

Literatura, discurso e questões de gênero:
considerações sobre dois *best-sellers* do século
XXI, suas protagonistas e seus reflexos sobre as
leitoras

Renata Kabke Pinheiro¹

Resumo: Neste século, dois fenômenos editoriais (*best-sellers*) – as séries *Crepúsculo* e *Cinquenta tons de cinza* – atraíram diversas faixas etárias de mulheres. Em ambos os casos, as protagonistas dessas obras podem ter influenciado a forma como as leitoras veem questões de gênero – este considerado como uma performance, ou seja, em constante construção. Por essa razão, o discurso sobre a mulher “ideal”, com direito ao “final feliz”, em circulação nessas obras e materializado nas protagonistas, é aqui analisado, assim como o modo como a relação literatura/discurso atua no processo de construção de modelos de gênero das leitoras.

Palavras-chave: Literatura. Discurso. Gênero. Protagonistas. Leitoras.

Em 2005 e 2011, dois fenômenos editoriais – os chamados *best-sellers* – atraíram um público bastante específico: as leitoras. Ainda que a faixa etária dessas leitoras seja um tanto ampla, variando da adolescência até mulheres de mais de 60 anos, as séries *Crepúsculo* (escrita por Stephenie Meyer) e *Cinquenta tons de cinza* (de E. L. James) têm em comum o fato de encantarem

¹Professora Adjunta – Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Mestrado e Doutorado em Linguística Aplicada – Área de Texto, Discurso e Relações Sociais pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel).

Revista Língua & Literatura	Frederico Westphalen	v. 15	n. 25	p. 100 - 126	Recebido em: 18 out. 2013. Aprovado em: 18 nov. 2013.
-----------------------------	----------------------	-------	-------	--------------	--

uma boa parte das meninas e mulheres que as leram e, ao mesmo tempo, deixarem algumas outras indignadas – em ambos os casos pelos mais diversos motivos.

Neste trabalho, não levarei em consideração o fascínio que os protagonistas masculinos possam ter exercido sobre as leitoras ou as preferências delas pelos gêneros literários fantasia ou BDSM²/erótico. A mim interessa a protagonista de cada série – Bella, em *Crepúsculo*, e Anastácia (Ana), em *Cinquenta tons de cinza* – e como ela pode ter influenciado as leitoras no que se refere à imagem de mulher que elas (protagonistas) apresentam e representam, com reflexos sobre a construção de gênero das leitoras. Para isso, algumas reflexões teóricas se fazem necessárias, começando por esse conceito essencial, o de *gênero*.

Gênero não é algo concreto ou estável, muito menos delimitável por parâmetros claros e definidos que nos permitam dizer “isso é gênero”. Para Judith Butler (1990, p. 32), ele é “[...] a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos que se consolida ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um tipo ‘natural’ de ser”. Em outras palavras, o gênero é performativo, ou, como explicam Candace West e Don Zimmerman (1987, p. 140), ele “não é alguma coisa que se *tem* ou parte do que alguém é, mas algo que a pessoa faz ou constrói ao interagir com outros por meio da repetição de atos que constituem, então, a masculinidade ou feminilidade”. Portanto, o gênero é uma realização constante que resulta de ações produzidas repetidamente, ações essas podem ser influenciadas pelos discursos circulantes nos mais variados meios e esferas da sociedade no sentido daquilo que é considerado como definidor, por exemplo, de uma mulher mais (ou menos) “feminina” – e, por consequência, considerada mais (ou menos) “mulher”. Surge aqui, então, outro conceito importante, já que é por meio dele que as imagens de gênero circulam dentro da obra literária e entre nós: o discurso.

Discurso é um termo que apresenta muitas e diferentes definições. Para Michel Foucault (1987; 2004), ele é o conjunto de regras e práticas que constroem uma versão da realidade ao produzirem representações sobre certos objetos e conceitos, de-

²BDSM é um acrônimo para a expressão «Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo», um grupo de padrões de comportamento sexual humano cujo intuito é o prazer sexual por meio da troca erótica de poder, podendo ou não envolver dor, submissão e tortura psicológica, entre outros meios.

finindo o que se pode dizer sobre tais objetos e conceitos em um momento histórico específico. Porém, mais do que isso, como acrescenta Norman Fairclough (2001), o discurso é um modo de ação, uma forma de se agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, reproduzindo a sociedade como ela é e ao mesmo tempo contribuindo para transformá-la. Assim, o discurso contribui para a construção e perpetuação de identidades sociais (dentre elas identidades e representações de gênero), para a construção de relações sociais entre as pessoas (nas quais podem estar envolvidas questões de poder hegemônico³) e também de sistemas de conhecimento e crença. Se, como nos diz Fairclough (1989, p. 2)⁴, as ideologias⁵ estão intimamente ligadas à linguagem, então elas também se encontram presentes na literatura por meio dos discursos que por ali circulam.

Anne Cranny-Francis (1990, p. 8-9), por sua vez, chama atenção para o fato de que as práticas e convenções que definem e caracterizam os textos para quem lê não são neutras, carregando ou codificando as funções ideológicas do texto. Portanto, o texto literário encontra-se à mercê de ideologias, exatamente como ocorre com a linguagem diária (FAIRCLOGH, 1989, p. 2) e, por meio do texto literário, quem lê é colocado/a em contato com discursos que carregam essas ideologias e têm potencial para influenciar na construção de percepções sobre gênero – em especial imagens de como uma mulher “deve” ser.

Com isso, surge a pergunta sobre que tipo de texto literário seria mais propício a exercer influência sobre quem lê – e, neste trabalho, o foco são as leitoras – ou que facilitariam a chegada dos discursos e das ideologias ali presentes até a pessoa. Cranny-Francis (1990, p. 8-9) é quem nos responde, dizendo que é, por várias razões, a ficção. Uma dessas razões é o fato de a ficção ser um gênero literário extremamente popular – as pessoas gostam de ler

³Fairclough (2001, p. 95) adota o conceito de hegemonia de Gramsci (1971), para quem hegemonia é um processo pelo qual um grupo dominante exerce o domínio pelo estabelecimento do senso comum cultural, ou seja, aqueles valores e crenças que são conhecidos de todos.

⁴Todas as referências a obras em inglês bem como as citações de obras nessa língua presentes neste trabalho são de tradução minha, a não ser quando especificado ou quando se tratar de títulos e/ou citações consagradas.

