



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE RONDONÓPOLIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**



MARCELA TAVARES DE FREITAS LIMA

**REPRESENTAÇÕES DE JUVENTUDES NA SAGA CREPÚSCULO:
UM ESTUDO DE CINEMA E EDUCAÇÃO**

**RONDONÓPOLIS – MT
2018**

MARCELA TAVARES DE FREITAS LIMA

**REPRESENTAÇÕES DE JUVENTUDES NA SAGA CREPÚSCULO:
UM ESTUDO DE CINEMA E EDUCAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário de Rondonópolis, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, na Linha de Pesquisa Infância, Juventude e Cultura Contemporânea: direitos, políticas e diversidade.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Vilas-Bôas Trovão.

RONDONÓPOLIS – MT

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

L732r Lima, Marcela Tavares de Freitas.
Representações de juventudes na Saga Crepúsculo : um estudo de cinema e educação / Marcela Tavares de Freitas Lima. – 2018.
116 f. : il. (algumas color.) ; 30 cm.

Orientador: Flávio Vilas-Bôas Trovão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Educação, Rondonópolis, 2018.
Inclui bibliografia.

1. Cinema. 2. Educação. 3. Representação. 4. Juventude. 5. Saga Crepúsculo. I. Título.

CDU: 791.43

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Marcela T. de Freitas Lima. CRB-1: 3024.

Permitida a reprodução parcial ou total desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
Rod. Rondonópolis.-Guiratinga, km06 MT-270 - Campus Universitário de Rondonópolis - Cep:
Tel : (66) 3410-4035 - Email : ppgedu@ufmt.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO : "REPRESENTAÇÕES DE JUVENTUDES NA SAGA CREPÚSCULO: UM ESTUDO DE CINEMA E EDUCAÇÃO"

AUTOR : Mestranda Marcela Tavares de Freitas Lima

Dissertação defendida e aprovada em 10/07/2018.

Composição da Banca Examinadora:

Presidente Banca / Orientador Doutor(a) Flávio Vilas-Bôas Trovão
Instituição: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Examinador Interno Doutor(a) Leonardo Lemos de Souza
Instituição: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Examinador Externo Doutor(a) Alcilene Cavalcante de Oliveira
Instituição: Universidade Federal de Goiás

Examinador Suplente Doutor(a) Raquel Gonçalves Salgado
Instituição: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

RONDONÓPOLIS, 10/07/2018.

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Nicanor, e minha mãe, Iraci, que não tiveram a oportunidade de estudar, mas me permitiram conhecer a escola, sempre me incentivando a seguir com os estudos. Pelo amor e carinho a mim dedicados. Obrigada!

Ao Rogério, pelo amor e companheirismo, sempre presente na minha vida, mesmo à distância!

Aos meus irmãos, Carlos, Roberto, Jerry e Márcio, pela amizade e incentivo durante essa caminhada!

Aos meus sobrinhos queridos, Ana Carolina, Ana Letícia, Arthur Felipe, Gustavo, Giovanna, Helena e Hugo César, fonte de alegria e amor, por me ensinarem a me encantar com as coisas mais simples da vida!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, fonte de sabedoria e de força, pela oportunidade de estar concluindo um curso de mestrado.

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Flávio Vilas-Boas Trovão, pelas orientações, pelas sugestões, pelo apoio e pelas valiosas contribuições que muito me auxiliaram em todo o processo do mestrado e desta pesquisa. Obrigada!

Agradeço aos meus familiares e aos amigos pelo apoio, pela compreensão e pela amizade proporcionados durante essa etapa da minha vida.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEduc, à coordenação e à equipe administrativa pela atenção e a todos os professores pela oportunidade de aprendizagem.

Agradeço aos Professores, Doutora Alcilene Cavalcante de Oliveira e Doutor Leonardo Lemos de Souza por terem aceitado o convite para participar da minha banca e por terem contribuído com seus conhecimentos, me despertando para novas leituras e problematizações na pesquisa.

