de submissão à ordem paternal e adulta” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p. 114-115).

O adulto, nesta passagem, assume um papel paterno ao pregar lições aos garotos, controlar seus passos e determinar quando devem retornar à casa, uma espécie de superego que gera conseqüências nas personagens:

Por isso, ao final, o jovem posterga para o futuro sua utopia da solidão metaforizada na ilha selvagem, perdida, e seu sonho de uma vida livre, oposta à que a civilização lhe oferece, na qual imperam o conformismo e a obediência. (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p. 115)

O ato de postergar revela a submissão, a aceitação da regra do mais forte e do modo como as coisas são, qualquer mudança que se queria fazer, far-se-á somente no futuro, depois de adulto.

De maneira muito menos sutil, as atitudes, vontades e pensamentos de Isabella Swan na série *Twilight* refletem um contexto completamente dominado por costumes de submissão, patriarcalismo e conseqüente rebaixamento da figura feminina. Possíveis reflexos da criação familiar e religiosa à qual sua autora fora submetida, as obras emanam conceitos antigos de comportamento, atitudes conservadoras já deslocadas do cenário atual, o que as caracterizam como tentativas de resgate e manutenção de valores.

A saga será lida sob as lentes da crítica feminista. O texto “*Crítica Feminista*” (2003), de Lúcia Osana Zolin, elenca as características a serem notadas em tal atividade artística:

Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, diferença essa que não existe fora do contexto ideológico, mas como parte de um processo de construção social e cultural. (ZOLIN, 2003, p. 162)

Em meados da década de 70, o surgimento da crítica feminista, uma nova tradição literária passou a ganhar espaço, manifestações até então ignoradas pela história da literatura – escrita

majoritariamente por mãos masculinas. As literaturas de autoria feminina passaram a ser analisadas em suas óticas de alteridade e diferença (ZOLIN, 2003, p. 253).

Configurava-se um terreno novo, desconhecido e muito hostil às novas autoras – viam-se agora diante da tarefa de construir sua própria tradição. Zolin cita Eliane Showalter em seu ilustre texto “*A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*” (1985) ao apresentar as três fases evolutivas pelas quais passou a literatura de autoria feminina: fase *Feminina*, fase *Feminista*, e fase *Fêmea*.

A primeira fase caracteriza-se pela imitação e internalização dos valores e padrões vigentes (ZOLIN, 2003, p. 256). Era o momento das autoras que ainda experimentavam a escrita, receosas e tímidas em seus pensamentos e formas de expressão, e por isso tendiam a imitar as fórmulas já consagradas, e inevitavelmente já permeadas pela dominação masculina. As romancistas reproduziam os modelos sociais, reconhecendo o valor dado pela sociedade à sua figura, como mulher, e acatando tais formas de tratamento. O romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë é citado como exemplo de repetição dos costumes dominantes e manutenção do modelo patriarcal da época.

A segunda fase, *Feminista*, é o momento do questionamento e do protesto. Época dos romances de cunho panfletário, a partir dos quais as autoras dedicavam-se a atacar as representações da dominação masculina e conseqüente opressão sofrida pelas mulheres. É o momento de ruptura. As autoras pioneiras e resignadas da primeira fase foram substituídas por vozes urgentes, reivindicadoras e provocadoras, autoras como Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir são citadas como representantes desse período.

A fase *Fêmea* (ou mulher) é encarada como o último passo no caminho da evolução da literatura

de autoria feminina. São os textos escritos a partir de 1970; é a fase da autodescoberta, da busca pela identidade própria (ZOLIN, 2003, p. 256). As autoras agora já se *emanciparam*, estão cientes de seu papel na sociedade, alertas a manifestações opressoras e submissivas. Tal fase estende-se até os dias atuais e possibilitou a queda de divisões dicotômicas de outrora, afirmadoras de que o texto escrito por mulheres era naturalmente inferior.

Tal evolução não significa, contudo, que todas as produções literárias de autoria feminina, hoje, possuam elementos verdadeiramente emancipatórios e significativos para a construção de uma identidade de mulher independente e plenamente ciente de si como cidadã.

