

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO – FACED
GRUPO DE ESTUDOS EM EDUCAÇÃO E RELAÇÕES DE GÊNERO – GEERGE
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM
EDUCAÇÃO, SEXUALIDADE E RELAÇÕES DE GÊNERO -
2ª EDIÇÃO 2010/2011**

PAULO FERNANDO ZANARDINI BUENO

**“CREPÚSCULO E JUVENTUDE:
UMA PEDAGOGIA DE GÊNERO EM ‘BACKLASH’”**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Programa de Pós-Graduação em Educação -
FACED – Faculdade de Educação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul –
UFRGS, como requisito para obtenção do Grau
de Especialista em Educação, Sexualidade
e Relações de Gênero.**

Orientadora: Profª Drª Guacira Lopes Louro

Porto Alegre (RS), setembro de 2011.

AGRADECIMENTOS

O momento de redigir os agradecimentos está relacionado com o fechamento de um período especial que envolveu algo que escolhemos estudar, que além de nos trazer novas informações também nos aproximou de pessoas que nos enriqueceram.

Agradeço à Professora Guacira Lopes Louro, orientadora desta pesquisa, oportunidade de orientação que considero como única por sua trajetória no campo da Educação, por seus ensinamentos, por sua fácil comunicação e por sua amabilidade com todas/os estudantes.

Ao corpo de Professoras/es do Curso de Especialização ligados ao Grupo de Estudos em Educação e Relações de Gênero (GEERGE), organizador deste Pós.

E a todas/os colegas do Curso por compartilharem dos mesmos interesses que eu.

RESUMO – (SINOPSE)

BUENO, Paulo Fernando Zanardini. “**Crepúsculo e Juventude: uma pedagogia de gênero em ‘backlash’**” Porto Alegre, UFRGS, 2011. 53 páginas. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação, Sexualidade e Relações de Gênero. Programa de Pós-Graduação em Educação – Faculdade de Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Esta monografia situa-se no campo dos Estudos Culturais e de Gênero em Educação com base nas contribuições teóricas de autores pós-estruturalistas. Seu objeto de estudo é um artefato cultural cinematográfico, o primeiro filme “Crepúsculo” (*Twilight*) da saga homônima que serve de *corpus* desta pesquisa. O enredo do filme trata de uma relação amorosa entre seus personagens principais: Bella (Kristen Stewart), a humana, e Edward (Robert Pattison), o vampiro. Este estudo enfatiza as questões de gênero, de discurso, do *backlash* (retrocesso), e do ideal de amor romântico. Minhas indagações remetem para as seguintes perguntas: Em que medida as falas da personagem Bella podem ser sugestivas de uma subjetivação do feminino, ou melhor, de uma reafirmação/retomada de uma posição de gênero mais “tradicional”? Como as pedagogias do chamado *backlash* aparecem no enredo da trama do filme Crepúsculo? Seu propósito é examinar pela ótica de gênero, tendo como foco de análise a relação da personagem principal com o personagem Edward no filme e o discurso de ambos, as rupturas dessa relação, as minúcias do poder ao longo da trama fílmica, observando onde há subjetivação da mulher e onde há indícios de *backlash*. A metodologia mais apropriada para guiar este estudo é a específica dos Estudos da Mídia, que emprega Análise Textual e Etnografia de Tela. Para elucidar as questões pertinentes das questões problematizadas nos embasamos na bibliografia revisada e analisamos os elementos empíricos etnografados da mídia audiovisual. Bella é a protagonista, mas Edward ascende em importância e com isso às pedagogias da trama são projetadas na sua personagem. O filme pode ser compreendido como inscrito na política cultural do *backlash* sendo sugestivo para a transmissão de valores que voltam ao que de mais conservador a cultura pode estimular: a hierarquia entre os gêneros.

Palavras-chaves: amor romântico, artefato cultural, *backlash*, cinema, Crepúsculo, discurso, Estudos Culturais, gênero, identidade, juventude, pedagogia cultural, poder, subjetividade e vampiro.

SUMÁRIO – (SCRIPT)

INTRODUÇÃO	05
SEÇÃO 1 -	
1. CINEMA, HOLLYWOOD E PROPAGANDA.....	08
2. HOLLYWOOD, TELEVISÃO E JUVENTUDE	13
3. ESTUDOS CULTURAIS, CULTURA, REPRESENTAÇÃO, ESTUDOS FEMINISTAS E GÊNERO	17
4. PEDAGOGIA CULTURAL, ARTEFATOS CULTURAIS, E O MITO DO AMOR ROMÂNTICO.....	22
5. FEMINISMO, <i>BACKLASH</i> , E PÓS-FEMINISMO.....	26
6. O MITO LITERÁRIO DO VAMPIRO E SUA MITOLOGIA NOS ARTEFATOS CULTURAIS.....	31
SEÇÃO 2 -	
7. CREPÚSCULO.....	34
CONSIDERAÇÕES	46
REFERÊNCIAS	48
BIBLIOGRÁFICAS.....	
PERIÓDICOS.....	
DOCUMENTOS ELETRÔNICOS	
FILMOGRAFIA	

INTRODUÇÃO – (ROTEIRO)

Esta monografia tem por objetivo analisar um artefato cultural cinematográfico endereçado ao público adolescente feminino, o primeiro filme da saga homônima Crepúsculo que compõe o *corpus* desta pesquisa com ênfase nas questões de gênero, discurso, *backlash*¹ (retrocesso) e de ideal do amor romântico, tendo como período o de seu lançamento e exibição em longa-metragem no Brasil.

Seu propósito é examinar pela ótica de gênero, tendo como foco de análise a relação da personagem principal Bella com o personagem Edward, o discurso de ambos, as rupturas dessa relação, as minúcias do poder ao longo da trama fílmica, observando onde há subjetivação da mulher e onde há indícios de *backlash*, e, pela perspectiva teórica pós-estruturalista, desnaturalizar “as mensagens que podem reforçar ou desconstruir os valores e padrões culturais” (GUACIRA LOURO, 2010a: 01).

Numa perspectiva pós-estruturalista, gênero refere-se a todas as formas de construção social, cultural e linguística que diferenciam mulheres de homens e produzem os corpos como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade como afirma Joan Scott (1995). “Os gêneros se produziram nas e pelas relações de poder” (GUACIRA LOURO, 1997: 41).

Na acepção de Foucault (2009) discurso seria aquilo que emerge enquanto linguagem, uma prática que institui verdades. É justamente no discurso que se articula poder com saber, não existindo um discurso de poder de um lado e de outro um contraponto. Os discursos são elementos nas correlações de força. Quando Foucault (1999) pensa as relações de poder destaca que essas não se encontram em posição de exterioridade a outros tipos de relações como as econômicas, as sexuais, e as de saber, são produzidas continuamente em todas as relações, e assim, para Foucault (1987) discurso e poder estariam intrinsecamente próximos e inseparáveis.

Conforme Giddens (1993) o ideal do amor romântico está historicamente ligado ao feminino; foi num primeiro momento um estatuto cultural internalizado pelas

¹[...] surgido na década de 1980 [...] deflagrou um implacável contra-ataque às conquistas femininas, [...] opera em dois níveis: convencer as mulheres de que seus sentimentos de angústia e insatisfação são resultados do excesso de independência, ao mesmo tempo em que destrói gradativamente os mínimos avanços que as mulheres realizaram no trabalho, na política e em sua forma de pensar [...] a imprensa se ocupou em repercutir essas mensagens ao dar um cunho moralista às notícias e reportagens, e manipular estatísticas. Também como essa insidiosa guerra contra os direitos da mulher transformou-se em um fenômeno cultural que orientou e invadiu o cinema e a TV, as indústrias da moda e da beleza, a retórica da Nova Direita, os discursos presidenciais e a política antiaborto. Ao promover a *idealização da mulher tradicional*, da mulher lipoescultural, cujo trono cativo ainda é o lar; os defensores do antifeminismo buscam fomentar a baixa autoestima da mulher, enfraquecendo com isso a sua luta pela igualdade de direitos (SUSAN FALUDI, 2001: 07, 08) grifo nosso.

mulheres que promoveu o rompimento com a sexualidade, resultando na ideia de que o casamento deveria ser decorrência desse amor. Construiu também a ideia de mãe como modelo necessário para propagação de um misto de amor materno e amor romântico como constituinte da identidade feminina e da família associando subordinação ao lar e isolamento do mundo exterior.

Como obra cinematográfica e com *status* de sétima arte², entendemos o cinema como uma mídia que comporta uma pedagogia que educa, sendo um importante *lócus* para estudos de questões de gênero, e um artefato importante de pesquisa em Educação.

Há nesse campo do entretenimento uma proliferação de artefatos culturais produzidos com conteúdo *backlash*, e, no primeiro filme desta saga, há vários indicativos compondo este universo hollywoodiano que alcançou grande repercussão ao ser direcionado para o público jovem adolescente que ao aprender esses discursos, na definição de Guacira Louro (2010a), estão sendo construídos como sujeitos.

Crepúsculo é um fenômeno mundial com recorde de bilheterias³, capturou uma legião de jovens meninas que foram aos cinemas ler as imagens do filme, além de reproduzir inúmeros produtos de consumo no formato *souvenir*, e abranger uma grande veiculação em redes sociais na Internet.

A história apresenta como tema a relação de humanos com vampiros mitificando um relacionamento amoroso entre dois jovens nas personagens de Bella (Kristen Stewart) e de Edward (Robert Pattinson), o vampiro, longe do modelo clássico sedento por sangue, e estilizado para o mundo pop do consumo de massa. A composição desse enredo o remete para um clássico da literatura universal, *Sonho de Uma Noite de Verão*⁴, de William Shakespeare, que molda alguns atributos da personagem de Edward, e é permeado de elementos com fortes significados assimétricos de gênero e de *backlash*.

A questão do *backlash* no cinema é um importante elemento pelo seu caráter político, sendo possível entender seus filmes como exemplo das ações culturais

²O termo sétima arte foi dado por Riccioto Canudo no Manifesto das Sete Artes, em 1911 (publicado apenas em 1923). Essa referência é apenas indicativa, cada uma das artes é caracterizada pelos elementos básicos que formatam sua linguagem e classificadas da seguinte forma: 1. Música (som); 2. Pintura (cor); 3. Escultura (volume); 4. Arquitetura (espaço); 5. Literatura (palavra), 6. Coreografia (movimento) e 7. Cinema (integra os elementos das artes anteriores), (FERREIRA, 2010: 01) grifo nosso. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/pesquisa_artigos_texto.php?id_m=48> – Acesso em: 31/08/2010.

³*Crepúsculo* (*Twilight*) arrecadou US\$ 408,7 milhões nas bilheterias do mundo, US\$ 27,3 milhões só no Brasil [...] o filme custou US\$ 37 milhões à produtora Summit Entertainment e potencializou a venda dos livros, (MUNIZ, *et alii*, 2010: 21) grifo dos autores.

⁴A obra de Shakespeare “Sonho de Uma Noite de Verão” é ambientada na Grécia mítica e conta-nos a história de seres élficos e personagens mitológicos descrevendo a magia e a realidade em uma só dimensão, (NETSABER, 2011). Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/resumos/ver_resumo_c_185.html> - Acesso em: 14/05/2011.

revestidas de conteúdos pedagógicos que seguem na contramão das conquistas femininas, e, por serem estas produções formadoras de opiniões e de costumes, espero que essa pesquisa possa contribuir para a construção do conhecimento na área das pesquisas que abordam questões de gênero em artefatos culturais. O *backlash* desperta atenção pela presença de seu padrão em produções cinematográficas contemporâneas.

A proposta é abordar o primeiro filme, Crepúsculo (*Twilight*), e analisar as falas da personagem principal, Bella, como dispositivo de subjetivação da mulher, dispositivo caracterizado por Foucault (1999) como um sistema de poder e de saber que se aliam a determinados discursos para que alcancem efeitos de verdade, e analisar onde estão inscritos “emblemas” do *backlash* no enredo desta trama fílmica.

O estudo se fez em torno das seguintes questões:

- Em que medida as falas da personagem Bella podem ser sugestivas de uma subjetivação do feminino, ou melhor, de uma reafirmação/retomada de uma posição de gênero mais “tradicional”?

- Como as pedagogias do chamado *backlash* aparecem no enredo da trama do filme Crepúsculo?

A metodologia mais apropriada para guiar este estudo é a específica dos Estudos da Mídia, que emprega Análise Textual e Etnografia de Tela como proposto por Carmen Rial (2001), “ferramentas de análise com origem na clássica técnica da pesquisa etnográfica procedente da Antropologia e da crítica cinematográfica, ferramentas que podem ser estendidas para outros materiais audiovisuais” (PATRÍCIA BALESTRIN, 2010b: 02). Para esclarecer as questões problematizadas nos embasamos na bibliografia revisada, e analisaremos os elementos empíricos etnografados da mídia audiovisual.

Como proposta de apresentação do trabalho, optamos por dividi-lo em duas seções: a primeira teórica com seis capítulos, e a segunda, com o sétimo capítulo da análise empírica do artefato cultural. O primeiro capítulo - “take 1” - com o subtítulo de “Cinema, Hollywood e Propaganda”, aborda o cinema e seu surgimento, a constituição de Hollywood e a utilização de filmes como propaganda ideológica; o segundo capítulo - “take 2” -, “Hollywood, Televisão e Juventude”, aborda a influência cultural de Hollywood, as transformações do cinema frente o surgimento da televisão como opção de entretenimento, a construção da categoria juventude, e a inserção dos jovens no cinema dos anos 50; o terceiro capítulo - “take 3” -, “Estudos Culturais, Cultura, Representação, Estudos Feministas e Gênero”, aborda o surgimento e o legado dos Estudos Culturais, as categorias cultura, representação, o encontro dos Estudos

Culturais com os Estudos Feministas, e o surgimento do conceito de gênero; o quarto capítulo - “take 4” -, “Pedagogia Cultural, Artefatos Culturais, e o Mito do Amor Romântico”, aborda o conceito de pedagogia cultural e sua relação com o conceito de artefato cultural, e a articulação possível desses conceitos como a reafirmação do ideal romântico; no quinto capítulo - “take 5” -, “Feminismo, *Backlash* e Pós-feminismo”, aborda o conceito de *backlash* destacando o contra-ataque aos direitos das mulheres e ao feminismo/s, seguido da ideia de um pós-feminismo; e, concluindo a parte teórica, o sexto capítulo - “take 6” -, “O Mito Literário do Vampiro e sua Mitologia nos Artefatos Culturais”, aborda a construção cultural do mito do vampiro e a popularização midiática deste clássico personagem como mais um fenômeno de massa da cultura contemporânea. Finalmente, na segunda seção com o sétimo capítulo – “Em Cartaz”, “Crepúsculo”, está o exame empírico do artefato cultural fílmico, sua subjetivação e sua pedagogia cultural.

SEÇÃO 1

1. CINEMA, HOLLYWOOD, E PROPAGANDA – (CENA 1 – TAKE 1 – AÇÃO!!!)

Começo a desenvolver este primeiro capítulo pela percepção de uma de suas palavras-chave: cinema, codificada no Dicionário Houaiss (2009: 467) - dentre outros termos -, também com os significados de “simulação e fingimento”⁵.

Nesse sentido, Joan Scott (1995) nos informou que “o uso gramatical das palavras não é suficiente para fixar significado, porque as palavras como as ideias e as coisas que elas pretendem significar, têm uma história” (71), e conforme Guacira Louro (1995) “as palavras (todas elas) não nos revelam imediata e diretamente o que significam” (102).

Compreendendo as mensagens de Joan Scott (1995) e de Guacira Louro (1995) com relação ao uso das palavras, “o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens” (FLÁVIA COSTA, 2006: 17), e “apareceu como agente da História resultado do processo científico tornando-se conseqüentemente arte” (MANDUCA, 2010: 219).

Algumas inovações tecnológicas no final do século XIX como aponta Machado (2010) tiveram na fotografia seu principal fundamento. A técnica resultante consistia na captação de imagens em movimento, inicialmente sem fala ou som, não em tempo real, mas em sequência, e exibidas com tal velocidade que iludia/ilude a capacidade óptica

⁵Não é que nos deixemos “enganar” pela técnica cinematográfica [...] apenas consentimos em “fingir” que tudo aquilo é verdade (ROSÁLIA DUARTE, 2002: 70).

humana de captar os fotogramas se movimentando (24 por segundo), técnica com tal repercussão que fez da fotografia a base de toda a tecnologia de mídia contemporânea:

No século XIX, o mundo já havia conquistado com a fotografia o tão perseguido registro do momento, mas a fotografia não era um bem compartilhado por todos e nem tinha fácil acesso. O cinema expandiu esse registro ao movimento, e foi recebido como uma maravilha tecnológica que logo se massificou chegando a diversas camadas da população (LIMA, 2007: 04).

“Não existe propriamente um único descobridor⁶ do cinema, nem surgiu num único lugar” (FLÁVIA COSTA, 2006: 18), mas a ideia de “invenção” está ligada a Thomas Edison, “surgiu sucedendo a fotografia como forma de arte eminentemente capitalista” (CÂMARA, 2009: 51).

Flávia Costa (2006) afirma que na França os irmãos Auguste e Louise Lumière apresentaram outro aparelho que deram o nome de “cinematógrafo”⁷, equipamento portátil de estrutura versátil com três funções: máquina de filmagem, de revelação e de projeção, num processo artesanal, com engrenagem baseada nas máquinas de costura e funcionamento a manivela, e mesmo sem terem sido os primeiros, foram os que ficaram mais famosos.