⁵O conceito de ideologia utilizado aqui é o de Terry Eagleton (2003, p. 20-21), ou seja, ideologia é a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos. O autor não entende por ideologia apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes, considerando-a como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar que as relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social.

ficção – e, se o que se pretende é atingir um grande público, nada melhor do que começar com seu entretenimento. Entretanto, é preciso ter cuidado, pois muitas vezes algo que parece apontar em uma direção em termos de ideologia pode, na realidade, ser apenas uma tentativa de mascarar a verdadeira ideologia que ali está. No caso de *Crepúsculo* e *Cinquenta tons de cinza*, por exemplo, há tentativas de fazer parecer que as protagonistas estão comprometidas com ideias feministas, como quando Bella diz que seu trabalho da escola será sobre “se o tratamento de Shakespeare das personagens femininas é misógino” (MEYER, 2008, p. 111) e Ana assertivamente declara que não pode assumir o compromisso de passar todos os fins de semana com Grey com um firme “Tenho minha vida” (JAMES, 2012, p. 183). Apesar dessas palavras, as ações de ambas protagonistas ao longo das histórias demonstram que elas quase sempre se afiliam a modos de pensar hegemônicos e androcêntricos, e uma leitora menos atenta pode absorver essas ações como comportamentos “naturais” por estarem ratificadas por um discurso aparentemente feminista. Assim, como alerta Susana Funck (1998, p. 26), “qualquer texto literário pode trabalhar a favor ou contra a ideologia dominante, dependendo de como sua interpelação é recebida e compreendida” (1998, p. 26).

A ficção pode ser igualmente apropriada pelos discursos hegemônicos se quem escreve não está consciente das ideologias presentes nas convenções do gênero literário em relação aos protagonistas – ou, no caso que nos interessa, às protagonistas. Por exemplo, os padrões de comportamento para o herói são “masculinos”: ele é durão, conquistador e está sempre envolvido em brigas ou combates físicos. Por outro lado, uma heroína que aja como seu contraponto masculino e seja “sedenta de sangue (ou seja, corajosa) e manipulativa (ou seja, esperta)” (CRANNY-FRANCIS, 1990, p. 9-10) não contribui nada para redefinir a caracterização das mulheres, podendo mesmo reforçar a caracterização hegemônica ao emprestar uma nova legitimidade a essas características como sendo positivas quando em um homem (visto como “corajoso” e “esperto”) e negativas em uma mulher (rotulada como “sedenta de sangue” e “manipulativa”). Nesse ponto, um conceito de Cranny-Francis (1990, p. 33-34) torna-se muito útil ao considerarmos o público feminino, cujas concepções

de gênero podem ser influenciadas por um texto literário: o da *posição-leitor*⁶.

Posição-leitor é a posição assumida por quem lê, aquela a partir da qual o texto parece ser coerente e inteligível e, para GuntherKress (1985, p. 37), é essencialmente um conjunto de “instruções” sobre como ler o texto, construído pelo texto por meio das convenções que simultaneamente codificam posicionamentos discursivos. É claro que uma posição-leitor produzida e cristalizada por discursos hegemônicos sedimentados em textos literários mais “tradicionais” vai frequentemente entrar em conflito com a posição-leitor produzida por ideologias não-convencionais, como por exemplo a feminista, surgindo daí um possível desconforto experimentado por quem lê ao se deparar com textos de orientação contrária ao de sua posição-leitor. Ainda assim, afirma Cranny-Francis (1990, p. 34), “estas contradições são também o lugar de luta, de negociação, e de produção de novos significados” e, mais importante, “a produção de novos significados resultantes é uma parte essencial não só da experimentação literária, mas também de mudança social” (CRANNY-FRANCIS, 1990, p. 25). É a partir de diferentes posições-leitor – quer dizer, alinhadas ao discurso hegemônico androcêntrico ou resistentes a ele e afiliadas a modos de pensar feministas – que diferentes modos de pensar em relação a gênero circulam, alguns deles permitindo às mulheres outras formas de ser, pensar e agir que não apenas as historicamente convencionadas e impostas, levando à almejada mudança social.

Voltando ao conceito de posição-leitor, mais importância se associa a ele quando consideramos as reflexões de Rachel Brownstein (1982) a respeito de um tipo particular de ficção, o *romance*⁷. Para Brownstein (1982), a história das mulheres foi seriamente afetada pelo romance devido ao fato de elas terem sido profundamente influenciadas pela ilusão tentadora e enganosa de um “eu-perfeito”, ou seja, pela ideia de se tornarem a heroína protagonista de sua história, com direito a um final feliz (BROWNSTEIN, 1982, p. 24). O problema levantado por Brownstein é que, dependendo da posição-leitor daquela que lê o ro-

⁶Mantere o termo no masculino genérico apenas para evitar a confusa grafia “posição-leitor/a”.

⁷Neste trabalho quando me referir simplesmente a romance tratar-se-á de uma obra de ficção cujo foco primário é a relação romântica entre o casal protagonista, e não do gênero literário romance.

mance, essa identificação com a personagem pode levar a leitora a achar que só lhe resta assumir a única ocupação que foi permitida à heroína na literatura, a única coisa que ela pode fazer e que ela faz vez após vez, em um círculo sem fim: ser a protagonista de uma história de amor. Segundo Joanna Russ (1973, p. 9), com diversas variantes, isso significa uma eterna repetição da Heroína Que Se Apaixona / Namora / Se Casa (com a infalível complicação durante o namoro e/ou casamento). Um roteiro, um papel a desempenhar, sempre em torno do herói protagonista. Bella, por exemplo, chega a dizer “Parecia realmente que minha vida acontecia em torno dele” (MEYER, 2008, p. 186), enquanto Ana afirma “Eu não quero perdê-lo, apesar de todas as suas exigências, sua necessidade de controle, seus vícios assustadores. Eu nunca me senti tão viva como eu me sinto agora” (JAMES, 2012, p. 317-318). As duas centralizam sua vida e a resumem ao homem amado, ainda que ambas sejam – pelo menos à primeira vista – moças que prezam e declaram sua independência. Reconhecer esse paradoxo, esses discursos conflitantes, exige uma posição-leitor atenta à presença deles, porém a maioria das leitoras simplesmente segue a correnteza, encantando-se com a heroína que encontra a felicidade suprema, que “sente-se viva” como nunca antes ao ter sua vida acontecendo “em torno dele”, o herói.

Dessa forma, podemos ver que no mínimo uma posição-leitora dentre as muitas existentes manteve-se, ao longo dos tempos, sob a influência desse ideal de Heroína Que Se Apaixona / Namora / Se Casa e a leitura resultante não desafiou em nada os discursos hegemônicos. Muito pelo contrário: reforçou-os. Mais do que isso, argumenta Brownstein (1982, p. 15): essa influência atuou sobre incontáveis meninas que, proibidas de sonhar em ser gerais e imperadores pelas histórias hegemônicas, passaram a viver dentro dos romances, e a viver muito tempo dentro deles, buscando ali não só um significado para suas vidas, mas uma significância para si mesmas. Conforme ressalta Brownstein (1982, p. 24), as jovens gostam de ler sobre as heroínas na ficção de forma a “ensaiar vidas possíveis e imaginar a vida de uma mulher como importante – porque elas querem ser atraentes e poderosas e significativas, alguém cuja vida vale a pena ser escrita, cujo mundo gira em torno dela e faz o jeito de ela ser ter fazer

sentido”. É natural e humano querer ser importante e significativo, mas historicamente se consagrou que, para as mulheres, isso só pode ocorrer na esfera da ficção, na essência concentrada de uma personagem, ou seja, em uma imagem, não em uma ação ou realização.