O teórico e crítico europeu Terry Eagleton, em seu “*Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*” (2011) afirma que atualmente o ocidente é obrigado a

[...] produzir algumas legitimações de seu modo de vida que soem convincentes, isso bem no momento em que pensadores culturais passivos estão garantindo que tais legitimações não são possíveis nem necessárias. Ele pode ser forçado a refletir sobre a verdade e a realidade de sua existência num tempo em que o pensamento pós-moderno tem sérias dúvidas tanto sobre verdade quanto sobre a realidade. (EAGLETON, 2011, p. 107)

O cenário descrito pelo autor é conflituoso em sua essência, e absolutamente pertinente ao momento que a saga *Crepúsculo* é lançada.

A saga

Isabella Swan muda-se para uma cidade fria e chuvosa chamada Forks. Habitante de Phoenix – Arizona, onde o clima é quente e seco, a personagem sente o incômodo do deslocamento logo no início da narrativa.

Bella, como é chamada pelos amigos, conhece um rapaz misterioso na escola e rapidamente se apaixona por ele, posteriormente descobre que Edward Cullen é um vampiro sedento por seu sangue. Que vive, porém, assim como sua família, rejeitando sangue humano, alimentando-se apenas de animais. O melhor amigo de Bella, Jacob, que vive fora da cidade, é revelado como um lobisomem – inimigo mortal dos vampiros.

A heroína escolhe transformar-se em vampira para viver eternamente com seu amado, porém acaba engravidando ainda humana, gerando uma criatura desconhecida a todos – Renesmee é uma “híbrida”, meia humana e meia vampira.

O clã dos antigos e poderosos vampiros italianos Volturi marcha contra os Cullen em Forks na tentativa de exterminar a ameaçadora e desconhecida infante, e conquistar o território. A situação limite faz com que Bella exerça um poder sobrenatural de anulação das forças vampíricas de seus adversários, os estrangeiros encontram-se, então, em desvantagem e decidem abandonar o objetivo.

A personagem vive sua imortalidade feliz ao lado de seu amado.

Impressões

Desde o princípio, Bella está inserida num contexto patriarcalista – ela escolhe se mudar para Forks para que sua mãe possa dar toda a atenção ao atual marido, que vai viajar a trabalho, reconhecendo a necessidade da mulher de servir ao bem estar do marido.

Zolin (2004) destaca os papéis desempenhados pelas mulheres em narrativas, elencando como conceitos operatórios da crítica feminista estão os de *mulher-sujeito*, “[...] marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição [...]”

(ZOLIN, 2004, p. 163), e de *mulher-objeto*, definida pela “[...] submissão, pela resignação e pela falta de voz” (ZOLIN, 2004, p. 163).

Neste primeiro momento da narrativa a personagem ainda tenta estabelecer uma voz confiante e independente, mas que não convence – “Eu *quero* ir – menti” (MEYER, 2008, p. 13); a personagem tenta argumentar com a mãe que realmente deseja ir, mentindo, negando sua própria vontade em benefício de sua mãe. Porém tal benefício consiste em deixá-la com todo o tempo livre para dedicar-se ao seu novo marido; a filha, como Bella mesma concorda, seria um empecilho à vida do casal.

Edward, por sua vez, recebe caracterizações de um semi-deus. É um ser invencível, poderoso, duro como pedra, porém sensível, carinhoso e amoroso; a releitura contemporânea do príncipe encantado (LEITE; RODRIGUES, 2011). Na primeira adaptação cinematográfica, Edward leva Bella ao topo de uma árvore para que ela veja o mundo da maneira que ele vê, manifestando aí o símbolo fálico de fertilidade e virilidade representado pela árvore (CHEVALIER, 2012, p. 86-87). Outra manifestação da superioridade de Edward é sua moralidade inabalável, pois mesmo pertencendo à natureza vampírica na qual o assassinato é essencial à sobrevivência, ele escolhe privar-se do prazer proporcionado pelo sabor do sangue humano, optando pelo sangue de animais, capaz de proporcionar uma sobrevivência tolerável, preservando, assim, a vida humana e o resquício de humanidade que ele acredita ainda possuir (SILVERMAN, 2010, p. 88).