“O cinema nasceu como documentário” (MANDUCA, 2010: 217), e na análise de Flávia Costa (2006) está registrado o dia 28 de dezembro de 1895 como de seu início, quando no salão do *Grand Café* de Paris, ocorreu uma sessão pública e paga de filmes, “mesmo que dois meses antes, em Berlim, os irmãos Max e Emil Sladanowky já tivessem feito uma exibição de 15 minutos num sistema de projeção de filmes, o bioscópio” (FLÁVIA COSTA, 2006: 19). Contudo, destaco dois títulos dos irmãos Lumière de 3 minutos cada: “*Arrivée du Train en gare de La Ciotat*”⁸, pela sua comicidade: exibido para um público de pouco mais de 30 pessoas, ao mesmo tempo que se deslumbraram, também se assustaram com a aproximação da imagem do objeto central daquele filme, o trem, e assim, confundindo a realidade com a projeção: “conforme a locomotiva aproximava-se cada vez mais da câmera, os espectadores começaram a pensar que seriam atropelados pela máquina, correndo alucinadamente para fora das dependência do teatro” (DALPIZZOLO, 2010: 01). O trem, parecendo verdadeiro, era a ilusão denominada por Bernardet (2006) de *impressão de realidade*. E

⁶[...] no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca de projeção de imagens em movimento (FLÁVIA COSTA, 2006: 18).

⁷Invento do século XIX que consiste de equipamento de fotografia e de projeção capaz de colher em rápida sequência, uma série de instantâneos de objetos que se movem e de projetá-los numa sucessão igualmente rápida e intermitente de modo a produzir a ilusão de cenas em movimento (HOUISS, 2009: 467).

⁸“Chegada do Trem à Estação Ciotat.”

“*La Sortie des Usines Lumière*”⁹, mostrando os trabalhadores saindo de uma das fábricas da família Lumière, “era o cinema registrando a aventura humana naquilo que passou a ser chamado até os dias de hoje de ‘filme documentário’ ou ‘filme antropológico’ quando sua especificidade é o ser humano” (MANDUCA, 2010: 217):

Eram filmes curtos, com cerca de 50 segundos cada, que retratavam cenas do cotidiano da cidade. A imprensa, convidada, não compareceu, mas o boca a boca espalhou a novidade e, em breve, haveria mais de duas mil pessoas, todos os dias, à porta do salão, aguardando a chance de ver aquelas curiosas fotografias animadas (ROSÁLIA DUARTE, 2002: 23).

A periodização da história do cinema o recorta em épocas como na História, e para Flávia Costa (2006) o período do “Primeiro Cinema” é o do seu surgimento dividindo-se em duas fases: o de “cinema de atrações”, de 1894 até 1907, e o de “transição”, de 1906 até 1915, período que se organiza em moldes de indústria e voltado para as narrativas mais psicológicas. “Do formato documental evoluiu para o entretenimento de massa utilizado como atração” (CÂMARA, 2009: 52).

“Em 1913, a Costa Oeste dos Estados Unidos recebeu os primeiros estúdios cinematográficos” (MELGAÇO, 2010: 01), numa região provisoriamente denominada de Hollywoodland.

Dois anos depois, em 1915 o filme “*The Birth of a Nation*”¹⁰, de David W. Griffith foi precursor da nova indústria, ainda no período mudo do cinema e, segundo Rosália Duarte (2002), marcou o início da maturidade linguística do cinema em um tema que retratou a sociedade norte-americana de forte segregação racial promovendo a *Ku Klux Klan* nas telas, organização clandestina que pregava o banimento da população negra levando milhares de pessoas para as salas de exibições de filmes:

[...] Griffith conta a rivalidade entre brancos e negros durante a guerra civil norte-americana e o surgimento da *Ku Klux Klan*, uma sociedade secreta com conotação racista. O filme provocou uma série de manifestações anti-racismo e também fortaleceu a *Klan*, que há anos estava adormecida. Mesmo a contragosto do diretor, *Nascimento de uma nação* causou ataques e uma série de assassinatos. No intuito de redimir os fatos provocados, Griffith roda *Intolerância* (1916), onde transcorre por séculos a história da humanidade retratando a opressão que todos os povos, independente de etnia passaram (MANDUCA, 2010: 218), destaques do autor.

Com o advento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Europa, principalmente a França e a Itália, passam a produzir menos filmes tendo sua capacidade de produção destruída. As produções cinematográficas concentraram-se nos

⁹“Empregados Deixando a Fábrica Lumière.”

¹⁰“O Nascimento de uma Nação”, compõe o chamado cinema clássico, entre suas características estão a clareza, a homogeneidade, a linearidade do tempo e dos fatos, a coerência narrativa, e o grande impacto dramático (VITECK, 2009: 28).

Estados Unidos em “uma região que não passava de um ponto inóspito que experimentou um rápido processo de urbanização” (MELGAÇO, 2010: 01).

Surgiu num distrito da cidade de *Los Angeles*, no Estado da Califórnia reunindo inúmeros estúdios, como *Fox*, *Universal*, e *Paramount*, que mais tarde resultariam no *20th Century Fox*, e na *Metro Goldwyn Meyer*, popularizando-se com a produção também dos primeiros astros e estrelas, assumindo o *status* de capital do cinema:

Nos Estados Unidos, cresce [...] um modelo de cinema que viria a se tornar dominante – o chamado cinema indústria. Narrativas de fácil compreensão, construídas de forma linear (com começo, meio e fim), quase sempre com final feliz (o famoso *happy end*, característico do cinema realizado em Hollywood), apoiadas em recursos técnicos cada vez mais sofisticados e produzidas em escala industrial ajudaram a configurar, mundialmente, um padrão de gosto e de preferência muito difícil de ser quebrado (ROSÁLIA DUARTE, 2002: 27, 28).

Como a Europa estava arrasada pela guerra o cinema passou a ser dominado pelos estúdios americanos, e na década de 20 essa indústria se consolidou:

[...] Quando o cinema passa a ser assumido por grandes empresas e pela indústria cultural com expressivo capital, consegue firmar-se no mundo do espetáculo [...] a reprodução cinematográfica desenvolve-se intimamente subordinada aos investimentos capitalistas [...] o cinema desde os seus primórdios foi submetido às leis de mercado (CÂMARA, 2009: 53).

Rosália Duarte (2002) aponta que as questões políticas passaram a ser dimensionadas pelo cinema, e dentre tantos marcos destaca-se o do filme soviético de Sergei Eisestein, “Encouraçado Potemkin”, de 1925 - considerado de vanguarda, e um dos melhores filmes do século XX sob encomenda do governo da extinta União Soviética para as comemorações da revolução bolchevique¹¹.

Eisestein foi o pioneiro ao se utilizar de pessoas inexperientes para contracenarem tendo como enredo a revolta de marinheiros no navio *Potemkin* em 1905, que antecedeu a Revolução Russa de 1917, para promoção do regime comunista a partir de uma concepção de montagem que nunca havia sido experimentada antes:

Na segunda metade do século XX, a recém-criada União Soviética investiu, pesadamente, na produção de filmes. [...] Sergei Eisenstein, mago e teórico da montagem, elaborou uma linguagem que se tornaria referência para o que viria a ser realizado dali em diante (ROSÁLIA DUARTE, 2002: 29).

Para Silva (2008), o cinema soviético do período (anos 20) estava intimamente ligado ao projeto político daquela revolução, quando os cineastas soviéticos também desmistificaram o cinema clássico/industrial de Hollywood:

¹¹O filme foi financiado pelo Estado e, além de promover o novo regime, mostrava que com a união das pessoas através da revolução era possível atingir um bem comum, pois é sabido que nem todos os russos queriam o fim do czarismo e não apoiavam os ideais bolcheviques. O filme servia então como forma de fortalecer estes ideais revolucionários (MANDUCA, 2010: 222).

Os soviéticos perceberam rapidamente o poder de influência que o cinema poderia proporcionar. Leon Trotski, em 1923, escreveu que “o fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda” (MANDUCA, 2010: 221).

“Em 1927, o uso da voz renova a tecnologia para produção dos filmes, e ‘*The Jazz Singler*’¹² dos irmãos Warner foi o primeiro a explorar as possibilidades do cinema com som” (MELGAÇO, 2010: 01). “O cinema, valendo-se de todas as artes e técnicas como música, teatro, fotografia, para criar seu universo, conquistou o público e em meados da década de 1930 passou a ser denominado de sétima arte” (LIMA, 2007: 04).

“Na década de 1930, a organização da produção cinematográfica estadunidense consolidou-se nos moldes da grande indústria” Gonçalves apud (LOUREIRO, 2008: 138), e, em meio à crise norte-americana da queda da bolsa de Nova York, que provocou uma grande depressão econômica, teve seu apogeu e paradoxo:

[...] O cinema produzido na Era de Ouro de Hollywood está inserido, principalmente em seus primeiros anos, em um contexto singular: a recessão econômica dos EUA. A crise proporcionou a Hollywood à oportunidade de mostrar sua capacidade de adaptação às preocupações do povo americano: por um lado, surgiu um gênero vinculado às realidades do momento - delinquência, miséria e injustiças em um clima sombrio e violento - o filme *noir* com ressonância social; e por outro, deu-se a melhora e o aumento de produções que visavam puramente o lazer e o esquecimento (MELGAÇO, 2010: 01).

A organização industrial (das linhas de montagem) foi transplantada para a produção fílmica alicerçando um modelo triádico: realização de filmes nos estúdios, estruturado pelo *studio system* e pelos gêneros de filmes¹³; promoção e mitificação de atores e atrizes – o *star system* –; e o código regulador de mensagens¹⁴ veiculadas nos filmes para manter a harmonia entre Hollywood e as instituições guardiãs da moral da sociedade estadunidense (LOUREIRO, 2008; COSTA, 1989; GONÇALVES, 2001).

Nos anos 40, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) “o cinema foi utilizado para a propaganda de guerra, tanto pelos países do Eixo, como pelos Aliados” (LOUREIRO, 2008: 138).

¹²“O Cantor de Jazz.”

¹³Os *westerns*, os musicais, os filmes históricos, filmes de aventura e de horror, comédias leves e melodramas garantiram a Hollywood uma época de êxito em plena crise vivida pelos americanos. Esses filmes que, como já dito, tinham como objetivo o divertimento puro e o esquecimento da triste realidade do mundo enriqueceram de maneira considerável os estúdios (MELGAÇO, 2010: 01).

¹⁴[...] Código Hays de Censura, instituído em 1934 em Hollywood com o objetivo de controlar a “crescente imoralidade dos filmes e das vidas pessoais dos astros”. Entre os itens do Código estavam [...] a proibição de aparecer nos filmes “qualquer sugestão de relações sexuais”, [...] e “cenas ambientadas em quartos, a não ser que tivessem duas camas separadas por móveis”, CRISTINA MENEGUELLO apud (GUACIRA LOURO, 2003: 445).

2. HOLLYWOOD, TELEVISÃO E JUVENTUDE – (CENA 2 – TAKE 1 – AÇÃO!!!)

Hollywood já como o grande centro mundial do cinema tornou-se sinônimo de produção cinematográfica e com seus filmes de influência na cultura universal. Guacira Louro (2003) analisa que essa influência condiz com o projeto de construção de sua indústria cinematográfica que não foi idealizada apenas para a cultura norte-americana:

O cinema hollywoodiano construiu-se não como um cinema nacional, nascera com pretensão de ser universal e global. Sua aspiração era falar a todos [...] os personagens e as histórias narradas pelos filmes seriam “verdadeiras para todo o mundo” (GUACIRA LOURO, 2003: 425).

“Hollywood cria uma estética e uma linguagem que nos captura para suas histórias e para seu modo de vida americano” (ELI FABRIS, 2002: 03). Para Viteck (2009) um dos elementos mais importantes para que o cinema norte-americano tenha se tornado o mais visto no mundo foi a narrativa fílmica empregada nos roteiros de seus filmes:

O padrão *star system hollywoodiano* dissemina-se por várias partes do mundo, com grande audiência do público que lota as salas de cinema nos anos 1930/40 e, principalmente, nos anos 50 [...] astros e estrelas participam de algumas das películas mais procuradas, povoando o imaginário de jovens do mundo inteiro que passam a idolatrá-los e a buscar copiar suas maneiras de agir e de se comportar (FLÓRIO, 2002: 55).

Conforme Loureiro (2008) desde 1946 o cinema hollywoodiano domina o mercado mundial, vivendo um período de auge e de grande comparecimento do público. Houve uma associação com grandes empresas financeiras, e a integração entre a indústria cinematográfica e outras importantes atividades econômicas do capitalismo estadunidense fortaleceu a utilização do cinema como elemento fundamental no exercício de pedagogias culturais para o público cinéfilo e consumidor.

De acordo com Viteck (2009), a partir de 1948 algumas transformações modificaram àquele contexto quando a Corte Suprema dos Estados Unidos decidiu que o controle da atividade cinematográfica (com base na tríade produção-distribuição-exibição)¹⁵ fosse desfeita. “Os estúdios optaram pelas duas primeiras deixando de explorar a parte de exibição para que houvesse ampliação das salas de cinema e de público” (VITECK, 2009: 31).

Concomitante a isso, Viteck (2009) faz referência à revisão do Código de Produção instituído em 1934 (Código Hays de Censura citado) que teve de adaptar-se às

¹⁵Esse fenômeno ficou conhecido como *studio system*, no qual as companhias assumiram o controle de todo processo que envolvia o cinema até ele chegar ao público [...] um dos efeitos dessa integração de todos os setores foi à expansão do capital dessas companhias cinematográficas, que atraíram investimento de bancos e companhias de comunicação entre outros (VITECK, 2009: 30).

novas exigências culturais com filmes hollywoodianos destacando temas tabus como sexualidade e sensualidade feminina, por essa época “começaram a surgir em outros lugares do planeta, novos e importantes movimentos de arte cinematográfica” (MELGAÇO, 2010: 02), “como o *Neorealismo* italiano, a *Nouvelle Vogue* francesa, o *Free Cinema* inglês, o *Novo Cinema* alemão, o *Cinema Novo* brasileiro” (LOUREIRO, 2008: 142).

Para Melgaço (2010), no final dos anos 40 o cinema passou a ter um forte competidor: a televisão; e assim, declinou nos anos 50 quando essa nova forma de entretenimento surgiu e rapidamente se popularizou e, “com a entrada da TV nos lares americanos e, posteriormente, no resto do mundo, a cultura de massa explodiu” (LIMA, 2007: 02).

Viteck (2009) menciona que as modificações técnicas para manter e trazer o público no/ao cinema foram implementadas como o aumento da tela de projeção dos filmes, mas o impacto positivo motivado pela linguagem falada nos filmes desde 1927, que aumentou o público nos cinemas dos Estados Unidos, não encontrou a mesma receptividade de imediato com a chegada das imagens em cores, novidade que se consolidou apenas nos filmes produzidos especialmente para a televisão.

A estratégia de Hollywood seguiu uma nova diretriz ao tornar comum às linguagens da televisão e do cinema - que inicialmente foram antagonistas -, passando a produzir filmes especialmente para este novo veículo de entretenimento. “O cinema criou conflitos com a TV em prematuro momento. Talvez esse momento de rendição do cinema possa ter sido o momento em que se fortaleceu uma das características básicas das imagens contemporâneas, o hibridismo” (LIMA, 2007: 02).

O avanço tecnológico permitiu que de uma diversão exclusivamente pública, os filmes passassem a ocupar a sua forma doméstico-privada, principalmente por meio da televisão (LOUREIRO, 2008; PFROMM NETTO, 1998), afetando diretamente o cinema:

Embora não tivesse ameaçada pelas indústrias de filmes de outros países, Hollywood teve que encontrar meios para garantir a frequência do público norte-americano nas salas de cinema em razão da concorrência, principalmente, da televisão, a grande novidade do começo dos anos 50 (VITECK, 2009: 27).

A partir de 1953 a televisão estava em muitos lares nos Estados Unidos tirando o público dos cinemas pela facilidade de assistir filmes e uma ampla programação no conforto de casa, e sem pagar ingresso. Grande parte dos adultos passou a ter na televisão seu principal meio de divertimento. “A reação da indústria cinematográfica foi

a de investir mais dinheiro em menos filmes privilegiando filmagens com maior apelo popular em filmes conhecidos como *blockbusters*”¹⁶ (VITECK, 2009: 33).

Guacira Louro (2003) sublinha que nesse período constrói-se culturalmente um “novo” sujeito social: o adolescente. “A criação do conceito contemporâneo de juventude foi difundida para os quatro cantos do mundo através do cinema hollywoodiano e dificilmente conseguimos separar a grande tela de todo o universo jovem” (MARIANE CARA, 2010: 01).

“As produtoras passaram a focar atenção nos jovens porque tinham no ato de ir ao cinema uma atividade de lazer e de interação social bastante valorizada” (Viteck, 2009: 34). Conforme Breines (apud GUACIRA LOURO, 2003) “nos Estados Unidos do pós-guerra, os/as *teenagers* se tornavam a invenção mais revolucionária desde o automóvel” (433). Com isso, “emerge uma poderosa indústria cultural que oferecia bens ‘exclusivos’ para o consumo dos jovens” (ROSSANA REGUILLO, 2003: 105).

Essa afirmação [...] assume um significado especial quando referida aos anos 50 e 60. Nessa época, a “juventude” parece se distinguir de um modo mais efetivo da vida adulta, adquirindo um significado específico e particular: seu comportamento, suas roupas, seus corpos, sua música, sua dança, sua linguagem e sua estética ganhavam [...] um estatuto próprio. Os jovens e as jovens tornavam-se objeto de atenção dos produtores de bens, passavam a ser alvo da propaganda (GUACIRA LOURO, 2003: 430).