Desde longa data, então, as mulheres vêm recorrendo aos romances em busca de significância, e os romances acabaram por determinar as vidas de muitas dessas mulheres. Gerações de meninas cuja experiência de vida foi limitada por sua criação, por sua educação, pela falta de oportunidades ou por convenções, recorreram à ficção para escapar de uma realidade sufocante e tediosa, e retiraram dos romances estruturas que utilizaram para organizar e interpretar não só seus sentimentos e suas perspectivas futuras, mas também quem são enquanto mulheres. Elas correram direto dos romances que liam, vorazes e esperançosas, para o que acreditavam ser o “final feliz” destinado a elas na vida real e, desde suas interpretações das ações de outras pessoas até suas noções sobre si mesmas, as atitudes dessas mulheres foram embasadas na ficção. Desde o século XVIII, as mulheres que leem tendem a compreender umas às outras, aos homens e até a elas mesmas como personagens de romances (BROWNSTEIN, 1982, p. 18). Portanto, mais do que uma maneira de ler uma obra literária, a posição-leitor – considerando em especial a leitora de romances – estendeu-se a uma maneira de “ler” a vida embasada em um modo de pensar firmado sobre uma ideologia hegemônica, e a imagem da mulher que, personificada na heroína protagonista, tem direito a um final feliz foi sendo construída, cristalizada e perpetuada sobre esses preceitos.

É natural que chame a atenção de forma singular a maneira como a protagonista é retratada em termos de seu comportamento, de seu modo de ser e agir, já que isso envolve questões de poder e papel da mulher. Desde o princípio dos tempos, a luta pelo poder tem sido uma constante na história. E as relações de poder entre povos, nações e até mesmo entre “homens” e “mulheres” têm sido objeto de estudo de pesquisadores das mais diversas áreas das ciências humanas e sociais. Pierre Bourdieu (1999, p. 7), ao refletir sobre a questão do poder, manifesta sua perplexidade diante do reduzido número de questionamentos não só no que se

refere a quem o detém, mas também diante da fácil perpetuação tanto da ordem estabelecida como das relações de dominação, de seus privilégios e de suas injustiças, destacando-se aí, como exemplo de excelência, a dominação por parte do sexo masculino. Essa dominação é comparada por Virgínia Woolf (1993) – conforme citado pelo próprio Bourdieu (1999, p. 8) – a um ritual pagão de uma sociedade arcaica. Nesse ritual, a sociedade em geral – considerada por ela um “lugar de conspiração” – impõe à mulher “um macho monstruoso, de voz trovejante, de pulso duro, que infantilmente marca o chão da terra com signos de giz, dentro de cujos limites místicos os seres humanos são fixados rigidamente, separadamente, artificialmente” e onde a mulher, presa dentro desse rito místico, se vê fechada em casa, sem poder participar de qualquer uma das muitas sociedades das quais a sociedade do homem é composta (WOOLF, 1993, p. 230-231). Dentro dessa lógica, ao homem, superior, cabem o poder e a evidência, e à mulher, inferior, a submissão e ficar à sombra dele.

Um exemplo bastante ilustrativo dessa submissão e complexo de inferioridade feminina envolve um objeto da esfera culturalmente estabelecida como masculina: o carro. Enquanto Edward Cullen e Christian Grey, os protagonistas de *Crepúsculo* e *Cinquenta tons de cinza*, possuem carros velozes e de último modelo, os carros de Bella e Ana são descritos, respectivamente, como “um carro bom para você” (MEYER, 2008, p. 15, 33) – ou seja, uma caminhonete velha e suficientemente resistente aos possíveis desastres de Bella – e um “fusca velho” (JAMES, 2012, p. 8, 235), e ambas estão perfeitamente contentes com eles. Carros em geral não são uma preocupação feminina – uma noção (ainda que corroborada por fatos) que também foi estabelecida culturalmente –, mas não há uma razão lógica para que as personagens não pudessem ter carros melhores, ainda que simples. Sim, elas são estudantes e não dispõem de muito dinheiro, portanto é natural que tenham carros mais modestos, mas a reiteração de que o carro de uma mulher não precisa ser bom apenas reforça a suposta inferioridade dela em relação ao homem – ideia que é perpetuada para a leitora.

Retomando a ideia da “superioridade dos homens”, da mesma maneira que o enfoque feminista pós-moderno em rela-

ção a gênero elimina a pressuposição da existência de dois grupos – homens e mulheres – e deixa de basear-se na diferença entre eles, Bourdieu (1999, p. 16) isenta a dicotomia que a humanidade ocidental fundamentada no pensamento grego impõe a tudo – alto/baixo, direita/esquerda, claro/escuro, masculino/feminino – da responsabilidade quanto à questão da dominação masculina. Para o autor, tais oposições fazem parte do “curso natural do mundo” – fato confirmado, por exemplo, pelos ciclos biológicos e cósmicos – e, portanto, não podem fazer emergir uma relação social de dominação por si só: ela só pode resultar de um sistema de relações de sentido totalmente independente. Com isso, torna-se necessário questionar o que mantém tal sistema vivo, o que o nutre e sustenta, ao que Bourdieu (1999, p. 18) replica que a força da ordem masculina vem do fato de ela dispensar justificação: o masculino é o neutro, é ponto pacífico, não tem necessidade de explicar-se nem de se enunciar em discursos. Cabe sempre à mulher, ao feminino, justificar-se, ser explicitamente caracterizado até mesmo na linguagem, onde o feminino é o “marcado”.

Ainda segundo Bourdieu (1999, p. 18), a própria definição de “excelência” em algo está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas, e cita como exemplo a situação de uma seleção para um cargo importante – especialmente se for de autoridade – na qual são incluídas capacidades e aptidões sexualmente conotadas. Por isso, se posições de poder são dificilmente ocupadas por mulheres, é porque tais posições são talhadas sob medida para homens, com características de virilidade enfatizadas exatamente por serem opostas às características das mulheres. Para uma mulher chegar a conseguir uma posição dessas, ela tem não só que possuir todas as características explicitamente exigidas pelo cargo como também todos os atributos “masculinos” usualmente associados a ele (agressividade, segurança, autoridade natural, etc.).