Agradeço à Professora Doutora Raquel Gonçalves Salgado por ter participado da minha banca, pela sensibilidade e pelas valiosas contribuições no desenvolvimento desta pesquisa. E por sempre compartilhar os seus conhecimentos e experiências ao longo do curso de mestrado.

Agradeço ao Cayron pela amizade construída, ainda antes do mestrado, pelas experiências partilhadas, pelas conversas e pelas sugestões que muito me ajudaram no desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço à Anabela e à Júlia pela leitura atenta, pela troca de experiências e pelas sugestões sobre a pesquisa.

Agradeço a todos os meus colegas da Pós-Graduação em Educação pela amizade, pelas reflexões e pelos conhecimentos compartilhados, em especial, à Bibiana, Milena, Renata, Thaisa e Danielle.

Agradeço às minhas amigas Leidiane Duarte Barbosa, Kamila Ferreira Valentin Sabino e Lucilene Maria dos Santos pelo acolhimento, pelo carinho e pela amizade, por acreditarem em mim e me incentivarem nessa caminhada.

Agradeço aos integrantes do Grupo de Estudos Infância, Juventude e Cultura Contemporânea (GEIJC) pela possibilidade de aprendizado com os conhecimentos e com as reflexões compartilhados nos encontros.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT pela concessão de bolsa de estudante.

Agradeço aos amigos da Biblioteca e do *campus* do Pantanal da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/CPAN pela força e pelo apoio que me foram dados durante a realização do mestrado.

Se admitimos que a relação com filmes participa de modo significativo da formação geral das pessoas, precisamos entender como é que isso se dá e qual é a extensão e os limites dessa participação. Precisamos estar atentos e dispostos a compreender a pedagogia do cinema, suas estratégias e os recursos de que ela se utiliza para “seduzir”, de forma tão intensa, um considerável contingente de pessoas, sobretudo jovens.

(Rosália Duarte – Cinema & Educação)

RESUMO

O presente estudo insere-se na Linha de Pesquisa Infância, Juventude e Cultura Contemporânea do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso *campus* Universitário de Rondonópolis (PPGEdu/UFMT/CUR). Ele tem, como objeto de estudo, a primeira obra da Saga Crepúsculo em formato fílmico, produzido pela diretora Catherine Hardwicke e lançado em 2008 nos Estados Unidos pelo estúdio *Summit Entertainment*, com roteiro de Melissa Rosenberg adaptado do primeiro livro da série homônima de autoria de Stephenie Meyer. Essa obra teve ampla repercussão entre as plateias infantojuvenis no mundo todo. O estudo orientar-se-á com a finalidade de discutir as implicações político-sociais da produção. Nesse sentido, esta pesquisa tem, como objetivo geral, analisar as representações de juventudes do filme Crepúsculo (2008). Nos últimos anos, o aumento do consumo de produtos da indústria cultural, como o cinema, é um fenômeno que merece atenção, pois seus consumidores integram, em sua maioria, um público jovem que se reinventa com frequência, por meio do acesso a um legado cada vez maior de informações e de conhecimentos culturais. Nesse contexto, observa-se a necessidade de analisar as produções cinematográficas norte-americanas que passaram a fazer parte da lista de favoritos do público juvenil no mercado de consumo mundial, como mostram as informações do sítio *Internet Movie Database* (IMDB), uma das principais bases de dados sobre filmes. A metodologia baseia-se nos pressupostos dos autores Kellner (2001), Vanoye e Goliot-Lété (2002) e Turner (1997), de modo a ter, como fundamentos, os estudos culturais da mídia, da pedagogia cultural e da análise fílmica, que permitiram compreender como a narrativa fílmica participa da cultura juvenil. Utilizamos, para o desenvolvimento deste estudo, o referencial teórico proposto por Savage (2009) e por Pais (1990), uma vez que esse referencial aborda a trajetória da juventude, em meio aos ambientes sócio-históricos, em profundas transformações. Nos quais, os jovens conseguem autoafirmar seus modos plurais de ser, ainda que de modo pouco visível, como uma categoria pertencente a um espaço-temporal onde os sujeitos constituem os seus referenciais de vida, mediante lutas e resistências contra as instituições sociais normatizadoras, pelo direito de vivenciar as culturas juvenis que emergem em oposição ao modelo cultural hegemônico. Dessa forma, esta pesquisa está organizada em três capítulos que promovem uma reflexão sobre as análises realizadas, entre as quais se destacam as seguintes: a compreensão acerca da produção da narrativa fílmica e dos personagens jovens representados na trama, de modo a abordar o papel do público consumidor e a sua formação cultural; a análise das representações das juventudes no filme, no sentido de apresentar as divisões que se estabelecem entre os grupos juvenis representados e o modo como esses personagens são construídos ao longo da narrativa; as problematizações sobre as representações da sexualidade das juventudes analisadas em que, as questões que envolvem a constituição das identidades de gênero e sexuais dos personagens são discutidas. As considerações finais apontam para quatro representações de juventudes no filme, os jovens vampiros, os jovens humanos, o jovem indígena e os jovens perigosos. Esse modelo indica a representação de uma juventude privilegiada na trama, a dos vampiros, a qual se sobrepõe às demais juventudes representadas. Pelos motivos expostos, destacamos a importância da inserção da leitura crítica da mídia como um recurso imprescindível na vida das pessoas no cenário contemporâneo e a necessidade da inclusão dos estudos culturais da mídia no âmbito da educação, para capacitar as pessoas a analisar e interagir criticamente com as produções da indústria cultural.