Naomi Zack (2010) observa, ironicamente, que Bella busca um relacionamento calcado nas mais antigas tradições de marido e mulher conhecidas, um relacionamento supostamente igualitário. Porém, neste cenário, o esforço de Bella para *igualar-se* a Edward é imensamente maior – ela deve passar pelo horror de uma gravidez

agonizante e grotesca em *Breaking Dawn*, além de suportar toda a dor excruciante da vampirização, e de ser silenciada por uma overdose de morfina. Enquanto a Edward cabe apenas o papel de “[...] parceiro, marido devotado, a quem ela pode proteger com seu dom especial de escudo psíquico” (ZACK, 2010, p. 107).

Os grifos ressaltam o papel predominantemente coadjuvante dado à mulher, ao delegar à personagem feminina os poderes de proteção e guarda, automaticamente demandando-se poderes de ataque e dominação por parte dos personagens masculinos.

A autoridade patriarcal masculina é explícita em trechos como no capítulo *Votação*, de “*Lua Nova*”, no qual Bella decide reunir a família Cullen para que todos votem se ela deve ou não ser transformada em vampira. Após os votos de todos, chega a vez de Carlisle, por último, e Bella assim descreve o momento – “De repente fiquei nervosa, desejando ter pedido o voto dele primeiro. Eu tinha certeza de que este era o voto que mais importava o voto que contava mais do que qualquer maioria” (MEYER, 2008, p. 381). Carlisle, o patriarca, detém todo o poder, quaisquer outras vozes podem ser anuladas pela sua.

Bella é primitiva em suas atitudes e pensamentos, prova disso é o paradoxo absurdo apresentado por Edward sobre vegetarianismo – ser vegetariano é alimentar-se apenas de animais, não de humanos – tal ideia parece fazer perfeito sentido para ela. Torna-se, portanto, parte de seus costumes; depois de transformada em vampira e acompanhada de sua filha pequena, bebem o sangue de alces, ursos, leões da montanha e outros animais selvagens, cientes e crentes em seus subversivos preceitos éticos e morais (ZACK, 2010, p. 109).

A personagem também é um estandarte da heterossexualidade bem-sucedida. Sob a proteção indestrutível de Edward, Bella pode

criar sua filha e proteger a todos que ama com seu poder sobrenatural. Zolin lista, dentre várias manifestações diferentes, o casamento e heterossexualidade como imposições do poder masculino; por outro lado, a aquiescência das mulheres caracterizaria uma forma de indisposição, quiçá de preguiça, para enfrentar e lutar contra a própria falta de poder (ZOLIN, 2003, p. 169).

Para Bonnie Mann (2010, p. 121-122), há dois tipos de mensagens fundamentais passadas às jovens leitoras com relação ao amor heterossexual, uma é a de que ele vence tudo, apresentado como a única chance de salvação de uma mulher, outra é a de que o amor, necessariamente, dói e a mulher deve estar consciente e preparada para isso. A autora argumenta que “[...] ao passo que a desigualdade legal diminuiu, intensificou-se a infantilização das mulheres como objetos do desejo masculino” (MANN, 2010, p. 122).

Stephenie Meyer tenta emular e emanar um feminismo disfarçado em suas obras, como no seguinte trecho, Bella teria crescido com uma aversão ao matrimônio, e o simples fato de contar à mãe sobre o casamento causa-lhe calafrios. Porém tudo isso é desconstruído por ela mesma – ao fazer 18 anos ela se relaciona sexualmente com Edward, engravida e se casa, nesta ordem.

Abigail E. Myers (2010) sintetiza de forma provocativa a dicotomia criada por Meyer,

Bella é um enigma para as feministas; por um lado, temos uma heróina educada academicamente, independente e que vai atrás do que quer, assim como nossa amiga Jane [Eyre, do romance de Charlotte Brontë]. Ela lê O Morro dos Ventos Uivantes! Ela se manda sozinha para o meio do mais doce nada, apesar do amor de uma doce, apesar de excêntrica, mãe. E, apesar (sic) das muitas boas razões para não se envolver, ela permanece devotada a Edward a ponto de se render ao dente afiado e transformar-se em uma linda e temerária vampira. Esses parecem ser argumentos razoáveis para que Bella seja considerada uma heróina feminista feroz e fabulosa, um modelo de

determinação ferrenha, e paixão eterna das jovens da geração iPod. (MYERS, 2010, p. 136)