Percebe-se, assim, que há toda uma estrutura – uma espécie de política – que organiza comportamentos e relações entre homens e mulheres, determinando o que é “apropriado” dentro de um leque de expectativas. Em relação a isso, Kate Millet (1978, p. 31) define *política* como aquilo que é referente às relações estruturadas com base no poder ou a arranjos em que um grupo

de pessoas é controlado por outro. O estudo dessas relações é, para a autora, de extrema importância, especialmente quando se trata da relação entre sexos, já que a dominação sexual é, segundo Millet, a ideologia mais disseminada em nossa cultura e a que fornece uma concepção de poder mais fundamental. Além disso, a política sexual vigente obtém seu reconhecimento e confirmação através da conformidade de ambos os sexos a políticas patriarcais referentes a temperamento, papéis e status (MILLET, 1978, p. 35), portanto também as mulheres são responsáveis por ela. Essa ideia é também partilhada por Bourdieu (1999, p. 13) quando o autor nos diz que incorporamos – inconscientemente – estruturas históricas de ordem masculina, e, assim, estamos sempre sob o risco de recorrer a modos de pensamento que são eles próprios produtos da dominação, inclusive quando lemos.

Um exemplo disso pode ser visto na autoridade com que Edward e Christian decidem sobre quando – e no caso de Ana até mesmo o que – as protagonistas devem comer. Edward diz a Bella que acha que ela deve comer alguma coisa (MEYER, 2008, p. 126) e a convence a fazê-lo em troca de respostas para a curiosidade dela sobre ele. Em outra passagem da história, Alice, irmã de Edward, diz à Bella que antes de elas fugirem do vampiro que persegue a heroína Edwarda lembrou de que Bella precisava comer com muito mais frequência do que eles (MEYER, 2008, p. 293). Já Christian Gray diz a Ana que ela precisa comer em duas ocasiões (JAMES, 2012, p. 65, 137), que ela tem que comer em uma (JAMES, 2012, p. 196), que ela não comeu muito – listando inclusive o que ela comeu – em outra (JAMES, 2012, p. 201) e lhe ordena que coma em três ocasiões (JAMES, 2012, p. 72, 95, 334). E o fato mais interessante: Bella e Ana obedecem, mesmo que a contragosto, perpetuando a ideia de que é o homem quem manda.

Ainda que tanto no caso de Edward como no de Grey a preocupação com a mulher amada seja a maior motivação desses atos – sendo que para Grey ainda há a questão de, entre suas cicatrizes emocionais, haver a de ele ter passado fome –, tal controle e poder sobre algo tão individual como o ato de comer, bem como a aceitação das personagens, é uma mostra de que a conformidade de ambos os sexos a políticas patriarcais referentes a papéis

e status de que fala Millet (1978, p. 35) se verifica também na literatura, e ainda nos dias de hoje.

Depois do exposto acima, é natural que surja o questionamento de se realmente existe algum poder, qualquer que seja ele, conferido à mulher. De forma simplificada, pode se dizer que, a partir do momento em que o homem passou a dedicar-se à agricultura, ele fixou-se “em casa” e buscou tomar posse do mundo que, até então, era de certa forma controlado pelas mulheres. Eram elas que cuidavam do lar, das ervas e plantas, que detinham com isso o poder de cura e – mistério supremo – que sabiam como gerar a vida não só das plantas, mas também de si próprias e, por isso, as culturas baseadas no matriarcado com seus ritos e sistemas de crenças baseados em uma deusa passaram a ser perseguidas por serem um incômodo para os povos patriarcais que surgiam. A deusa – e, por extensão, a mulher – passou ser demonizada, a magia associada à fertilidade foi ligada à sedução (vista como malévola) e esta última, por fim, acabou caracterizada como o poder da mulher, propagando-se a crença de que é através da sedução e da feminilidade que a mulher exerce seu poder.

Entretanto, apesar de a sedução ser considerada a fonte do poder feminino, o mundo onde a mulher é chamada de “rainha”, onde se diz que ela tem seu real lugar e onde pode – e deve! (segundo a crença comum) – exercer seu papel é o mundo doméstico. O lar torna-se o centro do mundo e é pelo trabalho da e na casa que ela se apropria dele. Da administração do lar ela tira sua justificação social, realizando uma atividade, vigiando, controlando, mas essa atividade não lhe permite, no entanto, uma afirmação singular de si própria (DE BEAUVOIR, 1980b, p. 197). Um fator importante a ser considerado é que os serviços domésticos impostos à mulher em seu papel de dona-de-casa acabam por exauri-la e assim, presa de um derrotismo decorrente da situação em que se encontra, a mulher se encerra em uma timidez de atitude que se estende por todos os campos de sua vida, passando a acreditar que os triunfos brilhantes e a glória são reservados aos homens.

Bourdieu (1999, p. 41, 72, 112) nos informa que as relações sociais de dominação e de exploração instituídas entre os gêneros apresentam princípios de visão e divisão que classificam

todas as coisas e práticas segundo a oposição entre o masculino e o feminino. Assim, cabe aos homens o que se relaciona ao público, ao oficial, aos atos breves, perigosos e espetaculares (em tempos antigos atos como matar o boi, a colheita, sem falar no homicídio e na guerra), sendo destinado às mulheres o trabalho doméstico ou extensões desse espaço, que são os serviços sociais e educativos. Além disso, cabe-lhes também o privado e o escondido (cuidar das crianças, dos animais e da casa), trabalhos exteriores destinados pela razão mítica (isto é, os que as levam a lidar com ervas, com água, com leite) e, sobretudo os mais sujos, mais monótonos e mais humildes.

Bella e Ana não fogem a essa regra. Apesar de serem estudantes e de Ana inclusive lutar para manter sua carreira no meio editorial, elas encontram o lugar ao qual sentem que pertencem na vida em família e dentro do ambiente doméstico. Bella diz que nunca se encaixou em lugar nenhum (MEYER, 2008, p. 16), mas junto aos pais e irmãos de Edward – uma família nos moldes tradicionais – ela se sente perfeitamente entrosada, mais até do que com seu pai ou sua mãe, que são separados. Ana, por sua vez, ao visitar o escritório de Grey reflete consigo mesma que não se encaixa no mundo sofisticado do empresário (JAMES, 2012, p. 9, 16), mas depois, fazendo panquecas com bacon para o café da manhã dos dois na cozinha dele, pensa “Nunca me encaixei em lugar algum e agora...” (JAMES, 2012, p. 117), ou seja, ambos locais são luxuosos e sofisticados, porém o lugar onde ela “se encaixa” não é um ambiente profissional, e sim doméstico. Essas passagens nas duas obras perpetuam a ideia de que as mulheres ficam limitadas ao espaço privado (doméstico, lugar da reprodução), enquanto que os homens dominam o espaço público e a área do poder (sobretudo econômico, relacionado à produção), cristalizando noções que hoje em dia já não deveriam estar mais em circulação – mas estão.