A inserção dos jovens no universo cinematográfico é categorizada por Viteck (2009) e ficou conhecida como “juvenilização do cinema” (26), fenômeno relacionado ao novo gênero das produções, o já citado filme para adolescentes:

As produções que surgiram mais intensamente para o público jovem a partir dos anos 1950 tinham como característica comum [...] o baixo orçamento [...] os estúdios haviam percebido que para tirar os adultos da frente da televisão e incentivá-los a ir até o cinema precisavam realizar superproduções [...] ao mesmo tempo haviam notado que o público adolescente e jovem continuava frequentando as salas de exibição como um excelente programa de entretenimento [...] bastava apresentar filmes atrativos para esse público, que falassem sobre o seu universo (VITECK, 2009: 34).

Viteck (2009) sugere que o cinema, entre outros elementos, tornou-se o catalisador do fenômeno da juventude estadunidense na segunda metade do século passado (XX), “constituía-se numa pedagogia cultural muito abrangente, mas que interpelava de forma expressiva e peculiar a juventude” (GUACIRA LOURO, 2003: 429):

¹⁶[...] os temas dessas produções eram grandiosos, com ênfase em famosos acontecimentos históricos ou episódios bíblicos [...] como “Os Dez Mandamentos” [...] e “Ben-Hur”. Nesses filmes épicos tampouco economizavam em efeitos especiais (VITECK, 2009: 33).

Para atender esse público constante surge um novo gênero de filmes com os argumentos das histórias conduzidas por aventuras, doces romances, ficção científica, terror, *rock and roll* e rebeldia, gênero marcado como filmes de adolescente (os *teenpictures*¹⁷) (VITECK, 2009: 34).

“Outra medida promovida por Hollywood foi segmentar o público por intermédio de filmes determinados por faixas etárias” (VITECK, 2009: 33).

A sociedade norte-americana daquele período estava organizada em padrões morais e sociais rígidos em que muitos elementos como o *rock and roll*, a literatura e o cinema serviram de veículo para a contestação juvenil:

O conceito de adolescente [...] ganhou em importância a partir dos anos 1950, quando se percebeu [...] que a adolescência se constituía em um amplo fenômeno cultural e social da sociedade estadunidense. Característica marcante daquela geração era a contestação a determinados valores da sociedade [...] O cinema produzido em Hollywood também acabou influenciado e, ao mesmo tempo, influenciou essas manifestações (VITECK, 2009: 07).

Para Guacira Louro (2003) o filme “Juventude Transviada”¹⁸ (direção de Nicholas Ray, 1955) tendo o jovem ator *James Dean* como protagonista e encenando o personagem Jim Stark é o marco dessa inserção dos jovens no cinema e também a fronteira de construção da juventude associada à rebeldia e a transgressão. “O filme é a autêntica estreia do universo jovem no cinema, com temática especialmente voltada para tratar a juventude de classe média americana nos anos 50” (MARIANE CARA, 2010: 01). “‘Juventude Transviada’ teve sua narrativa voltada para a perspectiva dos jovens que se identificaram com seus personagens” (GUACIRA LOURO, 2003: 430).

Na cena em que Jim (James Dean) está em pleno conflito com o pai, as roupas roubam o papel principal: Jim troca seus trajes sérios pela famosa camiseta branca, botas, jeans e jaqueta vermelha. É como se ele se transformasse de “homenzinho antiquado” em “jovem moderno e rebelde” (MARIANE CARA, 2010: 01).

“A juventude está representada no filme de forma irracional, sem justificativa, e encenqueira. Todos são descritos como ‘rebeldes sem causa’” (GUACIRA LOURO, 2003: 432), em contradição com o contexto próspero da sociedade norte-americana¹⁹ analisado por Viteck (2009) que “essa situação de desenvolvimento econômico

¹⁷[...] pode-se dizer que o *teenpics* são o resultado da dinâmica de outros gêneros, pois utilizam elementos do cinema clássico e de gêneros como de ficção científica, terror, melodrama, ação, entre outros. Isso fica evidente nos seus subgêneros, sendo os principais deles os filmes de *rock and roll*, *de terror*, sobre delinquência juvenil e também o inverso deste último, os filmes que podemos chamar de *politicamente corretos* ou que não fossem polêmicos ao abordar temas ligados ao universo dos jovens os *clean teenpics*, como são chamados nos Estados Unidos (VITECK, 2009: 36) grifo nosso das palavras em português.

¹⁸Título original “Rebels Without a Cause”, “Rebeldes sem causa” (GUACIRA LOURO, 2003: 430).

¹⁹A obra [...] relata o comportamento errático de um jovem delinquente [...] percebendo o aumento do índice de crimes e atitudes violentas entre os jovens de classe média na década de 1950 nos Estados Unidos, o diretor Nicholas Ray estendeu a análise [...] para uma conjuntura maior, na qual não era apenas uma pessoa [...] que estava doente, mas sim, toda a sociedade norte-americana. As causas da rebeldia, não apenas de Jim, [...] são evidentes, relacionamentos turbulentos dentro da própria família [...] a crise da família, segundo o filme, seria a verdadeira causa da rebeldia dos jovens da década de 1950 (VITECK, 2009: 63, 67).

satisfatório, contraditoriamente, aconteceu num momento em que os jovens da época passaram a questionar com mais ênfase determinados valores” (41).

Guacira Louro (2003) lembra que no Brasil também ficou a marca do surgimento do jovem como sujeito social, quando para ser moderno, pelo menos para uma parcela da juventude, tinha como significado os padrões comportamentais, estéticos e os valores norte-americanos:

[...] a expressão “juventude transviada” passa a ser corrente, designando de um modo mais ou menos genérico os jovens urbanos que, com suas roupas de couro e “lambretas”, desafiavam os comportamentos convencionais [...] o termo era especialmente empregado para se referir àqueles que participavam de “rachas” de carro ou eram apanhados em situações que envolviam droga, álcool e sexo (GUACIRA LOURO, 2003: 433).

“A representação dessa juventude teve como referência a etnia branca e de classe média urbana, modelo construído pela mídia dos Estados Unidos e também do Brasil” (GUACIRA LOURO, 2003: 434). A juventude enquanto novo fenômeno social fez mais que ser elemento da rede de consumo, mudou costumes e tradições:

[...] àquela geração também ganhou destaque pelas mudanças que promoveram ou ajudaram a promover na sociedade, alterando costumes, tradições, substituindo antigos valores por novos. Várias dessas transformações aconteceram na base da contestação, do questionamento e até mesmo através de um comportamento rebelde (VITECK, 2009: 12).

3. ESTUDOS CULTURAIS, CULTURA, REPRESENTAÇÃO, ESTUDOS FEMINISTAS E GÊNERO –(CENA 3 – TAKE 1 – AÇÃO!!!)

O campo dos Estudos Culturais (EC) é apresentado por Júnior (2008) como um dos mais importantes movimentos intelectuais do século XX, e surgiu, conforme Silva (1999a) de forma institucionalizada, com a fundação do *Centro de Estudos Culturais Contemporâneos* criado na Universidade de Birmingham²⁰, na Inglaterra, em 1964:

“Este campo de estudos surge diante da alteração dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra do pós-guerra” (ANA ESCOSTEGUY, 1998: 138).

“O estudo da cultura popular e de massa recebeu o rótulo genérico de ‘Estudos Culturais’, implicava a leitura a partir da perspectiva de textos culturais dentro de contextos históricos concretos” (KELLNER, 2001: 12, 19).

“Os (EC) encontram sua origem num período conturbado e também de transformação das perspectivas críticas, os anos sessenta” (MIRIAN ADELMAN, 2006:02), e para Maria Costa, *et alia* (2003) provocou uma grande reviravolta na teoria

²⁰[...] como centro de pesquisa e ensino de pós-graduação, subordinado ao Departamento de Língua Inglesa (JOHNSON, 1998: 225).

cultural e, segundo Silva (1999a), teve um envolvimento explicitamente político pretendendo que as suas análises funcionassem como uma intervenção na vida política e social. “Todos inclusive a classe operária desprovida de ‘tudo’, eram geradores de cultura” (DALMONTE, 2010: 01). Silva (1999a) descreve como um campo de teorização e investigação para qual:

[...] a cultura deveria ser entendida como o modo de vida global de uma sociedade, como a experiência vivida de qualquer agrupamento humano [...] concentram-se na análise da cultura [...] vista como um campo relativamente autônomo da vida social, tendo dinâmica [...] independente de outras esferas dominantes (SILVA, 1999a: 131, 133).

Os (EC) seguiram duas vertentes - literária e histórica -, sendo central a crítica ao marxismo²¹, fazendo com que esse campo fosse formado pelo que Johnson (1998) chamou de “*revival* marxista moderno” (12). O mesmo autor destaca que interessou nesse processo a influência de Marx sobre os (EC), e entre algumas premissas, a da cultura²² como não sendo um campo autônomo nem externamente determinado, mas local de diferenças e de lutas sociais. “Os Estudos Culturais têm uma longa história de compromisso com populações sem poder, foram forjados no contexto de um sentimento das margens contra o centro” (CARLY NELSON, *et alia*, 2009: 28).

“Os Estudos Culturais são um processo, uma espécie de alquimia para produzir conhecimento útil: qualquer tentativa de codificá-lo pode paralisar suas reações, tem se destacado, no contexto britânico, por sua preocupação com a teoria” (JOHNSON, 1998: 10, 13).

Johnson (1998) considera que a perspectiva necessária era a de ser um campo vigoroso, mas fragmentado devendo ser mesmo interdisciplinar e algumas vezes antidisciplinares, e sem uma metodologia específica²³:

Metodologicamente, o Centro irá se dividir entre duas tendências que ainda se encontram sob tensão nos Estudos Culturais contemporâneos: de um lado, as pesquisas de terreno, sobretudo etnográficas, e de outro, as interpretações textuais. Essas duas tendências refletem, de certa forma, as origens disciplinares dos Estudos Culturais: a Sociologia, de um lado, e os Estudos Literários, de outro (SILVA, 1999a: 132).

“Um dos (três) livros fundantes, o de Raymond Williams, ‘Cultura e Sociedade’ é conhecido como o livro que marca o surgimento da Nova Esquerda Britânica” (MIRIAN ADELMAN, 2006:02). Para Maria Costa, *et alia* (2003) o conceito de cultura

²¹[...] o marxismo foi uma problemática dentre muitas na história dos Estudos Culturais britânicos (ÃNGELA McROBBIE, 2006: 40).

²²O termo “Estudos Culturais” está associado ao estudo da cultura, mas [...] não podem ser tomados como sinônimos, (CARLY NELSON, *et alia*, 2009: 22).

²³A metodologia dos Estudos Culturais fornece uma marca igualmente desconfortável, pois eles, na verdade, não têm nenhuma metodologia distinta (Idem, 2009: 09), destaque dos autores.

transforma-se (por razão da reviravolta operada pela teoria cultural que se segue) de um conceito até então impregnado de distinção, hierarquia e elitismos segregacionistas para outro eixo de significados:

Cultura deixa, gradativamente, de ser domínio exclusivo da erudição, da tradição literária e artística, de padrões estéticos elitizados e passa a contemplar, também, o gosto das multidões. Em sua flexão plural – *culturas* – e adjetivada, o conceito incorpora novas e diferentes possibilidades de sentido (MARIA COSTA, *et alia* (2003: 36).

Mirian Adelman (2006) destaca ainda que o trabalho de Raymond Williams permitiu um avanço no pensamento sobre cultura, e também sobre a polêmica da noção de cultura baseadas em binômios como “cultura erudita/cultura popular” ou “alta cultura/cultura de massas”, o que seriam distinções com sustentação na tradição sociológica, como na conhecida e influente indústria cultural²⁴.

“O entendimento da cultura como grandes obras de excelência da humanidade, bem como a sua conseqüente divisão em ‘alta cultura’ e ‘baixa cultura’, foram postas em questão pelos teóricos filiados aos Estudos Culturais” (ROSÂNGELA SOARES, 2008: 48).

Para Livia Brisolla, *et aliae* (2010) a primeira fase dos (EC), até os anos 70, abordou a temática da cultura como espaço do conflito e da resistência dentro das relações sociais dominadas pelo poder, e estratificada por divisões de gênero, classe e raça:

O reconhecimento das formas de poder associadas ao conhecimento pode se mostrar uma das compreensões mais importantes dos anos 70. [...] Tem havido uma mudança sensível: da afirmação singular da ciência, no início dos anos 70 (com Althusser como a figura principal), para a dissolução – no presente momento – dessas certezas (com Foucault como um ponto de referência), (JOHNSON, 1998: 16, 17).

Para Ana Escosteguy (1998), problemáticas anteriormente desconsideradas como às relacionadas às culturas populares e aos meios de comunicação de massa (especialmente os audiovisuais) mobilizaram-se em prol de questões que se vinculavam às identidades étnicas e sexuais.

Silva (1999a) afirma que a cultura passa a ser compreendida como “um campo de produção de significados no qual os diferentes grupos sociais situados em posições diferentes de poder, lutam pela imposição de seu significado à sociedade mais ampla” (134). O que estaria envolvido é a definição da identidade cultural e social dos diferentes grupos:

²⁴[...] os produtos da indústria cultural apresentavam as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa: transformação em mercadoria, padronização e massificação (KELLNER, 2001: 44).

Os Estudos Culturais deram abertura aos que estavam interessados em questões como a representação do negro no cinema, ou a presença dos índios nos *westers*, ou o homossexualismo na literatura francesa, ou a representação da classe operária no teatro britânico (JÚNIOR, 2008: 01).

Júnior (2008) problematiza ainda que a estratégia inicial era modificar a representação cultural²⁵ que apresentava os grupos tais como gays e lésbicas, latinos indianos, operários e outros como dominados e controlados, e assim, incentivar uma consciência crítica para articular mudanças nessa representação:

Os Estudos Culturais nos encorajam a ver os processos de produção cultural a partir também da participação atual e histórica de grupos que, socialmente marginalizados, não eram reconhecidos pelas suas contribuições à cultura moderna (MIRIAN ADELMAN, 2006: 04).

Júnior (2008) destaca que a aliança com o movimento feminista, com os movimentos pelos direitos dos negros norte-americanos, e com os movimentos pelos direitos dos homossexuais criou essa consciência política ao longo dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos e na Inglaterra para que a representação²⁶ (também nos filmes) fosse significada sem preconceito social, surgindo naquele período o “politicamente correto”.

Ana Escosteguy (1998) sintetiza que “no final dos anos 70 e início dos anos 80, desponta a influência de teóricos como Michel Foucault, Pierre Bourdieu” (148, 149). “Perpassando várias fases e espelhando-se inicialmente pelo mundo anglofone, os Estudos Culturais hoje gozam de adeptos através do globo” (MIRIAN ADELMAN, 2006: 03).

De acordo com Marlucy Paraíso (2004) desde os anos 80, os (EC) estão em constante transformação, e os debates de inspiração pós-estruturalista e pós-modernista estão substituindo as abordagens de ideologia²⁷ e de hegemonia por análise de discursos, de significados (significantes), e de representação. “Nos anos 80, esse predomínio do marxismo nos Estudos Culturais tais como delineados pelo Centro de Birmingham iria ceder lugar ao pós-estruturalismo de autores como Foucault e Derrida” (SILVA, 1999a: 132).

²⁵O conceito de “representação” é [...] fundamentalmente, pós-estruturalista [...] é compreendida como aquelas formas de inscrição através das quais o Outro é representado (SILVA, 1999a: 127).

A partir das representações, construímos verdades sobre as coisas, em um processo que atua por meio de exclusões produzindo diferenças através de demarcações discursivas (WANIA FERNANDES, *et aliae*, 2010: 101).

²⁶Os Estudos Culturais ajudaram a construir a ideia de que representar cinematograficamente é um ato político, desenvolvendo uma consciência crítica sobre os filmes, telefilmes e programas de televisão (JÚNIOR, 2008: 02).

²⁷A tensão entre os conceitos de ideologia e de discurso, mesmo que eles se combinem em algumas análises, é uma demonstração dessa fratura da teoria social crítica. É preciso reconhecer que a chamada “virada linguística” pode ter nos levado a negligenciar certos mecanismos de dominação e poder que tinham sido detalhadamente analisados na teoria crítica (SILVA, 1999a: 145).

“Os Estudos Culturais introduziram a ideia de que é preciso ficar atento a como os grupos sociais (sem distinção) são representados no cinema para que com isso possa denunciar como as relações de poder estão dadas numa determinada sociedade” (JÚNIOR, 2008: 05).

O encontro dos (EC) com os Estudos Feministas²⁸ “tencionaram a forma como a mulher, enquanto sujeito, estava representada quando buscou dar visibilidade à mulher como agente social e histórico, e como sujeito” (GUACIRA LOURO, 1995: 102), “propiciaram novos questionamentos em torno das questões referentes às identidades. Mais tarde acrescentaram-se às questões de gênero e aquelas que envolvem raça e etnia” (ANA ESCOSTEGUY, 1998: 152):

É no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais, todas, não apenas as identidades sexuais e de gênero, também as identidades de raça, de nacionalidade e de classe. Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos (GUACIRA LOURO, 2010b: 12).

Guacira Louro (1995) aponta outra mudança significativa, o surgimento do conceito de gênero, referindo-se à construção social e histórica dos sexos, categoria que inscreve dimensões sociais, “a preocupação teórica com o gênero como uma categoria analítica só emergiu no fim do século XX. É significativo que o uso da palavra ‘gênero’ tenha emergido num momento de grande efervescência epistemológica” (JOAN SCOTT, 1995: 85):

Uma compreensão mais ampla de gênero exige que pensemos não somente que os sujeitos se fazem homem e mulher num processo continuado, dinâmico [...] não dado e acabado no momento do nascimento, mas sim construído através de práticas sociais masculinizantes e feminizantes, em consonância com as diversas concepções de cada sociedade [...] gênero é mais que uma identidade aprendida, é uma categoria imersa nas instituições sociais [...] implica admitir que a justiça, a escola, a igreja [...] são genericadas [...] expressam as relações sociais de gênero (GUACIRA LOURO, 1995: 103).