Palavras-chave: Cinema. Educação. Representação. Juventude. Saga Crepúsculo.

ABSTRACT

This study has as main theme the Research of Infancy, Youth and Contemporary Culture of the Postgraduate Program in Education of the Federal University of Mato Grosso, *campus* of Rondonópolis (PPGEdu/UFMT/CUR). The object of study is the first work of the Twilight Saga in film format, produced by the director Catherine Hardwick and released in 2008 by the studio *Summit Entertainment*, screenwriter by Melissa Rosenberg adapted from the first book of Stephenie Meyer. This movie was very popular specially among teenagers worldwide. This study will be conducted in order to discuss the sociopolitical implications of the production. In this regard, this work has as main objective analyzing the representations of youths in the film *Twilight* (2008). In recent years, the increased consumption of products from the cultural industry such as cinema has deserved much attention, since its consumers belong, in its majority, to a young public. This public, nowadays, reinvents itself by the constant accessing to a great amount of information and cultural knowledge. In this context, it is observed the need of analyzing the US cinematographic productions. As demonstrated by the *Internet Movie Database – IMDB* – one of the today's main movie date bases, some of these productions are favorite among young people, this has great influence on the consumption of products related to these brands. The effects of this interaction can be seen worldwide. The methodology was based on the studies of the following researchers Kellner (2001), Vanoye and Goliot-Lété (2002) and Turner (1997). It was developed with the analyses of cultural studies of media, cultural pedagogy and film analysis, which allowed to comprehend how the film narrative participates in youth culture. The theoretical framework used was proposed by Savage (2009) and Pais (1990), in order to approach the path of the youth inside sociohistorical scenarios in deep transformations, in which the same can self-affirm, though in a slight visible way, as a category that belongs to a space-temporal in which individuals construct their own references of life, through struggles and resistances against the established institutions, in order to have the right of full living the ascending culture that is opposed to the consolidated one. Therefore, this research is organized in three chapters which promote a reflection about the conducted analysis, among them: the comprehension of the movie's production narrative and of the young characters represented in the story, so to approach the role of the public consumer and the cultural development; an analysis of the representations of the youth in the film, presenting the divisions which are established between the young groups represented and the way these character are constructed over the narrative; the problematizations on the representations of sexuality of the analyzed youth, in which are discussed the questions about the constitution of gender and sexual identities of the characters. The final considerations indicate four representations of youths in the film: the vampire youths, the human youths, the indigenous youths and the dangerous youths. This model indicates the representation of a privileged youth in the plot, made of the vampires, which are above the other classes. In this regard, we highlight the importance of insertion of the critical reading of media as an indispensable resource in the life of people in the contemporary scenario, as well as the need of inclusion of the cultural studies of media in the context of education, in order to capacitate people to analyze and interact critically with the productions of the cultural industry.