Ainda nos dias de hoje, apesar de todas as conquistas femininas e feministas, não se pode dizer que as mulheres foram liberadas dessa determinação de seu lugar ser a casa: elas ainda se encarregam de 70% das tarefas domésticas e a única mudança ocorrida é que agora os homens da classe média consideram estar participando mais das tarefas domésticas (FALUDI, 2001,

p. 14). Se o mito do papel essencialmente doméstico da mulher começou a desmoronar no final dos anos 50, quando nos Estados Unidos muitas mulheres começaram a perceber que não se sentiam realizadas dentro do modelo da feliz dona-de-casa de classe média (FRIEDAN, 1975, p. 28), nos anos 80 essa situação ainda não havia mudado por completo e ainda sofreu um retrocesso. Segundo Susan Faludi (2001), na década de 80 houve na verdade um poderoso contra-ataque aos direitos da mulher, uma tentativa de reduzir as pequenas vitórias que o movimento feminista havia a muito custo conseguido, levando a um retrocesso. Essa reação contra o “progresso” das mulheres foi chamada de *backlash* e, segundo Faludi (2001, p.17-19), foi causada pela percepção – correta ou não – de que as mulheres estavam avançando a passos largos.

Faludi (2001) conta que a década de 1980 deflagrou um implacável contra-ataque às conquistas femininas, ataque esse que operava em dois níveis. Foi uma tentativa de, em primeiro lugar, convencer as mulheres de que os sentimentos de angústia e insatisfação descritos por Friedan (1975) eram resultado de um excesso de independência e liberdade e, em segundo lugar, de destruir gradativamente os mínimos avanços que as mulheres haviam conquistado no trabalho, na política e em sua forma de pensar. A imprensa dos anos 80, segundo Faludi (2001, p. 96), levou o *backlash* ao público por meio de vários artigos que previam mudanças profundas no comportamento social das mulheres, mas que, ao mesmo tempo, pouco ofereciam em termos de evidência para justificar as generalizações feitas a respeito do “problema das mulheres”. A mídia em geral buscava ditar tendências e determinar comportamentos sociais especialmente em relação às mulheres, pois quando as matérias sobre tendências comportamentais tratavam dos homens e seus hábitos em transformação, elas enfocavam apenas as mais recentes manias e diversões masculinas – pescaria, aparelhos de bip, a volta das camisas brancas. Já os novos comportamentos femininos, por sua vez, só eram relacionados a problemas para arranjar marido, gravidez indesejada ou dificuldades de relacionamento com os filhos. Em outras palavras, as mulheres eram indiretamente convocadas a voltar a seu papel “tradicional” ou então sofrer as terríveis consequências,

tudo isso descrito em artigos que, muito mais do que relatos jornalísticos, eram verdadeiros sermões morais (FALUDI, 2001, p. 97). Por exemplo, conforme Faludi (2001, p. 98), a imprensa anunciou em 1986 uma “nova tendência” ao celibato e em 1987 as pesquisas mostraram que a proporção de mulheres solteiras que achavam aceitável o sexo antes do casamento tinha “repentinamente” caído seis pontos percentuais num ano.

Para Faludi (2001), então, ao promoverem durante o *backlash* dos anos 80 a valorização da mulher tradicional, cujo reino é o lar –ou, mais recentemente, a da mulher moderna, independente, porém lipoescultural e escrava da beleza –, os defensores do antifeminismo ou aqueles meramente interessados na manutenção do poder hegemônico buscavam fomentar a baixa autoestima da mulher, enfraquecendo com isso sua luta pela igualdade de direitos. Passados os anos 80, as mulheres voltaram a lutar firme e abertamente por seus direitos, porém os efeitos da sutil campanha do *backlash* ainda se fazem sentir, pois as ideias propagadas então podem ser vistas até hoje, nas mais variadas instâncias e situações.

As próprias protagonistas em observação neste trabalho mostram resquícios dessa presença em declarações que denunciam uma fraca autoestima. Bella, mesmo após ouvir Edward dizer que ela é “corajosa” e “confiante”, diz que se sente frustrada por sua “fraqueza”, sua “lentidão”, suas “reações humanas desgovernadas” (MEYER, 2008, p. 264) enquanto Ana, apesar de Grey lhe dizer que ela é “maravilhosa” (JAMES, 2012, p. 193), “adorável” (JAMES, 2012, p. 288), “linda” (JAMES, 2012, p. 296) e lhe chamar de “bela adormecida” (JAMES, 2012, p. 394), vive em permanente estado de insegurança quanto à sua beleza, comparando a si mesma com outras mulheres, como por exemplo a amiga Kate – que ela diz ficar deslumbrante até mesmo “com uma camisa de um tamanho bem acima do dela, calça jeans esfarapada e uma bandana azul-marinho” (JAMES, 2012, p. 339) –, e sempre achando que as outras são melhores que ela.

Talvez mais grave, porém, seja o fato de que, nos dois *best-sellers* em observação, as protagonistas na maior parte do tempo se sentem declaradamente inferiores aos homens que amam, tanto que se qualificam como “uma aberração” (MEYER, 2008, p.

136), no caso de Bella, e “uma desajustada” (JAMES, 2012, p. 117) no de Ana. Bella ainda expressa sua “evidente banalidade” (MEYER, 2008, p. 127) em pelo menos três passagens: “É claro que ele não estava interessado em mim. [...] Eu não era interessante.” (MEYER, 2008, p. 65); “Talvez fosse só um sonho muito convincente [...]. Isso parecia mais provável do que eu realmente atraí-lo de alguma maneira.” (MEYER, 2008, p. 70); e “Bom, olhe para mim. [...] Sou absolutamente comum... Bom, a não ser pelas coisas ruins, como todas as experiências de quase-morte e por ser tão desastrada, o que me torna praticamente incapaz. E olhe para você. – Acenei para ele e para toda sua perfeição desconcertante” (MEYER, 2008, p. 156). Ana, por sua vez, ao começar a sair com Christian Grey, segue o mesmo padrão de pensamento a respeito de si mesma: “Por que esse homem lindo, poderoso e bem-educado haveria de querer me ver? A ideia é absurda.” (JAMES, 2012, p. 26) e “*O que Christian Grey ia querer com você?*” (grifo da autora) (JAMES, 2012, p. 50).

Voltando aos *backlashes* – perceptíveis de forma mais clara ou mais disfarçada –, é evidente que eles se dão no mundo real, mas as concepções a respeito da “mulher ideal” que ressurgem com eles não são muito diferentes na literatura: as heroínas quase sempre estiveram – e, como vemos nas séries *Crepúsculo* e *Cinquenta tons de cinza*, até hoje ainda estão – subordinadas a ditames de “como deve ser uma mulher”, inclusive em termos físicos. Bella diz que “*devia* ser bronzeada, atlética, loura – uma jogadora de vôlei ou uma líder de torcida, talvez” (grifo da autora), mas ao invés disso sempre foi “magra, mas meio mole, e obviamente não era uma atleta” (MEYER, 2008, p. 16), ou seja, tem consciência de que há um padrão hegemônico que lhe é cobrado, porém se alia a essa cobrança ao lamentar sua aparência, a qual não se encaixa nele. Ana, de sua parte, fala que tem que “amansar o cabelo” e que possui “olhos azuis grandes demais” (JAMES, 2012, p. 7), além de se descrever como “muito pálida, muito magra, muito desleixada” e dizer que sua “lista de defeitos é longa” (JAMES, 2012, p. 51).