Joan Scott (1995) define gênero com duas partes que se conectam numa proposição onde é ao mesmo tempo um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e é também uma forma primária de dar significado às relações de poder.

O termo gênero é um indicativo das construções culturais de homens e mulheres e “com a proliferação dos estudos sobre sexo e sexualidade, ‘gênero’ tornou-se palavra particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática dos papéis sexuais atribuídos às mulheres e aos homens” (JOAN SCOTT, 1995: 75).

²⁸No contexto das ciências humanas e sociais, designa-se sob o termo “Estudos Feministas” um campo pluridisciplinar de conhecimentos que se desenvolveu no meio universitário a partir dos anos 70 (FRANCINE DESCARRIES, 2011: 02).

“O cinema é uma ‘prática de linguagem’, um ‘movimento permanente de representações’” (GUACIRA LOURO, 2003: 424), por isso, o cinema pode ser entendido como um espaço que exercita uma “pedagogia cultural” que produz significados como proposto por Silva (1999a).

4. PEDAGOGIA CULTURAL, ARTEFATOS CULTURAIS E O MITO DO AMOR ROMÂNTICO - (CENA 4 – TAKE 1 – AÇÃO!!!)

Tal como a educação, as outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma “pedagogia”, também ensinam alguma coisa. Tanto a educação quanto a cultura estão envolvidas em processos de transformação da identidade e da subjetividade. Agora a equiparação está completa: através dessa perspectiva, ao mesmo tempo em *que a cultura em geral é vista como uma pedagogia, a pedagogia é vista como uma forma cultural: o cultural torna-se pedagógico e a pedagogia torna-se cultural*. É dessa perspectiva que os processos escolares se tornam comparáveis aos processos de sistemas culturais extra-escolares, como os programas de televisão ou as exposições de museus, por exemplo, para citar duas instâncias praticamente opostas (SILVA, 1999a: 139), grifo nosso.

“O termo ‘pedagogia cultural’ refere-se à ideia de que a educação ocorre numa variedade de locais sociais, incluindo a escola, mas não se limitando a ela” (SHIRLEY STEINBERG, 1997: 101, 102).

Os “locais sociais” referidos por Shirley Steinberg (1997) são pedagógicos e são aqueles onde o poder se organiza e se exercita, e a autora lista dentre eles vários setores culturais como as bibliotecas, a TV, os filmes, os jornais, as revistas, os brinquedos, os anúncios, os videogames, os livros, e mesmo os esportes, e todos são intitulados de “artefatos culturais”:

Enquanto a escola age de maneira objetiva e impositiva, a mídia conquista eficácia através de uma ação pedagógica disfarçada de lazer. Diante da TV, crianças e adolescentes não se dão conta de que estão participando de um processo formador (ANA SOUZA, 2007: 03).

Dentre esses artefatos Elis Fabris (2010) destaca o cinema hollywoodiano²⁹ por ser considerado uma prática carregada de significados sociais. Por essa perspectiva, Rosália Duarte (2002) diz que o filme pode ser objeto de diferentes análises descritivas, e a linguagem audiovisual passa a constituir códigos que estão atravessados e se transformam em poder, “devemos desenvolver uma consciência das formas pelas qual a pedagogia cultural atua, de forma que possamos criticar, quando apropriado” (SHIRLEY STEINBERG, 1997: 103).

²⁹[...] sob o efeito de um artefato cultural [...] o cinema hollywoodiano [...] possui um poder colonizador tanto do ponto de vista econômico quanto cultural. Essa colonização cultural define um padrão de identidade como “o melhor” e “o verdadeiro”, e tudo que foge dele é tido como “excêntrico”, “exótico”, “anormal” (ELI FABRIS, 2010: 234).

Para Silva (1999a), os artefatos culturais são também produtos da cultura que veiculam determinadas representações, estariam implicados na produção e circulação de significados, bem como nas disputas em torno desses mesmos significados, e nas lutas por representação.

Ana Souza (2007) analisa que a pedagogia cultural que compõe os artefatos culturais se alia a outra categoria: a de currículo cultural, que são os conteúdos e às ações pedagógicas da mídia oferecendo produtos para entretenimento forjando assim, sutilmente, comportamentos, valores e atitudes condizentes para que o sistema seja mantido:

[...] além do entretenimento [...] os produtores da mídia ensinam aos seus consumidores: modos de ser, de se comportar, de viver e de posicionar-se politicamente, reforçando determinados padrões sociais, culturais e econômicos, através de uma pedagogia afetiva, envolvente, interpeladora e persuasiva que atua de forma repetitiva, porém, implícita (ANA SOUZA, 2007: 01, 02).

Hall (1997) destaca que vivemos sob a centralidade da cultura que assume uma importância sem igual, período descrito por Eli Fabris (2010) como de extrema regulação cultural e de intensa imbricação entre mídia, cultura e consumo, condição com a qual para Rose Rocha, *et aliae* (2009) o capitalismo investe na subjetividade³⁰ contemporânea sendo essa associação seu aspecto central:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam suas identidades. O rádio, a televisão, o *cinema* e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem e mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles” (KELLNER, 2001: 09), grifo nosso.

“As pedagogias culturais são locais onde as identidades sociais, e entre elas identidades sexuais e de gênero, são produzidas, a escola sempre esteve envolvida no processo de construção de identidades” (ROSÂNGELA SOARES, 2008: 47, 48).

Conforme Guacira Louro (2003), o cinema se destaca por ocupar posição importante na produção de identidades culturais, e observa que a interação dos artefatos culturais com as pessoas não se realiza de forma única e homogênea:

[...] mulheres e homens não são [...] passivos receptores de mensagens, normas ou códigos. Eles e elas participam ativamente dos processos pedagógicos em ação. Distintas relações do sujeito com a imagem fílmica podem ocorrer: acolhida, ruptura, conformidade, resistência, crítica ou imprevisíveis combinações dessas e de outras respostas (GUACIRA LOURO, 2003: 424).

³⁰[...] há positividade nesse processo [...] o fato de que [...] se desfaz um mito [...] de uma subjetividade dada, imutável (ROSE ROCHA, *et aliae*, 2009: 49).

Rosália Duarte (2002) também analisa que não existe neutralidade no olhar das/os espectadoras/es, nem vazio de significados, mas sim olhares informados e dirigidos pelas práticas, valores e normas da cultura na qual elas/es estão imersas/os:

[...] o público pode resistir aos significados das mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidades e formas de vida própria [...] a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes (KELLNER, 2001: 11).

Guacira Louro (2003) afirma que na pedagogia cultural proveniente do cinema dominante de Hollywood³¹ está a expressão e reconhecimento de sua força e amplitude como efeito social, e “parece importante observar criticamente não apenas as vozes do passado, mas *quem* está, ainda hoje, falando por meio dessa pedagogia cultural e *que efeitos* ela está potencialmente produzindo” (GUACIRA LOURO, 2003: 443).

O cinema é conceptualizado por Wânia Fernandes, *et aliae* (2010) como produto cultural que gera significados e entendimentos sobre *aquilo que é* ou *não será* aceito em relação aos comportamentos e papéis que os indivíduos assumem na sociedade:

[...] essa “pedagogia” tem regulado de forma importante questões referentes à classe social, etnia, gênero e sexualidade. Através da construção de situações e personagens, o cinema cria certas verdades sobre a identidade dos sujeitos, sua sexualidade e identidade de gênero, que são apropriadas em uma dinâmica que inclui negociação de sentidos, ampliação dos repertórios ou aceitação de determinadas formas de ser como válida (WÂNIA FERNANDES, *et aliae*, 2010: 102).

Para pensarmos o mito do amor romântico seguimos a linha dos (EC) quando destacamos dois clássicos representantes da literatura universal que tornou Ocidental essa mitologia, *Tristão e Isolda*:

[...] um dos mais comoventes, belos e trágicos de todos os grandes relatos épicos. Foi à primeira história da literatura Ocidental a lidar com o amor romântico, e é a fonte da qual se originou toda a nossa literatura romântica, desde Romeu e Julieta até a história de amor em cartaz nos cinemas (MARCONDES, 2010: 02).

E *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) de Goethe, historia uma paixão autobiográfica do autor que não se consuma e, Werther, protagonista, se suicida, destino que influenciou jovens daquela geração a cometerem suicídios por toda Europa sendo a primeira obra romântica da literatura alemã e também marco inicial do romantismo.

“Desde o século XVII o modelo do amor romântico é predominante na cultura Ocidental” (KARLA RODRIGUES, 2010: 02). “Shakespeare expressou o amor

³¹[...] a cultura dos Estados Unidos está cada vez mais exportada para todo o mundo [...] A cultura da mídia americana está invadindo outras culturas do mundo, produzindo novas formas de *popular global* (KELLNER, 2001: 14), destaque do autor.

adolescente em *Romeu e Julieta*” (FISCHER, 2009: 01), outro exemplo em que à morte confere um desfecho trágico para os jovens amantes. O amor é representado pelo estilizado formato do coração vermelho, e entre os latinos pelo deus Cupido, equivalente na mitologia romana ao deus grego Eros, que com o disparo de suas flechas esse “deus do Amor” faz despertar a paixão em qualquer um.

O mito do amor romântico é descrito por Mezan (2008) como ocidentalizado porque é uma tradição que remonta à Antiguidade e transmitida à Europa pelos árabes:

Costuma-se pensar que foram os trovadores provençais os inventores da forma de amar que depois se chamaria romântica [...] situa o nascimento dele na história de Tristão e Isolda, célula-mãe que se originaria todo o “erotismo ocidental” [...] o autor bebeu em fontes árabes, por sua vez influenciadas por poetas e músicos da Pérsia [...] a concepção do amor como “anseio pelo inatingível” é elaborada por Al-Abbasinb Al-Ahnef, poeta que viveu na corte do califa Harun al-Rachid (Bagdá, século IX) [...] todos os componentes do amor cortês³² já estão presentes na literatura árabe como [...] se pode comprovar abrindo qualquer página das *Mil e Uma Noites*. A proximidade geográfica entre a Espanha muçulmana e o sul da França facilitou a transmissão destas ideias para além dos Pirineus (MEZAN, 2008: 06), destaque do autor.

Mezan (2008) amplia sua descrição ao dizer que o amor romântico como estatuto foi influenciado também pela religião quando São Paulo marcou a cultura cristã condenando o sexo e conduzindo assim a separação entre amor espiritual e amor físico.

Segundo Giddens (1993) na Europa pré-moderna a relação do casamento não era originária da atração sexual recíproca, mas alicerçada na razão econômica. Para Adriana Silva (2010), não havia espaço para o desejo feminino além daquele que era socialmente determinado. Syrleine Penaforte (2009) afirma que a idealização do amor romântico foi, por muito tempo, culturalmente internalizada pelas mulheres³³, havendo como apontado por Giddens (1993), um rompimento com a sexualidade, assim o ideal romântico colou na identidade feminina as tradições do casamento e da maternidade como parte das transformações oriundas das revoluções burguesas:

Após a Revolução Francesa e a industrialização surgiu a ideia de que o casamento deve ser resultado do amor romântico. Surge um tipo social de família que se denomina burguesa, trazendo nova ideologia: o amor materno e o amor romântico (MÁRCIA SIQUEIRA, 2002: 06, 08).

Para Márcia Tiburi (2010) tanto o casamento quanto a maternidade tiveram/tem o poder de regular o corpo das mulheres:

Nas ligações do amor romântico, o elemento do amor sublime predominava sobre o ardor sexual, e a virtude significava qualidades de caráter que distinguiam a outra

³²[...] o amor cortês teve sua expressão literária na poesia lírica dos trovadores do sul da França [...] passam a ser admirados o costume refinado e o trato gentil às mulheres (FISCHER, 2009: 01).

³³O amor romântico era essencialmente um amor feminino. [...] As idéias sobre o amor romântico estavam claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e a o seu isolamento do mundo exterior (GIDDENS, 1993: 54).

peessoa como especial [...] um homem que amasse profundamente, e respeitasse uma mulher, acharia impossível ligá-la a ideia de relação sexual [...] Seu amor [...] assumiria formas poéticas e imaginativas (MÁRCIA SIQUEIRA, 2002: 08).

Esse modelo de amor romântico resultando nas instituições do casamento e da família binarizou as relações amorosas no par masculino e feminino, e foi um dos pilares da sociedade patriarcal³⁴ que prevaleceu na civilização Ocidental, e refreou as mulheres à clássica divisão sexual até a explosão nos anos 60 da revolução feminista. “Há cerca de trinta anos, o patriarcado começou a perder suas bases com o avanço tecnológico e com o advento dos anticoncepcionais” (MÁRCIA SIQUEIRA, 2002: 06).

“O amor livre dos anos 1960 e 70 do século XX resulta de uma compreensão do corpo como experiência do prazer de uma liberdade possível” (MÁRCIA TIBURI, 2010: 01).

“Cada época tem sua modalidade de amor e de relacionamento, e o modo como os costumes e hábitos são produzidos na e pela cultura perpassam décadas e até séculos, naturalizando o que é uma construção histórica” (SUYAN PIRES, 2009: 85).

Para Márcia Tiburi (2010) o amor romântico, fruto também dos *mass media*, dos meios de comunicação, se perpetua como um elemento da cultura de massa; iniciou como poesia, seguiu séculos por meio das trocas de cartas, atingi a literatura pelos romances, e na contemporaneidade, está presente nos *chats*, em muitas plataformas virtuais e nas diversas redes sociais.

5. FEMINISMO, BACKLASH, E PÓS-FEMINISMO - (CENA 5 – TAKE 1 – AÇÃO!!!)

O feminismo, com seu histórico *slogan*: “O pessoal é político!”³⁵ (HALL, 2001: 45) é tanto uma teoria crítica quanto política, e segundo Francine Descarries (2011) por suas práticas e objetivos, militantes e intelectuais aprenderam de forma singular as dinâmicas sexuadas das relações sociais. Nesse plano, seu surgimento passou pela multiplicação de vários grupos de movimentos comuns, sendo pluralizado³⁶:

Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores [...] o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas [...] constitui o nascimento

³⁴O termo patriarcalismo, utilizado em sociedades que possuíam como figura central um chefe de família, foi apropriado pelas feministas para aplicar-se a toda forma de opressão à mulher (ADRIANA SILVA, 2010: 01).

³⁵[...] abriu [...] para a contestação política, arenas inteiramente novas na vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças [...] enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos produzidos como sujeitos genericados [...] politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/ mulheres, mães/pais, filhos/filhas), (HALL, 2001: 45).

³⁶Os Estudos feministas se enunciam, desde sua emergência, em múltiplas vias, múltiplos lugares de produção e evoluem em diversas direções (FRANCINE DESCARRIES, 2011: 01).

histórico do que veio a ser conhecido como a *política de identidade* – uma identidade para cada movimento (HALL, 2001: 45), grifo nosso.

“Os feminismos podem ser compreendidos como a disposição para pensar sobre o modo como estão organizadas e vividas as relações entre homens e mulheres, no âmbito familiar e privado, e inclui o âmbito do trabalho e outros espaços públicos” (PATRÍCIA BALESTRIN, 2010a: 05). “Os movimentos feministas não têm a mesma posição teórica e política e isso faz com que os direcionamentos ou estratégias de luta dos diversos grupos também sejam diferentes” (RUTH SABAT, 2001: 15).

Susan Faludi (2001) relata que o primeiro ato de protesto do movimento pela libertação da mulher a receber cobertura da imprensa (na segunda onda do movimento feminista) nos Estados Unidos, criticando o concurso *Miss América*, recebeu atenção pelo fato de suas militantes colocarem seus sutiãs no lixo, e mesmo sem veracidade na informação, um repórter relatou que “sutiãs haviam sido queimados” na sequência daquela manifestação, quando de fato foi uma situação montada que a mídia aproveitou para criar o “mito dos sutiãs queimados”, informação que serviu para marcar negativamente o feminismo.

“No fim dos anos 60 e começo dos 70, os diretores das principais publicações preferiram ignorar qualquer coisa que tivesse a ver com o movimento feminista” (SUSAN FALUDI, 2001: 93).

Susan Faludi (2001) afirma que na atualidade se repete esse “desconhecimento” público das ações feministas, “através de um trabalho por demais invisível de ativistas feministas pelo mundo, o feminismo emerge em múltiplas lutas que raramente chamam a atenção da imprensa” (MARY HAWKESWORTH, 2006: 738).

Para Susan Faludi (2001) nos anos 70 a causa feminista foi destaque na indústria cinematográfica – mesmo que antes tenha desprezado àquele movimento –, mas a “sensibilização” dos grandes estúdios foi por conta do sucesso de produções independentes, de baixo orçamento com grande frequência de público nas salas de exibições. Da luta pela liberação e independência da mulher no formato de artefatos culturais poderiam advir muitos lucros:

[...] o mundo do cinema passou a comungar o mesmo ponto de vista feminista [...] o casamento, não a mulher, é o paciente em análise nos filmes feministas da década de 1970, [...] nesses filmes, as heroínas estão lutando para se libertarem da condição de coadjuvantes que o casamento tradicional lhes conferiu [...] estão reivindicando o papel de protagonistas de suas próprias vidas (SUSAN FALUDI, 2001: 138, 139, 140).

Kellner (2001) observa que na década seguinte, nos anos 80, em meio à conservadora era Reagan, a expressão *backlash* ganha sentido prático, expressão codificada com os significados de “retrocesso e movimento ao oposto”³⁷, agenciando uma reviravolta cultural, sendo o *backlash* “uma reposta conservadora e arranjada às conquistas do feminismo” (ÂNGELA McROBBIE 2006: 59).