A provocação está na inferência da hipocrisia de Meyer ao tentar criar uma personagem supostamente independente cultural e intelectualmente, porém que se rende por completo à paixão e à vontade de seu amado. Zack (2010) demonstra como Meyer sobressaiu-se às panfletárias feministas, corroborando com a ideia de infantilização já citada –

A lição, para as feministas, no sucesso de Stephenie Meyer é que as mulheres mais jovens querem estar com tudo; e, a menos que se ensine cuidadosamente a elas que todos os antigos mitos não são verdade, estarão bastante dispostas a suspender sua descrença e correr para dentro da fantasia em que comer animais é vegetarianismo e a morte infinita é a vida infinita. (ZACK, 2010, p. 113)

Considerando o já mencionado discurso oculto deixado pelo autor, é possível tecer comentários sobre a real influência da formação e crença religiosa de Stephenie Meyer e como isso se manifesta na saga *Crepúsculo*. Qualquer biografia de Stephenie Meyer destaca o elemento da religião, Meyer é mórmon, frequentadora da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias.

O biógrafo Marc Shapiro afirma que Meyer “Até hoje é uma ardente seguidora do Livro de Mórmon” (2010, p. 20). E já foi afirmado que “A série *Crepúsculo* é uma renovação textual da fé de Meyer e de seu comprometimento, que está ligado ao ensinamento no livreto ‘Pela Força da Juventude’” (SHAW, 2010, p. 192). Tal livreto é uma espécie de cartilha com conselhos sobre variados tópicos como namoro, música, pureza sexual, dízimo, etc.

Desde o primeiro livro, Edward sempre censurou Bella por seus impulsos, até mesmo no

beijo, sob a desculpa de que poderia machucá-la caso perdesse o controle para a paixão. É visível o vão esforço da autora para criar uma aura de emancipação em sua personagem. O que se extrai pode ser chamado de uma emancipação disfarçada, ou até mesmo uma pseudo-emancipação.

Na fé mórmon o princípio do livre-arbítrio é rebatizado como conceito de *agência*, caracterizando a liberdade de escolha e a prisão das respectivas consequências. Em *Lua Nova*, “Bella reforça sua agência quando diz a Edward de forma clara que suas escolhas e as consequências destas são responsabilidade dela apenas.” (SHAW, 2010, p. 193). Porém, “(...) ao longo de *Crepúsculo*, Bella passa a impressão distinta de que necessita de Edward, o salvador, quando suas escolhas a colocam em perigo” (SHAW, 2010, p. 193).

Shaw ainda destaca uma publicação da revista *MormonTimes*, de 2009, onde são elogiados o autossacrifício e a autodisciplina de Edward, elevados ainda mais pelo fato de irem totalmente contra aquilo que ele é naturalmente programado para fazer (SHAW, 2010, p. 197). Ir contra a natureza é restrição, e Bella é submissa às restrições impostas por Edward.

Outra alegoria religiosa é a situação da gravidez de risco e necessidade do aborto em *Breaking Dawn*, Bella recusa-se terminantemente a interromper a gravidez, a despeito de todas as ameaças fatais que o feto representa para sua vida. O resultado é justamente a morte de Bella, a criança nasce e a protagonista morre, tendo que ser “ressuscitada” por Edward, agora como vampira. Shaw afirma que “Como mórmon, Meyer acredita que um dia seu corpo será imortal e todo-poderoso, ressuscitado em uma forma perfeita junto de seu marido e de seus filhos para sempre” (SHAW, 2010, p. 192). Tal cenário assemelha-se ao desfecho da saga, no qual Bella e Edward já estão mortos e ressurretos como vampiros, enquanto a filha, Renesmee, já nasce imortal.

Rebecca Housel (2010) discorre de forma severa sobre essa questão, afirmando que a história toda pode ser lida de uma forma bem diferente. O marido da jovem apaixonou-se por ela quando ainda era menor de idade e passa a persegui-la silenciosamente, invadindo seu quarto à noite e vigiando-a no bosque durante o dia. A jovem é forçada a casar-se logo após a formatura do colegial. Após a lua de mel ela acorda com hematomas, e grávida, o marido não gosta e demanda que o feto seja abortado imediatamente. A garota se recusa e o feto a tortura lentamente até a morte inevitável e dolorosa (HOUSEL, 2010, p. 149).