Key words: Cinema. Education. Representation. Youth. Twilight Saga.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Os atores Robert Pattinson e Kristen Stewart	20
Figura 2 - Livro de anotações da diretora Catherine Hardwicke	25
Figura 3 – Pôster de Crepúsculo, mostrando Edward e Bella	28
Figura 4 – A primeira vez que Bella vê os adolescentes Cullen	44
Figura 5 – A transformação de Edward	48
Figura 6 – A quase transformação de Bella	51
Figura 7 – “Eu não quero ser um monstro”	53
Figura 8 – O assédio a Bella	55
Figura 9 – A sedução dos irmãos Cullen	60
Figura 10 – Edward observa Bella	62
Figura 11 – Os jovens humanos	63
Figura 12 – Um novo olhar à chegada dos irmãos Cullen	67
Figura 13 – O beijo de Edward e Bella	77
Figura 14 – O adeus ao lar	83
Figura 15 – A despedida de Bella e Renée	84
Figura 16 – Jacob e Bella prontos para o baile	95
Figura 17 – O sofrimento de Jasper diante de Bella	99
Figura 18 – O amor romântico de Bella e Edward na campina	102

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	SAGA CREPÚSCULO (2008): O FILME	20
2.1	O público de Crepúsculo	25
2.2	O cinema e a formação cultural da juventude	31
3	REPRESENTAÇÕES DAS JUVENTUDES NA SAGA CREPÚSCULO	36
3.1	A construção da narrativa do filme.....	37
3.2	A representação da juventude dos vampiros	43
3.3	A transformação de Edward e a quase transformação de Bella	47
3.4	A produção de uma juventude monstruosa	52
3.5	Jovens vampiros & jovens humanos	58
4	REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE COMO UM TERRITÓRIO PERIGOSO	65
4.1	O papel do masculino e do feminino na representação da juventude na Saga Crepúsculo	67
4.2	Edward e Bella: a representação da sexualidade das juventudes	76
4.3	Renée: a mãe de Bella & mães solteiras.....	82
4.4	Jacob: a invisibilidade da sexualidade da juventude indígena	93
4.5	Jasper: como se tornar um vampiro vegetariano	98
4.6	A representação do amor romântico na juventude	100
5	CONSIDERAÇÕES	107
	REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

Por trás do chamado “receptor” [...] existe um sujeito social dotado de valores, crenças, saberes e informações próprios de sua(s) cultura(s), que interage, de forma ativa, na produção dos significados das mensagens. (DUARTE, 2009, p. 54).

A convergência de interesses em comum entre as áreas do conhecimento humano tem permitido o surgimento de novos estudos afins, os quais permitem aos pesquisadores conhecer melhor novas realidades, decorrentes de um contexto em constante transformação. Nesse sentido, a educação é uma área que permite várias intersecções de estudos, de modo a promover um intercâmbio de conhecimentos entre as disciplinas. Por meio de diálogos interdisciplinares, várias áreas e subáreas ampliam, gradualmente, o alcance das suas ações, antes restritas a um único ambiente.

A educação está presente em todos os lugares e momentos da vida, é um processo do qual todas as pessoas participam. Nessa perspectiva, a busca de direitos, como liberdade de expressão e de espaço pelos jovens remonta à época das relações desenvolvidas pelos grupos tribais, em que a formação da juventude ocorria mediante a geração anterior. Ainda que essa forma de transmissão do saber não fosse formalizada, existiam, naquele contexto, situações de aprendizagem (BRANDÃO, 2007).