“O discurso do backlash é que houve a destruição da unidade familiar, do casamento harmônico, destruição essa que se dá no momento em que as mulheres começam a conquistar espaço no mercado de trabalho” (PATRÍCIA SANTANA, 2008: 02).

Susan Faludi (2001) aponta que esse ferrenho contra-ataque ao movimento feminista foi deflagrado em todas as arenas públicas nos Estados Unidos - políticas e econômicas -, até atingir a cultura popular³⁸, quando a imprensa entregou o *backlash* ao público através de uma série de artigos que prognosticavam profundas mudanças no comportamento feminino. “A tese central do contra-ataque: o feminismo seria o pior inimigo da mulher e todas as conquistas alcançadas na verdade a prejudicaram em vez de fortalecê-la” (SUSAN FALUDI, 2001: 08).

A partir disso Susan Faludi (2001) questionou o teor das produções culturais estadunidenses por promoverem a depreciação em rede (em todas as mídias) dos avanços do movimento feminista enfocando a questão da “igualdade”³⁹ conquistada pelas mulheres como causadora de infelicidade coletiva, e que igualdade não combinaria com casamento e maternidade.

“As fileiras do backlash acusam o movimento feminista da criação de uma geração de infelizes mulheres solteiras e sem filhos” (SUSAN FALUDI, 2001: 22), “nos trazendo de volta a um mundo pré-feminista” (MARY HAWKESWORTH, 2006: 743).

Susan faludi (2001) descreveu que jargões como “falta de homens”⁴⁰ e “epidemia de infertilidade” estavam na pauta dessa discussão e circulavam como opinião geral no senso comum dos norte-americanos.

³⁷Dictionarist – Disponível em: <<http://oque.dictionarist.com/backlash>> - Acesso em: 03/02/2011.

³⁸[...] outros rebentos da cultura popular acabaram forjando idêntica conexão: nos filmes de Hollywood (SUSAN FALUDI, 2001: 11).

³⁹Nas pesquisas de opinião pública, (daquele período) as mulheres classificavam em massa a desigualdade no trabalho e no lar, como sendo o tema mais relevante para elas. Nos anos 80 o desconforto das mulheres com a desigualdade aumentou (SUSAN FALUDI, 2001: 15).

⁴⁰[...] o movimento feminista deu à minha geração altos rendimentos, os nossos próprios cigarros, a opção de ser mãe solteira, delegacias para cuidas de mulheres violentada, linhas de crédito pessoal, amor livre e mulheres ginecologistas [...] Em compensação tirou de nós aquilo sobre o qual repousa a felicidade da maioria das mulheres – os homens (Idem, 2001: 10).

Hollywood tardou, mas aderiu ao *backlash*, entrou no contra-ataque e reforçou nas suas produções a mesma tese da mídia, “as profissionais independentes, celebradas por certas versões do feminismo, ou as mulheres simplesmente sozinhas, são retratadas como carentes e capazes de comportamento vil e destrutivo” (KELLNER, 2001: 152):

O ano de 1987 foi um ano dourado para o contra-ataque em Hollywood [...] As mulheres eram infelizes porque eram livres demais; essa liberação roubara delas o casamento e a maternidade [...] A indústria cinematográfica norte-americana na década de 1980 não viu com bons olhos os projetos de filmes que retratassem mulheres independentes como pessoas saudáveis sem puni-las por causa da vida de prazer que levam (SUSAN FALUDI, 2001: 128, 133, 148, 149).

Susan Faludi (2001) destaca o filme “Atração Fatal”⁴¹ como uma marcante artefato da política antifeminista daquele período que valorizou o modelo de matrimônio tradicional, sendo apontada como “a manifestação psicótica do estudo sobre o casamento feito pela *Newsweek*; no final, a atração só é fatal para a mulher solteira” (SUSAN FALUDI, 2001: 127, 137):

A indústria cinematográfica estava mais capacitada que a mídia para levar esta lição para dentro dos lares, os produtores não estavam limitados pelas obrigações do jornalismo. Podia moldar as suas mulheres fictícias como bem entendessem: podiam forçá-las a obediência (SUSAN FALUDI, 2001: 128).

Inúmeros personagens femininos que se seguiram nas produções de Hollywood, ou adoeciam nos filmes ou eram silenciosas, sem atitudes ou fala, foi à forma do *backlash* hollywoodiano subjetivar as mulheres:

O cinema do *backlash* dos anos 80 se apossa da tradição do Pigmaleão – os homens remodelando as mulheres, tratando-as como propriedade suas, com as quais podiam fazer o que bem quisesse [...] um filme após o outro, os homens reassumem o papel de chefe e provedor de família, bem como de protetor da virtude das mulheres [...] no mundo real, os homens podiam estar perdendo a autoridade doméstica e econômica, mas, no cinema, os policiais e os motoristas de táxi continuavam comandando as assustadas mocinhas (SUSAN FALUDI, 2001: 150).

Pela observação de Susan Faludi (2001) sobre a organização da política antifeminista, um *backlash* contra os direitos da mulher tem sucesso na medida em que parece *não* ter conotações políticas, na medida em que se mostra como parte da cultura.

Mary Hawkesworth (2006) indicou que como complemento dessa disposição, a imprensa declarou a “morte do feminismo”⁴², sem apresentar uma razão consistente ou

⁴¹A vilã de *Atração Fatal* (1986), uma editora solteira e bem-sucedida chamada Alex [...] seduz um homem casado [...] (representado por Michael Douglas), e passa a persegui-lo obsessivamente, procurando destruir seu casamento e apoderar-se dele [...] O outro lado [...] é a moral da história para os homens, pois os adverte de que, caso se desviem da monogamia matrimonial – nem que por uma só vez -, o resultado são a desgraça e a destruição daquilo que é apresentado *como a coisa mais importante da vida* (KELLNER, 2001: 151, 152), destaque nosso.

⁴²Em novembro de 1976 a revista *Harper's* publicou como matéria de capa “Réquiem para o movimento de mulheres”, o primeiro de muitos pronunciamentos da mídia de que a “segunda onda” do feminismo estava morta. Não houve nada de especial [...] que sinalizasse a morte do feminismo [...] simplesmente surgiu um mensageiro com a notícia (MARY HAWKESWORTH, 2006: 740).

aparente. Iniciava por meio também da linguagem e dos discursos uma disputa para determinar o que significaria o pós-feminismo:

Um fenômeno estranho acompanha o crescimento sem precedentes do ativismo feminista pelo mundo: a declaração recorrente da morte do feminismo. Desde os anos 1970 até o novo milênio, jornalistas, acadêmicos e mesmo algumas acadêmicas feministas declaram o fim do feminismo e saudaram o advento da era pós-feminista, [...] o enterro retórico do feminismo contemporâneo [...] esforço contínuo para minar as lutas feministas por justiça social (MARY HAWKESWORTH, 2006: 737, 740).

Apontando a desconstrução do feminismo (na academia) Ângela McRobbie (2006) lembra do ano de 1990 como marco da autocrítica da teoria feminista sobre as reivindicações da segunda onda enquanto movimento social:

Sob a influência de Foucault, há um desdobramento do interesse feminista dos blocos de poder centralizados [...] o Estado, o patriarcado, a lei para espaços mais dispersos, eventos e instâncias de poder conceitualizadas como fluxos, convergências e consolidações específicas da fala, do discurso e atenções. O corpo e o sujeito passam a representar um ponto central de interesse feminista (ÂNGELA McROBBIE, 2006: 60).

“Quando a maioria das mulheres se considerava feminista, a mídia anunciava o surgimento de uma ainda mais jovem ‘geração pós-feminista’ que supostamente repudiava o feminismo” (SUSAN FALUDI, 2001: 19).

Para Ângela McRobbie (2006) a ideia de pós-feminismo passa a ser difundida pela cultura popular em repúdio ao feminismo, e “o pós-feminismo tem estado relacionado a uma política de reação ao feminismo (*politics of backlash*)” Brooks (apud MARY HAWKESWORTH, 2006: 742).

Este é o espaço do pós-feminismo, [...] o repúdio ostensivo, ativo e repetitivo ou a repressão ao “feminismo” marcam também sua (ainda temida) presença e longevidade (sobrevida) [...] o pós-feminismo se refere a um processo ativo pelo qual os ganhos feministas dos anos 70 e 80 estão enfraquecidos [...] *elementos da cultura popular contemporânea são perniciosamente efetivos no apagamento do feminismo* (ÂNGELA McROBBIE, 2006: 58, 59), grifo nosso.

Sobre o pós-feminismo Ângela McRobbie (2006) argumenta que esta nova categorização faz uso do caráter prático do feminismo o evocando quando sugere que a igualdade foi alcançada instalando todo um repertório de novas significações que permite enfatizarem o feminismo como não mais necessário, e que seria uma força perdida, e assim, “implica a coexistência de valores neoconservadores em relação a gênero, sexualidade e vida familiar com processos de liberação em relação à escolha e à diversidade nas relações domésticas, sexuais e de parentesco” (ÂNGELA McROBBIE, 2006: 60).

6. O MITO DO VAMPIRO E SUA MITOLOGIA NOS ARTEFATOS CULTURAIS - (CENA 6 – TAKE 1 – AÇÃO!!!)

Muniz, *et alii* (2010) afirmam que o vampiro⁴³ é uma figura clássica em muitas culturas e um mito⁴⁴ presente desde a Antiguidade, e suas primeiras lendas datam de seis mil anos nas civilizações da Mesopotâmia e de Roma. “Histórias sobre seres que sugam sangue das outras pessoas estão presentes na mitologia de povos tão distintos quanto os chineses, os indianos, os egípcios e os nativos da América do Norte” (MUNIZ, *et alii* 2010: 11).

“Na tradição hebraica a mitologia está descrita no Talmude (livro sagrado do judaísmo)” (BARROS JUNIOR, 2011: 01). Muniz, *et alii* (2010) observam que inicia com Lilith (versão da Eva), primeira mulher de Adão, expulsa do Paraíso por ter se revoltado contra as ordens de Deus que a orientavam para obedecer e a servir o companheiro, e, com a expulsão, Lilith vaga pelo mundo em busca de sangue.

Muniz, *et alii* (2010) descrevem que essas lendas povoavam toda a Europa que conviveu com um período em que a superstição e a credence explicavam fenômenos naturais, e, naquela época, “por força dessas crenças, os pobres camponeses viviam amedrontados” (HOUAISS, 2009: 1921).

O corpo e a sexualidade humana sempre foram simbolizados no mito do vampiro por meio do erotismo de enroscar-se no pescoço e pelo sugar o sangue alheio servindo esses exemplos de metáforas para extravasar a contenção sexual, em especial na era Vitoriana:

O apelo do vampiro como uma figura misteriosa e atraente tomou forma durante a era Vitoriana na Inglaterra. Devido aos costumes e regras da época, as mulheres deveriam ser comportadas, *frágeis, dependentes dos homens* e, mais importante, não deveriam demonstrar o menor interesse em fazer sexo ou falar dele. Frente a essas regras opressoras impostas pela sociedade, a única opção para as mulheres era refugiarem-se nas fantasias e, nelas, o vampiro – com sua imagem sombria e sedutora – logo se tornou objeto de desejo de muitas delas. Aliava-se a isso, ainda, o fato de que, como o vampiro não era propriamente “humano”, as mulheres não se sentiam traíndo seus maridos enquanto fantasiavam em ser dominadas por um deles (Muniz, *et alii*, 2010: 15, 16), grifo nosso.

⁴³Corpo de um morto que, segundo tradição lendária à noite se reanima e sai do túmulo para sugar o sangue dos vivos (HOUAISS, 2009: 1921).

⁴⁴Muitos acreditam que uma doença real ajudou na disseminação da crença dos vampiros [...] porfíria, uma enfermidade herdada ou adquirida que influi na absorção do oxigênio pelas células sanguíneas e causa problemas na pele e complicações neurológicas. Seus efeitos podem ser [...] responsáveis pelo surgimento da lenda sobre criaturas que se alimentam de sangue. A porfíria causa uma grande sensibilidade à luz, o que pode causar ferimentos e lesões, e explicaria a crença de que vampiros não resistem à luz do Sol. Outra característica [...] a pele muito branca, também está presente na doença graças à anemia que causa [...] o alho, que segundo a lenda afasta os vampiros, era proibido na dieta [...], pois sua ingestão poderia desencadear a destruição das células sanguíneas [...] para completar o quadro, surgiram histórias de doentes que, levados a crer que a ingestão de sangue humano os beneficiaria graças a ingestão de enzimas, atacavam pessoas para tirar-lhe sangue à força (MUNIZ, *et alii*, 2010: 15).

Na literatura do século XIX muitos escritores trabalharam com a lenda do vampiro, e o escritor John Polidori foi o primeiro a historiar uma narrativa literária sobre essa figura, o segundo escritor foi Sheridan Le Fanu, e ambos influenciaram diretamente o livro *Drácula*⁴⁵ de Bram Stoker (Abraham Stoker, nome verdadeiro do escritor) publicado em 1897 e reconhecido como o livro-mãe desse gênero literário.

Segundo Ana Cláudia Brida (2010), Bram Stoker teve a iniciativa para escrever o romance “*Drácula*”⁴⁶, o vampiro da noite”⁴⁷ após um pesadelo:

Alguns fatores na vida de Bram Stoker podem ter influenciado na composição de sua obra de horror. Seu amigo, o ator Henry Irving, e sua esposa Florence – dizia Stoker – eram pessoas que sugavam suas forças. Irving, com seus caprichos e maneirismos, tornou-se o próprio modelo para o conde vampiro. Por sua vez, a esposa de Stoker, ao contrário da maioria das mulheres da era Vitoriana, mantinha uma atitude firme e dominadora com o marido (MUNIZ, *et alii*, 2010: 16).

Muniz, *et alii* (2010) descrevem a Inglaterra do século XIX destacando seus medos, e não apenas os sobrenaturais, e umas dessas inseguranças era com relação à presença de estrangeiros com seus estranhos costumes diferentes dos costumes ingleses que poderiam assim ser portadores de doenças.

“Sexo e sangue, dois assuntos importantes no livro, também representaram outro grande medo do homem inglês, uma vez que doenças venéreas como sífilis e gonorreia eram contraídas por relações sexuais e contato com sangue” (MUNIZ, *et alii*, 2010: 17).

Muniz, *et alii* (2010) ressaltam que, concomitante aos medos reais e sobrenaturais dos ingleses, em meio a Revolução Industrial, a ciência até então representava a lógica e o racionalismo sendo reconhecida com o potencial de solucionar todos os problemas humanos, e no livro de Stoker, essa ciência estava representada na personagem de Van Helsing que enfrenta esse mundo fantástico e os temores oriundos do mal, e que, ao final, sagra-se vitorioso.

Muniz, *et alii* (2010) destacam o ator britânico Christopher Lee que pela sua grande estatura – mais de 1,90m -, que com ar imponente e olhar penetrante destacou-se como vampiro. Lee incorporou a imagem do vampiro clássico, “foi à imagem do ator britânico usando dentes falsos que o tornou tão populares e fez com que fossem

⁴⁵[...] o conde Drácula é descrito como um homem de maneiras requintadas e costumes excêntricos. Polido, bem educado e com espírito pesquisador, mas extremamente solitário [...] as demonstrações de violência [...] não são exatamente aterrorizantes, e sim resultado da busca por alimento e de uma sexualidade intensa, sendo justamente a sensualidade com que envolve as pessoas à sua volta a sua principal característica (ANA CLÁUDIA BRIDA, 2010: 02). Sua figura tradicional foi disseminada pelo autor irlandês Bram Stoker em sua obra-prima *Drácula*, de 1897, várias vezes adaptada para as telas do cinema (ANA LÚCIA SANTANA, 2010: 01).

⁴⁶Um dos nomes mais famosos ligados à lenda dos vampiros é o de Vlad Dracul, monarca da Valáquia, região que mais tarde se uniria à Transilvânia para formar a atual Romênia (MUNIZ, *et alii*, 2010: 13).

⁴⁷No romance, o conde vampiresco passa a vagar em busca de sua amada e, para sobreviver, suga o sangue humano (FISCHER, 2009: 01).

adicionados à mitologia dos vampiros no cinema, na TV, na literatura e nos quadrinhos dali em diante” (MUNIZ, *et alii*, 2010: 40).

As produções cinematográficas tinham como fonte única o livro de Bram Stoker, sendo sucedido pelos romances da escritora Anne Rice, *Crônicas Vampirescas*⁴⁸, surgindo os vampiros do século XX⁴⁹:

Em Drácula, o vampiro da noite, o personagem que dá título à obra ataca apenas mulheres, na obra de Anne Rice percebe-se uma alusão clara à homossexualidade, em que os vampiros atacam indiscriminadamente àqueles que mais lhes despertam os seus desejos (ANA CLÁUDIA BRIDA, 2010: 05).

“Lestar de Lincourt é o personagem central de uma série de romances, surgiu no livro de abertura da série Entrevista com o Vampiro (1976). Lestat se tornou o vampiro mais importante depois de Drácula” (ANA CLÁUDIA BRIDA, 2010: 04).

Para Ana Cláudia Brida (2010), em todas as versões, literárias e fílmicas, a questão da erotização envolveu/e os personagens vampiros de forma abundante, “em 1976, a escritora Anne Rice lança seu livro Entrevista com o vampiro, gerando criaturas desprovidas de características monstruosas, revestidas de emoções e virtudes humanas e dilaceradas por questões existenciais” (ANA LÚCIA SANTANA, 2010: 01).

Ana Cláudia Brida (2010) analisa que, embora o romance de Rice faça clara referência a relações homossexuais, elas não se consumam, pois a sexualidade do vampiro está ligada ao deleite de sugar o sangue da vítima deixando seu corpo exaurido como símbolo de prazer sexual mútuo. Muniz, *et alii* (2010) vislumbram no filme *Os Garotos Perdidos*, dos anos 80, a “juvenilização” dessas produções criando um paralelo entre os hábitos dos adolescentes e a vida noturna comum aos vampiros.