A autora caracteriza o produto *Crepúsculo* da seguinte maneira,

Pintado com as cores românticas e ficcionais da caneta de Stephenie Meyer, o que na verdade seria um relato horrendo de violência contra a mulher, torna-se uma fantasia perigosamente romantizada para uma audiência composta principalmente de jovens mulheres. (HOUSEL, 2010, p. 149)

As acusações contundentes de Housel representam o protesto panfletário feminista, bradando de forma veemente a fim de alcançar a desejada ruptura dos padrões vigentes. Entretanto, as manifestações em prol da almejada libertação da mulher do domínio masculino devem guardar certos cuidados para que não tomem uma direção que leve a uma segregação ainda maior, desenvolvendo atitudes e ideias muito próximas da misandria. A busca pela igualdade de gêneros não deve, necessariamente, implicar no ódio contra os homens, mas sim numa coexistência fundamentada pela cooperação e reconhecimento do indivíduo.

Conclusão

Endossado pelos novos estudos culturais

e pela Estética da Recepção, um fenômeno literário do porte de *Crepúsculo* não pode ser renegado em estudos acadêmicos. Há pertinência em tais ponderações, uma vez que adolescentes consomem massivamente tais produtos e estão, portanto, sujeitos aos efeitos que emanam de uma obra literária, explicados através dos textos de Antonio Candido.

Sob a ótica da Crítica Feminista e levando em consideração o conceito de emancipação do personagem em literatura, postula-se que as obras da saga *Crepúsculo* não representam modelos a serem seguidos. Elogios à parte pela fluência suave, natural e instigante da narrativa de Stephenie Meyer, as mensagens extraídas dos livros não contribuem para o desenvolvimento de uma mente, de fato, capaz de captar e ponderar sobre sua realidade.

Todas as supostas atitudes de caráter emancipatório que Bella pensa tomar estão, na verdade, engendradas num contexto de dominação masculina, patriarcalismo e submissão. As obras configuram-se, portanto, como representações das atitudes esperadas de uma boa esposa, que dedica sua vida e sua morte à felicidade de seu parceiro, e cujo único poder está em proteger do mal aqueles a que ama. Uma mulher silenciosa e insegura desde o começo, que encontra a razão de seu viver na personificação do novo arquétipo de príncipe encantado, de homem ideal, capaz de prover todas as necessidades de sua amada e protegê-la de todo mal (LEITE; RODRIGUES, 2011).

É possível afirmar que Meyer enquadra-se, curiosamente, na já comentada primeira fase da literatura de autoria feminina – apesar de ser contemporânea ao século XXI. Ela reproduz com maestria os modelos já consagrados de narrativa, e escreve histórias de mulheres cientes de seu papel – abaixo dos homens. Bella refugia-se atrás do gosto por autoras criadoras de personagens

femininas emancipatórias para seu tempo, como Jane Austen; é, todavia, ela própria, um modelo de manutenção da ordem atual.

A revisão proposta por este trabalho buscou apontar possíveis posicionamentos críticos que podem ser adotados pelos leitores em geral, e também por professores, cientes da magnitude que é o fenômeno *Crepúsculo*, no momento de discutir sobre leitura, literatura e interpretação. Espera-se que o leitor possa valer-se dos conceitos sobre feminismo, literatura de autoria feminina e questões de gênero expostos para identificar e caracterizar o modo como são tratadas as personagens femininas em romances, expandindo sua percepção e capacidade crítica.

Referências bibliográficas

BELL, A. Stephenie Meyer one of Forbes' "Most Powerful Women". Denver, 2010. Disponível em: <<http://www.examiner.com/article/stephenie-meyer-one-of-forbes-most-powerful-women>>. Acesso em: 09 dez. 2012.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, A. [et al.] *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *A literatura e a formação do homem*. In: *Ciência e cultura*, v.24. n.9, set. 1972. p.803-809.