Em suma, se considerarmos que as leitoras se identificam de alguma forma com as protagonistas, o modelo que lhes é dado por meio dessa forma de pensar das heroínas mantém a mulher

presa a uma hierarquia baseada na dicotomia homens/mulheres e na superioridade de um gênero sobre outro, e, caso a posição-leitor daquela que lê não conteste esse discurso, ele seguirá sendo perpetuado indefinidamente.

Conforme sugere K. K. Ruthven (1988, p. 36), para mudar o modo como as pessoas veem as mulheres, é preciso conceber a mulher não como uma “essência”, mas como uma construção produzida por uma sociedade e difundida nos discursos que essa sociedade circula sobre ela mesma. Porém, mesmo com as evoluções no conceito de gênero e o surgimento de uma tendência no sentido da superação das diferenças entre homens e mulheres no mundo atual, ainda hoje em boa parte do imaginário coletivo perdura uma figura bem específica e delineada da mulher. Quando solicitadas a descrevê-la, as pessoas comumente utilizam adjetivos como “protetora, carinhosa, maternal”, “doce, delicada, calma” e “sensual, sedutora, bela”, mas se tivessem que resumi-la em uma palavra, diriam que a característica da mulher é a *feminilidade*. Essa feminilidade não tem que ser de um único tipo específico – de aspecto visual, feminilidade de temperamento, feminilidade de atitude –, muito pelo contrário, é necessário ser uma feminilidade generalizada. Simone De Beauvoir (1980b, p. 73), reunindo a feminilidade visual à feminilidade de temperamento, diz que para a sociedade androcêntrica “ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas. Toda a afirmação de si própria diminui sua *feminilidade* e suas probabilidades de *sedução*” (grifo meu).

Já Kate Millet (1978, p. 35), salienta que a formação – e determinação – da personalidade como “feminina” ou “masculina” se deu, ao longo da história, não só por estereótipos de sexo, mas por necessidades e valores de um grupo dominante, e é ditada por aquilo que seus membros prezam em si mesmos e acham conveniente em seus subordinados. No caso dos homens, são atributos como agressividade, inteligência, força e eficácia; no das mulheres, passividade, ignorância, docilidade, virtude e ineficiência. Essa é a origem da frase “*agressionis male and passi-*

vity is female”⁸ (MILLET, 1978, p. 43), ou em outros termos, “o homem faz, a mulher é”. Ao mesmo tempo, devido a aspectos culturais que influenciam circunstâncias sociais, homens e mulheres passam por experiências de vida diferentes, e isto é crucial e determinante. De Beauvoir (1980b, p. 68) cita o caso dos meninos que, por volta dos 13 anos, desenvolvem sua agressividade, sua vontade de poder e seu gosto por desafio com jogos violentos, enquanto nessa exata idade as meninas renunciam a tais atividades, retraindo-se. Muitas vezes elas são proibidas de participar de quaisquer atividades que envolvam violência ou perigo, e acabam por conformar-se em suportar o corpo passivamente, sendo que essa impotência física acaba por refletir-se em uma timidez de atitude em geral. As meninas passam a não ousar empreender ou revoltar-se e, treinadas para a docilidade e resignação, o que lhes resta é apenas aceitar o lugar já “reservado” para elas na sociedade.

Ruthven (1988, p. 70) sugere que um lugar óbvio para se procurar tendências androcêntricas em uma cultura são as representações femininas na literatura e artes visuais. O autor também alerta para o fato de que narrativas como os contos de fada não são apenas “fantasias para entreter, mas poderosos transmissores de mitos românticos que encorajam as mulheres a internalizar somente aspirações consideradas apropriadas dentro de um patriarcado” (RUTHVEN, 1988, p. 80). Ali uma menina aprende, por exemplo, que ela é naturalmente uma criatura passiva, como a “princesa que espera pacientemente no topo da Colina de Vidro pelo primeiro homem a escalá-la” (RUTHVEN, 1988, p. 80).

Nesse sentido, Bella e Ana apresentam características que as identificam, segundo o modo de pensar hegemônico, como “verdadeiras mulheres”: são desastradas, correm perigo e necessitam ser socorridas ao longo de toda a trama. Bella tropeça três vezes (MEYER, 2008, p. 21, 25, 316), Ana quatro (JAMES, 2012, p. 10, 19, 46, 309), sendo que Ana inclusive se espanta por não tropeçar após um encontro com Christian Grey (JAMES, 2012, p. 50). Bella cai três vezes (MEYER, 2008, p. 93, 263, 316) e quase vai ao chão ao prender a bota no batente de uma porta (MEYER, 2008, p. 63), enquanto Ana cai duas vezes (JAMES, 2012, p. 10, 46). Bella deixa cair seus livros (MEYER, 2008, p. 63) e suas

⁸ “A agressividade é masculina e a passividade é feminina”.

chaves (MEYER, 2008, p. 67) e Ana derruba o gravador digital que utiliza na entrevista com Grey duas vezes (JAMES, 2012, p. 11). As próprias personagens se definem como “desajeitada” (MEYER, 2008, p.135) no caso de Bella, e “desastrada” (JAMES, 2012, p. 17) e “descoordenada” (JAMES, 2012, p. 51) no de Ana.

As duas protagonistas são, ainda, repetidamente salvas de situações complicadas e/ou de perigo por seu herói: Bella, de ser esmagada por um carro desgovernado (MEYER, 2008, p. 49), de ser atacada por um grupo de homens na rua (MEYER, 2008, p. 123) e por fim de ser morta por um vampiro (MEYER, 2008, p. 323-326); Ana, de ser atropelada (JAMES, 2012, p. 47) e de ser assediada sexualmente por um amigo (p. 58). Após um dos episódios, Bella inclusive se refere a Edward como “meu eterno salvador” (MEYER, 2008, p. 126), confirmando a tradição da mocinha sempre salva por seu amado.

Sandra Gilbert e Susan Gubar (1980, p. 3), baseando-se na ideia apresentada por Gerard Manley Hopkins em 1886 de que a caneta é metaforicamente um pênis, apresentam a noção de ser o autor o “pai” de seu texto assim como Deus é o pai do mundo. Essa concepção patriarcal, segundo as pesquisadoras, espalha-se por toda a literatura da civilização ocidental de tal forma que a metáfora é construída na própria palavra, autor, com a qual escritor, divindade e pai de família são identificados. Mesmo que quem escreva a obra seja uma mulher, ainda assim, como nos alerta Russ (1973, p. 4), a sociedade na qual vivemos é patriarcal e, portanto, as histórias que são escritas exprimem as atitudes, crenças, expectativas e, acima de tudo, os enredos que estão “no ar”, já em circulação. Elas são incorporações dramáticas do que uma cultura acredita ser verdade – ou gostaria que fosse verdade – ou o que se teme mortalmente que possa ser verdade. As narrativas da ficção, em especial, dependem de que ação central possa ser imaginada como passível de ser realizada pelo/a protagonista, quer dizer, dentro daquilo que as convenções literárias ditam que uma personagem central pode fazer em um livro (RUSS, 1973, p. 4). Ao refletirmos sobre a mulher como protagonista, surgem novamente as perguntas sobre que ações lhe são permitidas, que poder lhe é conferido.