O mito literário com enredo vampiresco é apropriado por diferentes autores/as que constroem uma mitologia distinta do mito clássico em novas releituras gerando inúmeras produções no campo do entretenimento como as muitas séries para a televisão⁵⁰ em que vampiros e humanos convivem abertamente num confronto maniqueísta entre o bem e o mal, e, no século XXI, esta representação foi atualizada

⁴⁸[...] o romance inicial das *Crônicas Vampirescas* aborda com mais ênfase vários temas que são aplicados à figura do vampiro [...] o papel sexual do indivíduo na sociedade, a questão do vampirismo numa época ateísta, o limite da moral presente na imagem do assassino e a androgenia, tema muito discutido no final dos anos 70 ao início dos 90, que afirmava que o ideal da perfeição residia na incorporação da dualidade (ANA CLÁUDIA BRIDA, 2010: 05).

⁴⁹[...] a adaptação do livro seguiu de perto a história e a mitologia de Rice ao contar a história de Louis (Brad Pitt), um jovem transformado em vampiro pelo cínico Lestar (Tom Cruise). Preso em um mundo no qual não se sente confortável e tendo que sobreviver do sangue alheio, Louis ainda tem um complicado relacionamento com Cláudia, uma garota pré-adolescente que passa anos ao lado de seus “pais” vampiros e torna-se uma mulher cheia de desejos presa a um corpo de criança (MUNIZ, *et alii*, 2010: 67).

⁵⁰Criada em 2008 por Alan Ball para o canal HBO [...] *True Blood* apresenta os vampiros como um grupo à procura de seu espaço na sociedade, tentando desfazer sua imagem de vilões e assassinos. Nem todos os vampiros são incomodados por essa má fama, mas as leis vampíricas trabalham para manter todos na linha (MUNIZ, *et alii*, 2010: 29).

com a juvenil Saga Crepúsculo⁵¹ de Stephenie Meyer que segundo Ana Cláudia Brida (2010) tal como Bram Stoker inspirou-se para escrever após sonhar com um vampiro que se apaixonava por uma humana:

Mais de uma década antes de Stephenie Meyer conquistar o coração dos jovens do mundo com a Saga Crepúsculo, a série de livros Diários do Vampiro já fazia sucesso [...] ironicamente, foi à boa aceitação dos filmes de Crepúsculo que motivou [...] os produtores das séries adolescentes [...] a se unirem para transformar Diários [...] em série de TV (MUNIZ, *et alii*, 2010: 33).

Inúmeras versões do mesmo personagem, o vampiro, também em versões femininas ou juvenis “vivem o seu apogeu” (FLORA LIBÂNIO, 2010: 01), com as mais variadas personalidades compondo os mais diferentes formatos de artefatos culturais: em romances, em filmes, nas histórias em quadrinhos (HQ), em mangás, em revistas, na publicidade, em séries de televisão, em *games*, e sempre com grande empatia do público adolescente e jovem.

Ana Cláudia Brida (2010) descreve a personagem de Edward Cullens no filme Crepúsculo como uma versão pós-moderna do vampiro, papel fundamental na trama caracterizado assim para a contemporaneidade e para a cultura pop:

[...] pele clara e, se exposta à luz solar, brilhante; olhos escuros que mudam a tonalidade, conforme a fome e os sentimentos, delineados por intensas olheiras causadas pela insônia eterna; beleza notória e diferenciada; força física acentuada; reflexos bem desenvolvidos; temperamento rude e distante com relação aos mortais; não possui nenhuma repulsa ou ligação com símbolos sagrados [...] adepto de uma dieta “vegetariana” (que consiste em não se alimentar de sangue humano, mas apenas de animais) (ANA CLÁUDIA BRIDA, 2010: 07).

Com base no referencial teórico desenvolvido nos seis primeiros capítulos, esta monografia filia-se respectivamente ao campo dos Estudos Culturais e aos Estudos de Gênero em Educação, e a autoras/es pós-estruturalistas como Guacira Louro, Joan Scott, Michel Foucault, e Stuart Hall, como principais expoentes.

SEÇÃO 2

7. CREPÚSCULO - (EM CARTAZ)

Crepúsculo (2008) é o primeiro longa-metragem para adolescentes de história de amor com vampiros desta Saga⁵², adaptado do romance homônimo da escritora norte-americana Stephenie Meyer por Melissa Rosenberg (roteirista) escrito numa versão

⁵¹Crepúsculo [...] é considerado o livro sobre vampiros mais vendido desta primeira década dos anos 2000 (ANA CLÁUDIA BRIDA, 2010: 07).

⁵²Saga Crepúsculo: *Crepúsculo (Twilight)*; *Lua Nova (New Moon)*; *Eclipse (Eclipse)* e *Amanhecer (Breaking Dawn)*.

bastante próxima ao texto do livro. Foi endereçado ao público adolescente feminino capturando públicos distintos como o juvenil e o adulto.

A trama é narrada na primeira pessoa por sua personagem principal, Bella, 17 anos, uma jovem responsável, reflexiva e, ao mesmo tempo, tímida e introspectiva, com baixa autoestima, sem habilidades físicas para atividades esportivas (sempre se machuca quando pratica esportes), e com dificuldade de se relacionar com a família. A simplicidade de Bella se completa com uma representação de beleza comum e sem atributos estéticos marcantes podendo ser apontado como uma formulação direcionada para que a identificação do público feminino se realizasse o mais “naturalmente” possível⁵³.

A personagem de Edward forma com Bella o par amoroso da história, crescendo em importância ao direcionar muita das suas pedagogias para o personagem masculino (Edward). O pessimismo é marcante na sua personalidade composta por hábitos e costumes cavalheiros clássicos que destoam com a contemporaneidade.

Para responder as perguntas deste estudo descrevo a história na sequência e simultaneamente a examino com o auxílio da Análise Textual tendo por base a Etnografia de Tela.

Crepúsculo começa com uma cena bucólica de um cervo desprotegido em busca de água que assustado com uma movimentação estranha foge até ser atacado por uma figura masculina, um vulto irreconhecível, numa cena que mistura serenidade e tensão. A voz da personagem Bella, em primeira pessoa, declara num matiz shakespeariano a compreensão de sua forma particular de amar: *nunca pensei muito como iria morrer, mas morrer no lugar de alguém que eu amo me parece uma boa maneira de partir*. Dito desse modo, essa fala de Bella centra-se na importância que o ideal do amor romântico ocupa em todo o filme como notou Rüdiger (2009) que o amor se tornou um tema central do cinema de massas, e observado por Morin (1969) como florescendo em meio a situações e lugares mais inusitados.

A imagem do cervo capturado cede espaço para a de Bella, estática num lugar quente e seco da desértica região do Arizona, segurando um vaso de cactos refletindo como poderá ser árida sua vida dali em diante, cena que se articula com a solidão da personagem quando uma canção melancólica sonoriza a despedida da mãe, Renée.

⁵³A atriz com olhos verdes usou lentes de contato na gravação para torná-los castanhos, uma cor trivial.

Bella muda em definitivo da cidade de Phoenix para a pequena cidade nebulosa de Forks, no frio Estado de Washington para viver com seu pai Charlie, chefe da polícia local, divorciado de sua mãe Renée. Essa havia se casado com Phil, um jogador de beisebol da segunda divisão, e se disposto a acompanhá-lo em suas viagens, sendo assim, Bella volta para a casa do pai a contragosto.

Rapidamente Bella reaparece constrangida no banco do passageiro do carro de patrulha de Charlie, numa atmosfera triste que se liga à canção da cena anterior. Enquanto se instala ela observa atentamente a disposição das coisas no quarto reconhecendo vários objetos que a mostram infantil, e assim, como Charlie, sem jeito, reconhece uma qualidade paterna: a de deixá-la à vontade o que, contraditoriamente, poderia ser entendido como um pai sempre distante. Chama-lhe a atenção uma pequena circulação na porta de entrada da casa, são os amigos do pai (Billy e o filho Jacob da tribo quileute) chegando para recepcionar à nova habitante da pequena cidade simples. Bella recebe de presente de boas-vindas do pai uma velha picape vermelha fabricada nos anos 50 que a surpreende e de que ela gosta bastante. Antes de ser mais um objeto presente no filme, à picape é a materialização da simplicidade de Bella que pode ser estendida para a personalidade dela que se conforma com pouco não transparecendo ter nenhuma outra grande aspiração.

Entra em cena a escola secundária (*Forks High School*), local que servirá de ponte para os encontros de Bella com os demais jovens da cidade. Embora demonstre desânimo em voltar a estudar integra-se de modo automático com os novos colegas, Eric, Jéssica, Mike e Ângela. A fragilidade da personagem acentua-se nas cenas em que ela “joga” vôlei com os demais estudantes por sua inabilidade. No intervalo das aulas, no refeitório, sentadas em uma mesa central, Bella e as amigas conversam e percebem a chegada dos cinco irmãos Cullens, e são seguidos por Edward, que sozinho entra de forma glamorosa, com a câmera lentamente destacando seu corpo e seu rosto, com uma passada corporal que lembra um desfile de moda ou a chegada de uma celebridade. É a primeira vez que Bella o vê.

Nos comentários das colegas Bella é apresentada à realidade de Edward na escola: nenhuma menina está à altura do encanto dele, contudo, Bella e Edward trocam os primeiros olhares quando ela fica mesmo boquiaberta com a beleza inumana de Edward. A estratégia dessa pedagogia inverteu os clássicos elementos das fábulas em que a protagonista é portadora de uma beleza exuberante quando ressignifica essa

representação feminina menos idealizada e mais real da personagem Bella concentrando a exuberância estética no seu par na trama: é em Edward que se projeta esse atrativo.

Na volta para a sala de aula, o aroma de Bella promove um frenesi em Edward quando este o inala a distância causando grande mal estar nele e desconfiança nela, mas os dois assistem à aula de Biologia compartilhando uma mesa de estudos para dois estudantes. Edward a olha densamente e demonstra não gostar dela.

Edward deixa de ir à escola por alguns dias retornando uma semana depois, e é quando enfim se rende e se apresenta iniciando seus galanteios para Bella quando os dois acessam as ferramentas usadas no exercício escolar: *primeiro as damas*. Bella percebe que os olhos de Edward são dourados. Na sequência, no corredor da escola, já demonstrando intimidade e Edward indaga sobre a vinda dela para Forks, e em contrapartida Bella indaga sobre a tonalidade do olhar (dourado) de Edward que interrompe abruptamente o diálogo, afastando-se rapidamente, contrariando Bella.

Já no outro dia a ideia de proteção em torno de Bella se inicia quando Charlie coloca correntes para o gelo da estrada nos pneus da picape de Bella para que o carro não derrape, e a ideia de fragilidade se realça pela inabilidade física de Bella que escorrega na porta de casa ao sair para ir à escola quando ela se autodeprecia: *o gelo é inimigo dos descoordenados*.

A insegurança das cenas se complementa com o aviso de Charlie de que houve um ataque contra um trabalhador num município vizinho e por isso pede a ela que se cuide. Mais aspectos que remetem à necessidade de proteção e à ideia de fragilidade se repetem já na escola na cena em que Bella quase é atingida por uma camioneta desgovernada conduzida por outro aluno, que derrapa na direção dela, o que é evitado quando surge a proteção de Edward que salta do outro lado do estacionamento e consegue, apenas com o braço, impedir que o veículo a pressione contra a sua própria picape, acidente que pela intervenção de Edward resulta apenas num leve amasso da lataria.

A Lua se destaca no céu escuro e num jogo perfeito é substituída pelo olhar de Edward que observa Bella dormindo; Bella está sonhando com Edward, ela sente algo estranho, acorda, mas Edward desaparece e Bella volta a dormir.

Bella chega ao refeitório da escola, seus colegas a convidam para ir à praia local, Bella aceita, Edward se aproxima, faz malabarismo com uma maçã que cai da mão de Bella, ela ainda o cobra pelo que fez no estacionamento, ele se esquiva ao dizer que ela

deveria ficar longe dele, que ele não é o herói, que pode ser o vilão, Bella ternamente diz: *você não é mau, é uma estratégia para se afastar das pessoas.*

Bella desdenhou da escola em alguns momentos por estar sem estímulo para re-estudar assuntos que já havia visto na escola de Phoenix, mas passa a animar-se pela convivência com Edward porque se apaixonou por ele e por todo o mistério que o rodeia. Na pedagogia cultural da trama os aspectos da juventude descobrindo o primeiro amor conduzem sua história principal protagonizada pela relação de Bella (humana) com Edward (vampiro) e reitera o valor cultural do amor com esse artifício. Bella apaixonou-se por Edward, legítimo representante da masculinidade hegemônica descrita por Connel (1995), e arquétipo do homem perfeito, um príncipe encantado pós-moderno com o acréscimo de superpoderes, e mesmo em meio aos percalços da trama, ela é correspondida.

Bella consulta o *Google* sobre as lendas quileutes e encontra um livro que descreve esses costumes. Na escola, Bella e as colegas combinam em irem a Port Angels fazer compras para o baile da escola, mas a razão de Bella ir é para buscar o livro sobre as lendas daquela tribo.

Em Port Angels, Bella não se interessa pelas compras como as amigas e sai para ir à livraria que está num lugar afastado da loja, ela compra o livro, já está escurecendo e um grupo de rapazes a persegue pelas ruas, quando Edward aparece dirigindo um possante veículo esportivo, manobra com muita destreza, volta-se contra o grupo, embarca Bella no carro, e pela segunda vez a salva. Aqui inicia a história paralela que conduzirá a trama para uma disputa maniqueísta entre (vampiros do) bem e (vampiros do) mal e de forma bem clara apresenta o mundo como um cenário perigoso para as mulheres sem a proteção da figura de um homem retrato comum na pedagogia do *backlash* de Susan Faludi (2001).

Voltando de Port Angels, Bella toca a mão de Edward enquanto ele muda a marcha do carro e sente que ele é frio, e se surpreende. Em casa Bella acessa novamente o *Google* e dá continuidade a pesquisa sobre as lendas quileutes, encontra um símbolo para o frio, algo sobre a bebida imortal no Egito, sobre o flagelo dos Ganges na Índia, um ritual no Peru, sobre mortos-vivos, velocidade, força, pele fria, bebe sangue, e resume: vampiro. Relaciona tudo a Edward

Na escola Bella e Edward reencontram-se e sem se falarem, apenas com a troca de olhares, seguem para a floresta próxima. Bella começa a citar suas descobertas: *veloz, forte, branco, pálido, olhos que mudam de cor, fala como se tivesse num outro*

tempo, não come, não bebe, não sai ao Sol, pergunta a idade de Edward, e ele responde 17, ela replica: quanto tempo? Algum tempo. Bella anuncia: *eu sei o que você é*. Edward pede que ela diga, ela atende e exclama: vampiro! Edward quer saber se ela está com medo, ela responde que não, ele pergunta o que os vampiros comem, mas Bella quer saber se ele vai machucá-la, ele a pega pelo braço e a leva até o topo da montanha para que ela veja como ele é, chegando, dirige-se a um feixe de luz e se mostra: a pele é brilhante exposta ao Sol. A reação de Bella é dizer: *é como diamante. Você é lindo!* Edward discorda dizendo que tem a pele de um matador, o predador mais perigoso do mundo, que tudo nele é convidativo para ela se aproximar; ele faz algumas exhibições de seu poder e força, e declara que foi criado para matar. Bella responde que não se importa.

Edward revela que a quis matar e confessa: *nunca desejei tanto o sangue de alguém*; menção que pode ser relacionada tanto à sexualidade com toda a tensão que carrega quanto ao machismo que leva à violência intergênero, e que uma mulher, na condição de subordinada, pode estar sujeita, “violência que utilizada para exercer controle sobre a mulher, pode vitimar muitas mulheres não afetando apenas suas vidas, mas reforçando a passividade feminina e a dependência em relação ao homem” (ISABEL DIAS, 2001: 04), podendo formar um par “de um homem dominante versus uma mulher dominada” (GUACIRA LOURO, 1997: 37). Bella ainda fala que confia nele, mas ele mesmo pede para ela não confiar; Bella ainda tenta beijá-lo, mas Edward se esquiva, revelando que as trocas físicas quando o ideal para o amor é o romântico acontecem nos momentos adequados.

Edward confessa contraditoriamente que a odiou porque a desejava muito, que agora ela é como uma droga, uma “heroína”, feita exclusivamente para ele. A descrição de dependência que se estabelece entre eles é um retrato da pedagogia do *backlash* de Susan Faludi (2001), onde se configura mulher e dependência do masculino. É em Bella que surte esse efeito dependência fazendo com que a protagonista torne-se condicionada a ele pela relação amorosa quando é representada reiteradas vezes como mulher frágil que precisa constantemente do amparo e da força masculina, numa assimetria tradicional de gêneros em mais uma significação da pedagogia do *backlash* de Susan Faludi (2001). Bella contempla a beleza de Edward e os dois se aproximam cautelosamente, confiante ele promete não machucá-la como sinal de seu esforço de autocontrole corporal.

Edward responde que ela não sabe o quanto ele esperou por ela e em metáfora descreve sua paixão: *e o leão se apaixonou pela ovelha*. Nesse momento do filme a cena ganha outro plano com o deslocamento da câmera na direção do céu, girando suavemente quando surge um gramado florido, luminoso com violetas azuis, amarelas e brancas, e som de piano, é a cena mais iluminada do filme, com mais luminosidade, que serviu de começo para o livro, cena apresentada como parte do sonho da autora para escrever o romance e que mitificou ainda mais o filme. A iluminação num filme por meio de seus ângulos e enquadramento pode sugerir os mais distintos sentimentos das personagens como desprezo, estima, exaltação, desdém, aversão ou paixão, Morin (1991), sendo a paixão o exemplo da luz nessa cena.