_____. *Literatura e Sociedade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

EAGLETON, T. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução Maria Lúcia Oliveira. 3. ed. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

HOUSEL, R.; WISNEWSKI, J. J. (Org.) Crepúsculo e a filosofia: vampiros, vegetarianos e a busca pela imortalidade. Tradução Ana Verbena. São Paulo: Madras, 2010.

HOUSEL, R. O perigo “real”: fato e ficção para um público formado por garotas. In: HOUSEL, R.; WISNEWSKI, J. J. (Org.) Crepúsculo e a filosofia: vampiros, vegetarianos e a busca pela imortalidade. Tradução Ana Verbena. São Paulo: Madras, 2010. p. 149-159.

LEITE, M. R. S.; RODRIGUES, M. G. A. Do mito à contemporaneidade: um rápido percurso literário na transformação do vampiro em príncipe. In: VI Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais. 1., 2011, Natal. Anais Eletrônicos... Natal: EDUFRN, 2011. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Maria%20do%20Ros%C3%A1rio%20Silva%20Leite%20\(UFPB-CNPQ\)%20e%20Maria%20das%20Gra%C3%A7as%20Alves%20Rodrigues%20\(UFPB-PPGL\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Maria%20do%20Ros%C3%A1rio%20Silva%20Leite%20(UFPB-CNPQ)%20e%20Maria%20das%20Gra%C3%A7as%20Alves%20Rodrigues%20(UFPB-PPGL).pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2013.

MANN, B. Amor de vampiro: o segundo sexo negocia o século XXI. In: HOUSEL, R.; WISNEWSKI, J. J. (Org.) Crepúsculo e a filosofia: vampiros, vegetarianos e a busca pela imortalidade. Tradução Ana Verbena. São Paulo: Madras, 2010. p. 115-125.

MEYER, S. A breve segunda vida de Bree Tanner: Uma história de Eclipse. Tradução Débora Isidoro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

_____. Amanhecer. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

_____. Crepúsculo. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

_____. Eclipse. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

_____. Lua Nova. Tradução Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

MYERS, A. E. Edward Cullen e Bella Swan: herói byroniano e heróina feminista... será? In: HOUSEL, R.; WISNEWSKI, J. J. (Org.) Crepúsculo e a filosofia: vampiros, vegetarianos e a busca pela imortalidade. Tradução Ana Verbena. São Paulo: Madras, 2010. p. 127-138.

NEIVA, P. Crepúsculo: vendas dos livros no Brasil dobraram. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.veja.abril.com.br/blog/gps/livros/crepusculo-vendas-dos-livros-no-brasil-dobraram/>>. Acesso em: 09 dez. 2012.

SHAW, M. E. Pela força de Bella? Meyer, os vampiros e o Mormonismo. In: HOUSEL, R.; WISNEWSKI, J. J. (Org.) Crepúsculo e a filosofia: vampiros, vegetarianos e a busca pela imortalidade. Tradução Ana Verbena. São Paulo: Madras, 2010. p. 191-198.

SHAPIRO, M. Stephenie Meyer: a biografia não autorizada da criadora da saga Crepúsculo. Tradução Bernardo Schmidt. São Paulo: Jardim dos Livros, 2010.

SILVERMAN, E. A leitura de mentes e a moralidade: os perigos morais de ser Edward. In: HOUSEL, R.; WISNEWSKI, J. J. (Org.) Crepúsculo e a filosofia: vampiros, vegetarianos e a busca pela imortalidade. Tradução Ana Verbena. São Paulo: Madras, 2010. p. 85-94.

ZACK, N. Bella Swan e Sarah Palin: nenhum dos antigos mitos é verdadeiro. In: HOUSEL, R.; WISNEWSKI, J. J. (Org.) Crepúsculo e a filosofia: vampiros, vegetarianos e a busca pela imortalidade. Tradução Ana Verbena. São Paulo: Madras, 2010. p. 107-113.

ZAPPONE, M. H. Y. Estética da Recepção. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003. p. 135-144.

ZILBERMAN, R. MAGALHÃES, L. C. Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI,

T.; ZOLIN, L. O. (Org.).

Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003. p. 161-183.

_____. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.).

Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003. p. 253-261.

Artigo enviado em: 13/10/2013

Aceite em: 07/11/2014