A respeito do que uma heroína pode fazer, ou seja, que en-

redos, que ações estão disponíveis para uma protagonista dentro da tradição literária, Russ (1973, p. 7) responde de forma curta e simples: muito poucos, já que eles não comportam *ação* da parte dela. Essa afirmação de Russ (1973) encontra apoio em De Beauvoir (1980b, p. 365) quando ela diz que a mulher não somente ignora o que seja uma verdadeira ação, como a substitui pela resignação. O exemplo dado por De Beauvoir (1980b, p. 368) é dramático: quando as estátuas de Pompéia foram desenterradas, os arqueólogos observaram que os homens se encontravam entesados, em movimentos de revolta, desafiando o céu ou mesmo procurando fugir, enquanto que as mulheres estavam curvadas, encolhidas sobre si mesmas e com os rostos voltados para a terra, resignadas com seu destino.

Em relação à literatura, isso se reflete no fato de que as protagonistas que saem fora do padrão esperado, as que efetivamente tomam a iniciativa e partem para a ação de alguma forma, serem na maior parte das vezes as vilãs, megeras, ou bruxas – as últimas inclusive dotadas de “poder” e, frequentemente, de um poder “ativo”. A questão da resignação e passividade femininas presentes e eternizadas na literatura é também retomada por Gilbert e Gubar (1980, p. 20) quando nos dizem que “a mulher ideal que os autores sonham gerar é sempre um anjo”, ao mesmo tempo em que, citando novamente Virginia Woolf, acrescentam que “o ‘anjo da casa’ é a imagem mais perniciosa que os autores já impuseram sobre a mulher na literatura”, pois ela encerrou todos esses “anjos” na gaiola do lar. Além disso, por trás da associação da pureza feminina com a forma angelical se encontra a não tão explícita ligação entre a pureza contemplativa e a passividade, que pode ser percebida no fato de que as protagonistas de romances acabam, em geral, restritas a uma ocupação, um papel, ficando o sucesso ou o fracasso profissional, as experiências cruciais ou as crises existenciais apenas temas secundários.

Para as duas personagens em estudo, Bella e Ana, além de, ao final das séries de que são protagonistas, estarem jubilosamente inseridas no modelo de esposa-mãe-dona de casa, elas também têm seu “poder” devidamente adaptado ao que delas se espera: nada ativo, e sim passivo, e a realização, a conquista maior, vem do cuidado e do amor dedicado ao outro. Isso se verifica com

Bella, que, após muito treino e dedicação, desenvolve um poder sobrenatural, porém apenas mental: o de criar uma barreira que protege seus amigos e sua nova família dos inimigos. Não é uma ação, ela não ataca; ela apenas defende. Já o poder de Ana é o amor que “salva” e “cura” Christian de seus traumas, transformando-o em um homem “normal”. Nos dois casos, as heroínas se esforçam e se sacrificam – como esperado de uma boa mulher –, incluídas aí suas vidas profissionais.

Esse fato encontra explicação em De Beauvoir (1980b, p. 73), que comenta que as mães muitas vezes advertem as filhas de que “[...] os homens não gostam de mulher-homem, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, caráter, assustam-nos” e observa que na maioria das narrativas literárias famosas é a heroína loura e tola que ganha da morena de caráter viril. Ela cita como exemplos *O moinho à beira do Floss*, de George Eliot (1860) – a protagonista Maggie tenta em vão inverter os papéis, morre, e é Lucy, a loura, que casa com Stephen –, *O último dos moicanos* (de James Fenimore Cooper, publicado em 1826), no qual é a insossa Alice que conquista o coração do herói e não a corajosa Clara, e *Adoráveis mulheres* (de Louisa May Alcott, publicado em 1868), no qual a simpática Jo não passa de uma amiga de infância para Laurie, que dedica seu amor à insípida Amy de cabelos encaracolados. Essa “educação” por meio da literatura ocorre desde cedo, em um processo abordado por Anete Abramowicz (1998), entre outros.

Abramowicz (1998), em um artigo sobre os contos de fada de Perrault, analisa as imagens de mulheres apresentadas por ele, as quais variam entre mulheres más e boas⁹. Ela relata que as mulheres más representadas por Perrault são cheias de inveja e ressentimento, além de feias, velhas e obviamente perversas, sendo em geral as bruxas e madrastas. Elas são castigadas no final, morrendo exemplarmente ou, no mínimo, sendo submetidas às mesmas maldades que cometeram. Como contraponto, existem os “anjos”, entre os quais estão as imagens de mães, sempre bondosas e delicadas, existindo ainda mulheres que não são nem boas nem más, como por exemplo as mães pobres. Tais mulheres são

⁹Essa dicotomia, em minha opinião, não se restringe apenas aos contos de Perrault analisados por Abramowicz (1998), mas aos contos de fadas em geral e a boa parte da literatura, como demonstrado, por exemplo, por Aguiar (2001).

obedientes e submetem-se às ordens do marido sendo incondicionalmente submissas – a um homem, a um poder maior, ou simplesmente às circunstâncias. Ainda conforme Abramowicz (1998), as qualidades das mulheres exemplares consagradas por Perrault são a bondade, submissão e obediência, paciência, aceitação de uma situação dada, compaixão, generosidade, graça, todos atributos “femininos” e “à disposição” de um homem que os reconheça e se case com aquela que os apresente. Abramowicz (1998) chama atenção ainda para o fato de que os contos de Perrault acabaram sendo desligados de seus meios e condições de produção ao longo do tempo, e subsistem até hoje como uma espécie de “energia social”, (re)produzindo e (re)propondo modelos de condutas e de feminino. Dito de outra forma, é uma literatura advinda de uma época com costumes e ideias próprios, mas que se mantém sob formas diferentes e em períodos historicamente diversos. Já ao final de seu artigo, Abramowicz (1998) reforça essa ideia ao dizer que por anos e anos escutamos ou lemos contos de fadas em que a mulher, depois de um longo percurso de submissão, tem finalmente concedida a graça de um príncipe e um casamento, após o que ela pode, finalmente, ser feliz. Com isso, modelos de uma imagem tradicional da família e a promessa de um lar, com valores, formas de conduta e de felicidade se impõem, mas a promessa de futuro, no entanto, fica reduzida a uma única opção para as mulheres, o casamento, e, como já dito, Bella e Ana acolhem essa “única” opção – ainda que Bella demonstre uma relutância inicial.