Edward e Bella estão sentados na grama, à câmera se aproxima, Bella deita levemente sobre o campo, Edward se põe ao lado, Bella fica contemplativa e ofegante; o rosto de Edward brilha novamente quando um feixe de luz recai sobre ele, o piano e a melodia pausam; Bella ressurgue deitada no quarto de casa pensativa refletindo sobre si mesma: *eu tenho certeza absoluta de três coisas, primeira: Edward é um vampiro, segunda: existe uma parte dele que quer o meu sangue e eu não sabia o quanto essa parte o dominava, e terceira: eu estou perdidamente e incondicionadamente apaixonada por ele*. Bella vai até a janela e Edward está encostado no seu carro autoespote, ela observa e parece não acreditar.

A estratégia dessa pedagogia é o reverso do ideal da linda princesa do conto de fada clássico, quando o “bem” na trama é simbolizado pela virtude da exuberante beleza da personagem; Bella é do bem, mas não representa essa exuberância, contudo, ela conquista o amor de Edward com a coleção de atributos que marcam a personagem dele: alto, magro, bonito, rico, poderoso, habilidoso, forte, veloz, inteligente, jovem e... eterno, numa representação masculina tão preciosa que sua pele brilha conforme descrito por Muniz, *et alii* (2010) como diamante quando exposta a luz do Sol. O poder desse artefato reside nessa reformulação, nesse discurso que inverteu a significação dessas histórias onde está nomeado que uma mulher de beleza simples pode conquistar um homem com todas as características corporais e predicados de Edward.

Os colegas de Bella estão combinando os detalhes do baile de primavera quando o casal chega à escola despertando a atenção de todos. Edward abre a porta do carro para Bella descer, ela fica constrangida e Edward declara: *estamos quebrando todas as regras, mas eu vou para o inferno mesmo*. A seguir, Edward e Bella já estão num passeio na colina com ele confidenciando como se tornou vampiro, revelando a

habilidade de cada membro dos Cullens, e da escolha feita por ele e sua família de não se alimentarem de sangue humano, apenas de sangue animal, como da cena da caça do cervo no início do filme, contudo, o grupo nômade se alimenta de sangue humano.

Inusitado nesse filme é à disposição dos vampiros (da família Cullens) em caçar animais na floresta para se alimentarem desse sangue em substituição ao sangue humano, identificando-se como “vegetarianos”. “Desde os anos 80 a revolução dos costumes com origem nos anos 60 sofre um duro golpe com a propagação da AIDS” (RÜDIGER, 2009: 37). Numa época em que o sangue humano está exposto ao contágio do HIV/AIDS, o descarte do sangue como alimento clássico dos vampiros foi à saída utilizada para alinhar o filme ao gênero *cleanpictures* (filme para adolescente politicamente correto), deixando que esse consumo fique voltado para as personagens dos vampiros nômades (como James, Victoria e Laurent), que representam a indisciplina corporal, a vida sem cuidados, exposta à violência e praticando violência e que, sequencialmente, são eliminados num exercício de punição pelo descuido daqueles corpos e de manobra da mitologia que o mito literário do vampiro possibilita.

Edward anuncia que a levará para conhecer a família dele. Bella se preocupa se eles vão gostar dela, mas Edward surpreende-se por ela não se preocupar por eles serem vampiros. A ideia de apresentação oficial da namorada antecedida da cena de Edward abrindo a porta do carro do lado do passageiro para Bella é um código pequeno-burguês que marca os relacionamentos afetivos hierarquizando essa relação em mais um retrato da pedagogia do *backlash* de Susan Faludi (2001).

A atmosfera romântica começa a envolver o casal quando no quarto de Edward, Bella percebe que ele ouve um autor de peças para pianos, Debussy, Edward constrange-se, mas ela elogia uma canção, “Claire de Lune”; Edward tenta dançar com Bella, ela o previne dizendo que não sabe e não quer dançar, ele responde que pode obrigá-la numa fala que o aproxima da autoridade patriarcal que Bella não conhece. Como parte do filme de ação e de superpoderes, Edward sai pela janela com Bella, sobe pelas árvores até a copa de um pinheiro, contemplam a vista panorâmica do lago e das montanhas daquele ponto. A câmera contorna o casal e o som do piano se intensifica já acompanhado por uma orquestra. Edward ressurgue tocando ele mesmo o piano com Bella sentada próxima, admirando-o encantada. “A música do filme resume os estados de alma” (MORIN, 1991: 159) que se pretende projetar para o público.

Bella telefona para Renée e conversa sobre seu interesse em ficar em Forks, e a mãe percebe que o interesse é por algum rapaz, e de uma maneira que constrange Bella

a questiona se ela está usando “camisinha”, mas Bella cessa a ligação sem responder, é que Edward surge no quarto de Bella e revela que faz isso seguidamente porque gosta de vê-la dormir. No mito clássico, o vampiro só adentra a um espaço quando convidado, Muniz, *et alii* (2010) observam em *Crepúsculo* que Edward aparece e desaparece muitas vezes do quarto de Bella. No personagem de Edward é que está imaginada a clássica fantasia das fadas, ele está idealizado pela figura do belo “elfo da luz”, o complemento masculino dessa fábula presente num clássico da literatura universal escrito por Shakespeare, *Sonho de uma Noite de Verão*, que serviu de suporte para a autora escrever o romance adaptado para o filme. Edward pede para experimentar “uma coisa” e os dois se beijam. Esta cena é marcante no filme porque depois de decorridos 1h15min20s é que acontece o primeiro beijo do casal; Bella se entusiasma e podemos observar que ela quer fazer sexo com Edward que pede a ela que pare, ele salta contra a parede revelando nas próprias palavras ser mais forte do que pensava, e ela ironiza que gostaria de ser como ele. Edward cabisbaixo diz que não pode perder o controle e encena ir embora, mas Bella pede que ele fique. Uma canção melódica, romântica soa em substituição àquela tensão sexual; os dois deitam juntos, mas apenas conversam, até que Bella adormece e abraça Edward que parece não entender aquele gesto e demonstra desconforto com a aproximação física de Bella.

Na manhã seguinte, Bella anuncia para Charlie, enquanto ele limpa uma espingarda, que ela irá sair com Edward Cullens; Charlie comenta que o considera um tanto velho para ela; Bella o contradiz respondendo que os dois estão na mesma classe na escola, e que Edward está aguardando do lado de fora da casa para conhecê-lo, “oficialmente” (a coerência das apresentações se inverteu quando Bella visitou primeiro a família de Edward); Bella recomenda a Charlie para que seja simpático porque Edward é importante para ela. Edward se apresenta formalmente citando nome e sobrenome e pede para levá-la a jogar beisebol prometendo tomar conta dela. Charlie fica incrédulo por Bella ir jogar beisebol, e depois que Edward sai, pergunta se ela ainda está com seu *spray* de pimenta.

No jogo Bella é hostilizada por Rosalie até a hostilidade ser substituída pela chegada do grupo de vampiros nômades que saem lentamente da floresta em meio à neblina e se oferecem para jogar. Todos os Cullens se juntam e fazem uma barreira em torno de Bella para que não percebam que estão na companhia de uma humana e estimular nos nômades o desejo pelo sangue dela. Um leve sopro do vento nos cabelos de Bella faz com que James a perceba e ele se volta como um caçador para ela. A

ameaça de embate entre os vampiros é postergada e os Cullens conseguem retirar Bella do campo, mas James fica obcecado por Bella e inicia uma perseguição. A estética do filme pode ser percebida nas cenas rápidas em que tudo se acelera pela aproximação da segunda história paralela que compõe a trama além da história central que é a do amor entre Bella e Edward: a história de suspense pela ameaça dos vampiros nômades em busca de sangue humano.

Bella tem de se afastar de casa e de Charlie para ser protegida da obsessão de James pelos Cullens, e para convencer Charlie, Edward e Bella montam um falso desentendimento para ela poder ir embora. Bella reúne alguns pertences, mas na saída Charlie tenta convencê-la a ficar; Bella faz duras críticas à condição de homem solteiro do pai, que aquela vida não é para ela, que se não sair naquele momento ficará “presa” como a mãe está nas lembranças dele que permanece imóvel, sem reação. Toda a família Cullens é mobilizada para proteger Bella que é levada para Phoenix. Ao se despedirem, Edward proclama: *Bella, você agora é a minha vida...* Nesse discurso se destaca o encontro de Edward com o lado humano que falta a ele assim como para todo o vampiro em todas as mitologias. Bella é a vida que ele não dispõe.

Bella e os irmãos Cullens, Alice e Jasper, se hospedam num hotel próximo ao aeroporto de Phoenix; Alice com seu poder de visões percebe que James sabe onde ela está. James vai até a casa de Renée e ameaça matá-la se Bella não o encontrar num antigo estúdio de dança em que Bella fez balé na infância. Bella sai sem ser percebida e embarca num táxi e vai ao encontro de James, e nesse deslocamento ela retoma a frase que abriu o filme: *nunca pensei muito como iria morrer, mas morrer no lugar de alguém que eu amo me parece uma boa maneira de partir.* Ao chegar ao local marcado com James, parada na porta ela reforça sua disposição em morrer por amor: *não consigo me arrepender com as decisões que me deixaram cara a cara com a morte. Elas me levaram a Edward.* Edward é a existência que Bella quer.

Bella entra no antigo estúdio e ouve a voz de Renée, que a seguir é substituída pela voz dela mesma quando criança. James surge ironizando o filme caseiro que a exhibe contrariada com a mãe por fazer balé, e ela percebe que a mãe não está lá. James inicia a gravação daquele encontro e promete enviar para Edward. Bella dispara o *spray* contra os olhos de James, mas apenas o irrita; ela corre e ele voa por sobre ela, a espanca e a joga contra a parede, ferindo-a na cabeça. Edward surge pela terceira vez no filme com seus poderes para protegê-la. Bella está ferida e sangra muito; Edward e James entram num confronto físico até que chegam os demais Cullens; James morde o

pulso de Bella passando-lhe o veneno que pode transformá-la numa vampira; o cheiro de sangue excita Alice que se junta aos outros irmãos para liquidar James. Bella está com a artéria femoral cortada por um caco de vidro dos espelhos do estúdio quebrados no confronto entre Edward e James, mas ela se queixa que é a cabeça que dói. Carlisle avalia ser por causa do veneno. Há duas opções: deixá-la transformar-se em vampira ou sugar-lhe o sangue, mas apenas o suficiente para tirar-lhe o veneno; Edward sabe que pode perder o controle e realmente o perde, mas Carlisle o incentiva a ser forte. Bella revê a cena do cervo fugindo na floresta na abertura do filme em meio a outras que marcaram os encontros com Edward quando ela pondera: *a morte é tranquila, fácil. A vida é mais difícil.*

Bella se recupera no leito do hospital sendo estimulada pela mãe para acordar. A primeira coisa que quer saber é onde Edward está, e Renée responde que ele está “dormindo” (Edward aparece sentado no sofá do quarto com a cabeça inclinada e os olhos fechados) e segundo Renée, não a deixou em nenhum momento. Renée quer que Bella mude para Flórida, mas ela não aceita, quer ficar em Forks com Edward. Bella pede a mãe e os dois ficam a sós, Bella diz a Edward que está lá (viva) graças a ele, que responde que ela está sim, mas por causa dele, significando que ainda é humana e não a vampira que tanto deseja ser. Edward relembra que quase perdeu o controle tentando salvá-la, que com isso poderia tê-la transformado e que pelos riscos que dele denotam ela precisa ir para a Flórida com a mãe. Bella se desespera para que não se separem, que ele não pode dizer aquelas coisas para ela, que não pode deixá-la enfatizando que nunca. Edward se aproxima, beija a testa de Bella, e a tranquiliza.

Nessa cena que se encaminha para o final do filme, na casa de Bella, Charlie e Edward estão sentados na mesa da sala. Edward veste um terno impecável e espera por ela para levá-la ao baile da escola; Charlie bebe cerveja enquanto Edward tem um copo d'água imóvel na frente, os dois estão em silêncio. Bella desce as escadas com um vestido emprestado por Alice, uma das pernas imobilizada por uma tala, e na outra calçando um tênis. Edward a elogia dizendo que ela está linda. Charlie olha para Edward o reprovando, e Edward complementa dizendo que a trará em segurança. Charlie recomenda Bella, para em caso de necessidade, usar o outro *spray* de pimenta que ele colocou na bolsa dela, e a elogia também dizendo que ela está maravilhosa, o que a surpreende por partir dele, cena que transparece que a fragilidade como atributo da personagem está duplamente protegida.

Na festa, Bella pergunta a Edward por que a salvou se agora ela poderia ser como ele (vampira). Edward contesta o comentário dizendo que ela não sabe o que aquilo significa e que ela não sabe o que quer. Bella responde que o quer para sempre. Edward comenta que não vai acabar com a vida dela; Bella diz que já está morrendo porque a cada dia fica mais velha, e destaca que Alice previu a transformação dela em vampira, estando ela decidida. Edward pergunta se aquele é o sonho dela, transformar-se num monstro; Bella reafirma que quer ficar com ele para sempre, ele pergunta se ela está pronta naquele momento e ela diz que sim, Edward encena sugar-lhe o sangue pelo pescoço para realizar esse desejo, apenas encena frustrando Bella, e ainda comenta se ficar ao lado dele não é o suficiente. Bella concorda que sim, mas por enquanto, e romanticamente, os dois se beijam, quando Bella, para finalizar, narra sua convicção do que deseja (ser uma vampira) para eternizar-se ao lado de Edward.

A conexão dessa pedagogia com a contemporaneidade parece se constituir em ir ao encontro da busca real por beleza perene, por juventude durável acrescida de um amor duradouro, infinito, sendo que Edward porta o poder para realizar as duas coisas. “Homens e mulheres não querem envelhecer, querem sim ficar jovens para sempre e aproveitarem sempre o presente” (MORIN, 1969: 153).

Edward, como vampiro, um ser apenas existente, sem vida e sem alma, representa a imaterialidade simbólica da construção cultural do corpo assinalada por Silvana Goellner (2010), o que dimensiona a relação de poder entre os dois (Bella pede para ser transformada em vampira, e assim, eternizar-se-á jovem e também disporá do mesmo poder) e a maneira de isso ser conduzido é pela busca do amor de Edward com significado de elixir da juventude e com garantia de durabilidade para essa adolescência marcada pela sugestão do que chamamos de um “histórico neo-romantismo” bem-sucedido quando retoma as qualidades do secular romantismo para o par romântico da trama sugerindo que seja re-contextualizado para os atuais relacionamentos afetivos com o efeito de ter cativado o público.

Reitera-se em especial para a juventude capturada por esta produção cultural cinematográfica uma pedagogia constituída para um modelo de construção familiar, de relacionamento amoroso romântico e casto, valores e costumes que a juventude da geração dos anos 50 “sacudiu” como analisado por Guacira Louro (2003), e que o movimento feminista, a partir dos anos 60, contestou política e academicamente conforme descrito por Hall (2001) e Francine Descarries (2011).

Essa produção fílmica do longa-metragem *Crepúsculo* retoma pelo padrão *backlash* o que Susan Faludi (2001) apresenta como sendo composto por “códigos e mitos que buscam levar numa única direção: tentar prender mais uma vez a mulher aos seus papéis aceitáveis, ou como ‘filhinha do papai’ ou como ‘criaturazinha’ romântica” (21), e que a protagonista do filme, Bella, sintetiza com toda propriedade. É possível dizer que a personagem feminina exercita uma pedagogia que ensina um modo de ser mulher que vai de encontro aos princípios e as conquistas feministas quando descarta tudo, até mesmo a própria vida por amor a Edward. O filme pode ser compreendido como inscrito na política cultural do *backlash* sendo sugestivo para a transmissão de valores que voltam ao que de mais conservador a cultura pode estimular: a hierarquia entre os gêneros.

CONSIDERAÇÕES – (PARA CONTINUAR...)

Ao finalizar a presente monografia mostra-se pertinente fazer algumas ponderações sobre pontos que aprecio como relevantes sem o pressuposto da conclusão, (algo que o próprio artefato sugere por ser o primeiro de uma saga seguida por outros quatro filmes).

Minha escolha em trabalhar a análise de um artefato cultural (fílmico) teve como razão duas preferências: a primeira de cunho prático, para experimentar o desenvolvimento de um estudo com esse formato como grande apreciador do cinema, e a segunda de cunho teórico, pelo meu interesse em discutir questões que acompanham o tema do ideal do amor romântico, aspecto que o filme e a saga *Crepúsculo* retomam com grande êxito, e que o universo acadêmico pode registrar no formato pesquisa em muitos de seus campos de investigação.

Encontrei nessa pesquisa algumas respostas para as suas perguntas: o filme protagonizado por uma personagem feminina (Bella) necessitando constantemente de proteção colabora para um retrocesso na configuração de como uma mulher se posiciona no mundo contemporâneo, uma vez que apresenta como sua maior aspiração apenas acompanhar um homem e viver para uma paixão ensandecida pela falta de pretexto para algo maior.

Paralelo a esse protagonismo o personagem masculino (Edward) acaba assumindo e até mesmo sobrepondo à importância do seu par na trama para que o sentido da falta de aspiração da personagem se realize. Nesse sentido, a história que o

casal encena retoma elementos do cinema roteirizado para valorizar tudo que acompanha o amor e o romantismo.

O filme se aproxima da política cultural do *backlash* que surge num período distante, nos anos 80, mas que a cada década renova sua ação tendo sido bem sucedido nesse exemplo, e por todos seus recursos midiáticos e publicitários, marca essa geração de jovens numa corrente cultural dos “crepúsculomaníacos”, tamanha identificação do público.