Se, como bem relembra Funck (1998, p. 23), tanto a linguagem como a literatura contribuem para a manutenção ou a alteração do *status quo* e se a determinação de significados dominantes se dá por meio da linguagem, então as relações de poder existentes – especialmente no que se refere a gênero – podem ser desafiadas por posições e discursos não-hegemônicos se esses também estiverem presentes na literatura. É necessário, no entanto, que essas posições e discursos não-hegemônicos estejam presentes ou, se não estiverem, que isso seja sinalizado de alguma forma para quem lê, do contrário as pessoas – em especial as leitoras – seguirão sempre sob influência de um único modo de pensar a lhes ditar normas e juízos sobre diversas questões, entre

elas as de gênero.

Considerações Finais

A leitura é espaço de prazer de múltiplas dimensões, onde tudo pode ser e existir, mas mesmo a ficção não consegue escapar dos discursos que circulam no mundo real, seja para perpetuá-los, seja para contestá-los e desafiá-los. A questão que se impõe é que tipo de leitor/a queremos ser – aquele/a passivo/a, confortável com o *status quo*, ou o/a questionador/a, que vislumbra um mundo melhor nas páginas de um livro? No caso daqueles/as de nós que trabalham com educação, há uma pergunta ainda mais inquietante que é que tipo de leitor/a queremos ajudar a construir. Nesse sentido, creio que o ponto crucial é o chamado “abrir os olhos de quem lê”, mostrar que os textos – inclusive os literários – carregam em si discursos variados e ideologias que podem ser hegemônicas ou revolucionárias. A partir daí, essas pessoas serão capazes de fazer escolhas a respeito dos valores pelos quais vivem, das pressuposições que governam suas ações e das instituições com que interagem. É preciso, como nos diz Rosemary Hennessy (1993, p. 94), que se faça uma leitura sintomática.

Ler um texto sintomaticamente é tornar visível aquilo que a ideologia hegemônica não menciona, aquelas coisas que não devem ser ditas, contestações discursivas que são muitas vezes suprimidas. Ler sintomaticamente é revelar a historicidade dos textos da cultura e, ao fazê-lo, colocar à mostra os arranjos sociais que eles tão frequentemente organizam, desnaturalizando relações de poder – entre elas as de gênero – e potencializando uma mudança social. Após o “abrir de olhos”, as escolhas por parte de quem lê podem ser conservadoras e deixar a formação social contemporânea fundamentalmente não-desafiada mas, por outro lado, podem entrar em conflito com posições discursivas dominantes e assim constituir uma posição oposta e um ato subversivo. Nesse último caso, temos a magia do indivíduo transformado de marionete em ator, o qual, ao invés de simplesmente rejeitar o papel de recipiente passivo, pode passar a “escrever”, a construir seu próprio real a partir de uma posição de compreensão e consciência política (CRANNY-FRANCIS, 1990, p. 76).

É minha convicção que as protagonistas das séries *Crepúsculo* e *Cinquenta tons de cinza* podem até continuar perpetuando por meio da literatura discursos de gênero que as mulheres do século XXI ainda têm – e talvez por um bom tempo ainda terão – que combater, mas se as leitoras forem de alguma forma alertadas para a existência deles, elas poderão optar pela posição-leitor que quiserem – afinal todos têm liberdade de escolha –, aliando-se ou não aos discursos presentes nessas obras. O que importa é que muitas, assim despertas, poderão ir em busca de seu final feliz confiantes de que, para alcançá-lo, não precisam necessariamente seguir um modelo de protagonista com o qual não concordam, e serão finalmente então protagonistas reais, de suas próprias vidas.

Literatura, discurso e questões de gênero: considerações sobre dois best-sellers do século XXI, suas protagonistas e seus reflexos sobre as leitoras

123

*Literature, discourse and gender issues:
considerations on two best-sellers of the 21st century,
their protagonists and their reflex on female readers*

Abstract: In this century, two best-sellers – the *Twilight* and *Fifty Shades of Grey* series – have attracted various age groups of women. In both cases the female protagonists may have influenced the way female readers see gender issues – gender considered here as a performance, that is, something under permanent construction. For this reason, the discourse about the “ideal” woman, who is entitled to a “happy ending”, which circulates in these books and is materialized in the female protagonists is analyzed in this work, as well as the way the relation between literature and discourse acts upon the process of constructing the gender models of female readers.

Keywords: Literature. Discourse. Gender. Protagonists. Female readers.

Referências

ABRAMOWICZ, Anete. Contos de Perrault, imagens de mulheres. *Cad. CEDES*, Campinas, v. 19, n. 45, jul. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200006&ing=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 jan. 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. do francês: Maria Helena Khuner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BROWNSTEIN, Rachel M. *Becoming a Heroine – Reading about Women in Novels*. New York: Penguin Books, 1982.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990.

CRANNY-FRANCIS, Anne. *Feminist fiction: feminist uses of generic fiction*. New York: St. Martin's Press, 1990.

DE BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo. Fatos e Mitos*. Trad. do francês: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980a. v. 1.

_____. *O Segundo Sexo. A Experiência Vivida*. Trad. do francês: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980b. v. 2.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. do inglês: Waldemar Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FALUDI, Susan. *Backlash – o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Trad. do inglês: Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FAIRCLOGH, Norman. *Language and power*. London: Longman, 1989.

_____. *Discurso e Mudança Social*. Coord. Trad. do inglês: Isabel Magalhães. Brasília: UNB, 2001.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. do francês: Laura F. de Almeida Sampaio. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *A Ordem do Discurso*. Trad. do francês: Laura F. de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1975.

FUNCK, Susana Bornéo. *Feminist literary utopias*. Florianópolis: UFSC, 1998.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. London: Yale University Press, 1980.

HENNESSY, Rosemary. *Materialist feminism and the politics of discourse*. Londres: Routledge, 1993.

JAMES, Erika Leonard. *Cinquenta tons de cinza*. Trad. do inglês: Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

KRESS, Gunther. *Linguistic processes in sociocultural practice*. Geelong, Oxford: OUP, 1985.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Trad. do inglês: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. New York: Ballantine Books, 1978.

RUSS, Joanna. What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write. In: CORNILLON, Susan K. (Ed.). *Images of Women in*

Literatura, discurso e questões de gênero: considerações sobre dois best-sellers do século XXV, suas protagonistas e seus reflexos sobre as leitoras

Fiction: Feminist Perspectives. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1973. p. 3-20.

RUTHVEN, K. K. *Feminist Literary Studies* – an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don. Doing Gender. *Gender and Society*, v.1, n. 2, p. 125- 151, jun. 1987.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own / Three Guineas*. London: Penguin Books, 1993.

Renata Kabke
Pinheiro