A estratégia dessa pedagogia reserva para o personagem masculino a evidência ao associar sua imagem à fábula universal de William Shakespeare, “Sonho de Uma Noite de Verão”, literatura que destaca as antigas lendas irlandesas de seres élficos em busca da “flor do amor perfeito”. Essa mitologia reaparece aqui re-elaborada assim como a do mito clássico do vampiro.

Edward escreve mais um capítulo na extensa biografia do vampiro, e incorpora muitas qualidades de ideais de masculinidade inatingível para muitos homens - entre os quais me incluo -, o que não me anula como sujeito como sugere Guacira Louro (1997).

A leitura desses temas, como a do vampiro e a do elfo, que o tornam quase perfeito em sua beleza destoando dos atributos comuns de Bella como chave de compreensão do seu sucesso como produto cinematográfico, sugerindo que todas as jovens podem conquistar seu “príncipe encantado” (pós-moderno) independente da sua estética corporal e da disponibilidade deste objeto masculino de desejo.

Junto a isso há uma re-inserção do modelo tradicional de amor romântico que se soma ao projeto contemporâneo de ser feliz, percebendo juventude como sinônimo de beleza corporal. Parece que é precisamente isso que a personagem de Edward, a versão masculina da fada, digo, elfo, bem representa.

Para continuar... Ter assistido a dois filmes, com o meu olhar masculino, para relacionar o universo pesquisado foi um exercício que proporcionou perceber diferenças e semelhanças de gerações distintas, proporcionou mais conhecimento, assim como todo o seu trabalho de revisão bibliográfica, a sua etnografia de tela para análise do artefato, mesmo que cansativo pela sua repetição, o que fez com que memorizasse cada um dos seus capítulos, cada cena, e muitas falas do filme, num encerramento necessário, podendo ter continuidade no filme seguinte “Lua Nova” (*New Moon*).

REFERÊNCIAS – (CRÉDITOS)

Bibliográficas

BALESTRIN, PATRÍCIA ABEL. Quem Tem Medo do Feminismo? In: Diversidade na Universidade, módulo 2: A Questão do Gênero e Sexualidade. SEFFNER, Fernando (Org.). DEDS/PROGESP/UFRGS, Porto Alegre, 2010a, p. 05-08.

_____. Gênero, Desejo e Prazer: um ensaio de análise fílmica. In: Fazendo Gênero 9, Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, Florianópolis, 2010b. 10 p.

BÉDIER, Joseph. Tristão e Isolda. São Paulo: Martins Fontes, 1981. 142 p.

BERNARDET, Jean-Claude. O Que é Cinema. São Paulo: Brasiliense, nº. 9, 2006. 80 p. (Coleção Primeiros Passos).

COSTA, Antonio. Compreender o Cinema. 3ª edição. São Paulo: Globo, 1989. 272 p.

COSTA, FLÁVIA CESARINO. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus, 2006, p.17-52. (Coleção Campo Imagético).

DUARTE, ROSÁLIA. Cinema e Educação: refletindo sobre cinema e educação. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 126 p.

ESCOSTEGUY, ANA CAROLINA. Estudos Culturais; uma introdução. In: O que é, afinal, Estudos Culturais? Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p.133-166.

FALUDI, SUSAN. *Backlash*: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Rio de Janeiro, Rocco, 2001, p. 05-22 e p. 93-207. (Gênero Plural).

FOUCAULT, Michael. História da Sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999. 125 p.

_____. A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970, 18ª edição, São Paulo: Loyola, 2009. 79 p.

_____. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. (Tradução Luiz Felipe Baeta Neves), p. 21-35

GIDDENS, Anthony. A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 2ª edição, 1993, p. 09-98.

GOELLNER, SILVANA VILODRE. A Produção Cultural do Corpo. 06 p. (mimeo)

GOETHE, Johann Wolfgang Von. Os Sofrimentos do Jovem Werther. Porto Alegre: L&PM, 2010. 208 p.

GONÇALVES, Maurício Reinaldo. O Cinema de *Hollywood* nos anos trinta: o *american way of life* e a sociedade brasileira. In: Ramos, Fernão Pessoa *et. al.* (Orgs). Estudos de Cinema 2000 – SOCINE. Porto Alegre, 2001, p. 261-267.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. 5ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001, p. 07-46. (Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro).

HOUAISS, Antonio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009, p. 467 e 1921.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: O que é, afinal, Estudos Culturais?. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 07-131. (Tradução Tomaz Tadeu da Silva).

KELLNER, Douglas. Cultura da Mídia - Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001, p. 09-74 e p. 295-334.

LIMA, Abel Cerdeira de. Transgressões – um olhar sobre gramática visual e consumo de imagens pelos meios de comunicação na contemporaneidade. Trabalho apresentado ao GT 3. Mídia Audiovisual do REGIOCOM 2007, Fortaleza. 09 p.

LOURO, GUACIRA LOPES. Curso de Especialização em Educação, Sexualidade e Relações de Gênero. GEERGE/PPGEdu/UFRGS, Porto Alegre, 2010a. 03 p. (mimeo).

_____. Pedagogias da Sexualidade. In: O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade. LOURO, Guacira Lopes (Org.), 3ª edição, Belo Horizonte: Autêntica, 2010b, p. 07-34.

_____. Gênero, Sexualidade e Poder. In: Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 37-56.

_____. O Cinema como Pedagogia. In: 500 anos de Educação no Brasil, 3ª edição, Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 423-446.

MEYER, STEPHENIE. Crepúsculo. 2ª edição, livro 1, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008. 355 p. (Tradução: Ryta Vinagre).

McROBBIE, ÂNGELA. Pós-Feminismo e Cultura Popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. In: CURRAN, James; MORLEY, David. *Media and Cultural Theory*. London/New York: Routledge, 2006, p. 59-69. (Tradução: Márcia Rejane Messa).

MORIN, Edgar. “A Promoção dos Valores Femininos”; e “Juventude”. In: Cultura de Massas no Século XX, 2ª edição, Rio de Janeiro: Forense, 1969, p. 145-152, e p. 153-163.

MUNIZ, Maurício; SOUZA, Manoel de. Vampiros na Cultura Pop. São Paulo: Europa, 2010. 148 p. (Coleção Mundo Fantástico).

NELSON, CARY; TREICHLER, PAULA A.; GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Thomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na Sala de Aula*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 07-38.

PFROMM NETTO, Samuel. Telas que Ensinam: mídia e aprendizagem: do cinema ao computador. 2ª edição. Campinas: Alínea, 2001. 225 p.

RIAL, CARMEN SILVIA. Mídia e Sexualidade: breve panorama dos estudos da mídia. In: Grossi, Miriam Pillar (Org.). *Movimentos Sociais, Educação e Sexualidades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 107-136.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de Uma Noite de Verão*. Porto Alegre: L&PM Editores (Tradução Beatriz Viegas-Farias), 2001. 128 p.

SIQUEIRA, MÁRCIA CONCEIÇÃO BOTTARI. Mulher – um papel em construção. Florianópolis, 2002. 33 p. (mimeo).

SILVA, Tomaz Tadeu da. Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999a. 158 p.

_____. O Currículo como Representação. In: O Currículo como Fetice: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 1999b, p. 31-69.

STEINBERG, SHIRLEY R. Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações. In: SILVA, L.H, AZEVEDO, J. C, SANTOS, E (Orgs.). Identidade Social e a Construção do Conhecimento. Porto Alegre: SMED, 1997, p. 98-145.

VITECK, Cristiano Marlon. Rebeldia em Cena: a juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 1950 e 1960. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas Sociais – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, 2009. 155 p.

Periódicos

ADELMAN, MIRIAN. Estudos Culturais e Estudos de Gênero, Estendendo Olhares. Cadernos da Escola de Administração, UNIBRASIL. Curitiba, nº 4, 2006. 19 p.

CÂMARA, Antonio da Silva. Por que os Cinemas não Morreram? Revista Sociologia, ano 1, nº. 2, 2009, p. 51-59.

CONNELL, Robert W. Políticas da Masculinidade. In: Revista Educação e Realidade, vol. 2, nº. 20, 1995, p. 185-206.

FABRIS, ELI TEREZINHA HENN. A Pedagogia do Herói nos Filmes Hollywoodianos. Revista Currículo Sem Fronteiras, vol. 10, nº. 1, (jan./jun., 2010), p. 232-245.

FISCHER, Luis Augusto. O Amor Romântico na literatura. Revista Veja, São Paulo, edição 2144, 2009. 01 p.

FLÓRIO, Marcelo. Viagem e Cinema em Época de Nazismo. Revista Gestão e Planejamento, vol. 1, nº. 5, Salvador, 2002, p. 48-57.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. In: Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, vol. 22, (jul./dez., 1997), p.15-46.

HAWKESWORTH, MARY. A Semiótica de um Enterro Prematuro: o feminismo em uma era pós-feminista. Revista Estudos Feministas, Rio de Janeiro, nº. 3, (set./dez., 2006), p. 737-763.

LOUREIRO, Robson. Educação, Cinema e Estética: elementos para reeducação do olhar. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, vol. 1, nº. 33, (jan./jul., 2008), p. 135-154.

LOURO, GUACIRA LOPES. Gênero, História e Educação: construção e desconstrução. In: Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, nº. 20, (jun./dez., 1995), p. 101-132.

MANDUCA, Alexandre. Fronteiras Imprecisas: o cinema como instrumento de propaganda ideológica. Revista UniABC, São Paulo, vol.1, nº. 1, 2010, p. 216-230.

MEZAN, Renato. O Amor Romântico no Século XXI. Instituto Nacional de Altos Estudos, INAE, Rio de Janeiro, 2008. 10 p.

PARAÍSO, MARLUCY ALVES. Contribuições dos Estudos Culturais para a Educação. Revista Presença Pedagógica, Belo Horizonte, vol. 10, nº. 55, (fev./2004), p. 53-61.

PIRES, SUYAN MARIA FERREIRA. Amor Romântico na Literatura Infantil: uma questão de gênero. In: Revista Educar, Curitiba, nº 35, 2009, p. 81-94.

REGUILLO, ROSSANA. *Las Culturas Juveniles: un campo de estudio: breve agenda para la discusión*. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, nº. 23, (maio/jun./jul./ago., 2003), p. 103-118, (Número especial).

FERNANDES, WÂNIA RIBEIRO; FERRAZ DE SIQUEIRA, VERA HELENA. O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas Revista Estudos Feministas, Florianópolis, vol. 18, nº. 1, (jan./abr., 2010), p. 101-119.

ROCHA, ROSE DE MELO; CASTRO, GISELA G. S.. Cultura da Mídia, Cultura do Consumo: Imagem e Espetáculo no Discurso Pós-Moderno. Revista Logos 30 – Tecnologias de Comunicação e Subjetividade, ano 16, (1º semestre/2009), p. 48-59.

RÜDIGER, Francisco. O Cinema e o Amor: romantismo de consumo e intimidade reflexiva. Revista ALCEU, vol.10, nº. 19, (jul./dez., 2009), p. 33-47.

SABAT, Ruth. Pedagogia Cultura, Gênero e Sexualidade. Revista Estudos Feministas, ano 9, (2º semestre/2001), p. 11-21.

SILVA, Silvio César. Cinema, Dimensionalidade e Ideologia. Revista Contemporânea, nº. 10, 2008, p. 83-93

SCOTT, JOAN WALLACH. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Revista Educação e Realidade, Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, vol. 20, nº. 2, (jun./dez. 1995), p. 71-99.

SOARES, ROSÂNGELA. Pedagogias Culturais Produzindo Identidades. In: Educação para Igualdade de Gênero, Salto para o Futuro, ano XVIII, boletim 26, (nov./2008), p. 47-53.

Documentos Eletrônicos

BACKLASH. *Dictionarist* – Disponível em: <<http://oque.dictionarist.com/backlash>> - Acesso em: 03/02/2011.

BARROS JÚNIOR, Fernando Monteiro de. A Modernidade e a Afronta do Vampiro. 04 p. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/pub_outras/sliit02/sliit02_15-24.htm> - Acesso em: 07/05/2011.

BRIDA, ANA CLÁUDIA. A Identidade Cultural dos Vampiros no Século XIX, XX, XXI. 10 p. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/ensaios/1699396>> - Acesso em: 22/11/2010.

BRISOLLA, LÍVIA SANTOS; BRISOLLA, MARIA REGINA DOS SANTOS. Pedagogia Cultural e Cinema: análise crítica do filme “Nenhum a Menos” sob a perspectiva dos Estudos Culturais. 09 p. Disponível em: <http://www.ucg.br/ucg/ser/ArquivosUpload/1/file/Artigos/pdf/pedagogia_cultural.pdf> - Acesso em: 31/12/2010.

DESCARRIES, FRANCINE. O que são os Estudos Feministas? 02 p. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/estudos.html>> - Acesso em: 18/04/2011.

CARA, MARIANE. Juventude e Cinema nas Décadas de 50, 60 e 70. 02 p. Disponível em: <<http://cinetica.tumblr.com/post/334389416/juventude-e-cinema-nas-decadas-de-50-60-e-70>> - Acesso em: 13/12/2010.

DALMONTE, Edson Fernando. A Cultura Popular nos Estudos Britânicos. 15 p. Disponível em: <http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/williams5.pdf> - Acesso em: 26/01/2011.

DALPIZZOLO, Daniel. O Surgimento da Sétima Arte. 01 p. Disponível em: <<http://cineplayers.com/artigo.php?id=42>> - Acesso em: 22/11/2010.

DIAS, ISABEL. O Espaço Doméstico como Lugar de Violência Intergêneros, 2001. 04 p. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1483.pdf>> - Acesso em: 24/06/2011.

FERREIRA, Claudemir. O Cinema e a Sala: apreciação e leitura fílmica. 04 p. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/pesquise_artigos_texto.php?id_m=48> - Acessado em: 31/08/2010.

JÚNIOR, Francisco Santiago. Estudos Culturais ou quem tem direito de mostrar quem nos filmes? 05 p. Disponível em: <<http://www.http://depoisdaquefilme.blogspot.com/2008/09/cinema-estudos-culturais-ou-quem-tem-o.html>> - Acesso em: 19/01/2011.

LIBÂNIO, FLORA. De Drácula a Edward - confira a trajetória dos vampiros no cinema. 03 p. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/Noticia_Detalhe.aspx?id_noticia=33842&id_tipo_noticia=3> - Acesso em: 07/05/2011.

MACHADO, Arlindo. A Fotografia como Expressão do Conceito. 10 p. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/does/1.htm?studium=arlindo.htm>> - Acesso em: 10/12/2010.

MARCONDES, Eduardo. O Mito do Amor Romântico, 2010. 03 p. Disponível em: <<http://eduardomarcondes.wordpress.com/2010/04/08/o-mito-do-amor-romantico/>> - Acesso em: 24/02/2011.

MELGAÇO, Pedro. A Era de Ouro de Hollywood, 2010. 02 p. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/tubo/criacao/iptv/cinema/grandes-escolas-de-cinema/era-de-ouro-de-hollywood/>> - Acesso em: 08/12/2010. - Portal Tubo de Ensaio - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG.

NETSABER. Sonho de Uma Noite de Verão (William Shakespeare). 01 p. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/resumos/ver_resumo_c_185.html> - Acesso em: 14/05/2011.

PENAFORTE, SYRLEINE. O Casamento e o Mito do Amor Romântico, 2009. 02 p. Disponível em: <http://www.vivaviver.com.br/plano_geral/o_casamento_e_o_mito_do_amor_romantico/453/> - Acesso em: 22/02/2011.

RODRIGUES, KARLA SALGADO ROLIM; SANTOS, MARIA INÊS DETSI ANDRADE. A Crise do Amor Romântico na Contemporaneidade, Fortaleza, 2010. 10 p. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/21686/1/A-Crise-do-Amor-Romantico-na-Contemporaneidade/pagina1.html#ixzz16EP855wg>> - Acesso em: 24/11/2010.

SANTANA, ANA LÚCIA. O Vampiro na Arte e na Cultura. 01 p. Disponível em: <<http://.infoescola.com/literatura/o-vampiro-na-arte-e-na-cultura/print/>> - Acesso em: 22/11/2010.

SANTANA, PATRÍCIA NARDELLI P.. Eu Não sou de Vênus: uma análise do sexismo em livros de auto-ajuda. *Fazendo Gênero* 8, Florianópolis, 2008. 07 p. Disponível em: <www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/.../Patricia_Nardelli_Santana_47.pdf> - Acesso em: 26/01/2011.

SILVA, ADRIANA GONÇALVES DA. O Pessoal é Político: gênero e opressão no quarto fechado de Lya Luft. In: 1º Colóquio Internacional e /4º Colóquio Nacional de Estudos Linguísticos e Literários, Maringá, 2010. 12 p.
Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/11.pdf>> - Acesso em: 24/02/2011.

SOUZA, ANA CARMITA BEZERRA. Currículo Cultural: a pedagogia da mídia, 2007. 03 p.
Disponível em: <<http://desconstruindoamidianaeducacao.blogspot.com/2007/11/currculo-cultural-pedagogia-da-mdia.html>> - Acesso em: 01/02/2011.

TIBUTI, MÁRCIA. Amor Digital: da teologia-política do corpo à tecnologia-política do afeto, 2010. 02 p. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/09/amor-digital/>> - Acesso em: 24/11/2010.

Filmografia

Título: Crepúsculo; Direção: Catherine Hardwicke; Título Original: *Twilight*; Gênero: romance, fantasia; Tempo de Duração: 122 min.; Ano de Lançamento: 2008 (Brasil); Distribuidora: Paris Filmes.

Título: Juventude Transviada; Direção: Nicholas Ray; Título Original: *Rebels Without a Cause*; Gênero: drama; Tempo de Duração: 111 min.; Ano de Lançamento: 1955; Distribuidora: Warner Bros.