Atualmente, os adolescentes e os jovens de vários lugares do mundo têm acesso a uma diversidade de produtos importados, os quais, na sua maioria, são de origem norte-americana. Entre as mídias de entretenimento mais consumidas por esse público, podemos destacar o cinema. Ao contrário do que se pensa, os Estados Unidos vendem muito mais do que os seus produtos e as suas marcas, eles exportam, também, seu modo de vida e sua cultura, por meio de várias representações inseridas nos conteúdos de suas mídias. Do mesmo modo, os adolescentes e jovens de vários países têm como referência a figura do adolescente norte-americano, esse público infante-juvenil há muito tempo se tornou visado pela indústria hollywoodiana.

Na contemporaneidade, a figura do adolescente costuma remeter a uma tendência ditada pelos *teens* estadunidenses - modelo de todo um estilo de vida a ser consumido pelo restante do mundo – tendência essa presente em anúncios, conversas e notícias. (COIMBRA; BOCCO; NASCIMENTO, 2005, p. 4, grifo dos autores).

Depois da Primeira Guerra Mundial, as indústrias cinematográficas norte-americanas ampliaram o seu mercado, antes ocupado, com maior predominância, pela produtora francesa "Pathé Frères" (TURNER, 1997). A partir dessa época, o domínio norte-americano expandiu-se, gradativamente, a outros países nos quais esse mercado não havia se desenvolvido de modo satisfatório, como nos países da América Latina. O mercado norte-americano cresceu e alcançou, em pouco tempo, o que muitas cinematografias ainda tentam na atualidade: conquistar e encantar os espectadores, de modo a garantir o consumo contínuo dos seus produtos seriados.

A exportação de filmes norte-americanos subiu de 10 milhões e 500 mil metros em 1915 para 47 milhões e 700 mil metros em 1916. Até o final da guerra, os Estados Unidos estavam produzindo, segundo se dizia, 85% dos filmes de todo o mundo e 98% daqueles exibidos na América. O controle do mercado norte-americano era o mais importante, pois agora podia-se seguramente fazer filmes para o mercado doméstico e vendê-los no exterior com lucro. Daí em diante houve pouca motivação para os produtores norte-americanos adaptarem seu produto a um outro público que não fosse o interno. (TURNER, 1997, p. 24).

Mas, afinal, como eles conseguiram tocar de modo tão preciso, milhares de pessoas pertencentes a realidades tão distintas e ao mesmo tempo tão próximas, por um simples fator em comum: o desejo de consumir o cinema hollywoodiano. Essa e outras questões convergentes são a mola propulsora da presente pesquisa.

A linguagem audiovisual, assim como a escrita, principalmente na atualidade participa ativamente na formação das pessoas, não podendo ser vista somente como um complemento de outras linguagens. Hoje, tornou-se um hábito muito comum o interesse maciço dos adolescentes e jovens pelo cinema, o qual dissemina novos filmes de forma periódica. Nunca estivemos tão envolvidos e inseridos no universo midiático como agora, e é exatamente nesse espaço, que cabe a reflexão sobre a seguinte indagação "E o que isso tem a ver com a Educação?" (DUARTE, 2009, p. 14). De acordo com a autora, a educação tem um sentido amplo, ela pode acontecer em vários espaços sociais e sob diferentes formas. Nesse sentido, considera-se o contato das pessoas com o cinema um modo de interação entre a arte e o espectador.

Nesse contexto, é relevante compreender como as representações juvenis trazidas nos filmes de ficção são constituídas e o modo como elas se relacionam com a realidade juvenil contemporânea. Dentre esses produtos, esta pesquisa se interessa pelo filme *Crepúsculo* (2008), o qual foi, primeiramente, produzido sob a forma de literatura infanto-juvenil e, em

seguida, como filme, direcionado ao mesmo público, o que se caracteriza como um fenômeno ainda recente de consumo midiático pelos jovens.

Nos últimos anos, o aumento do consumo de filmes norte-americanos tornou-se um fenômeno que merece atenção. Seus consumidores são, majoritariamente, jovens, de uma geração que se reinventa com frequência, através do acesso a um legado cada vez maior de informações e de conhecimentos culturais.

Pensando nessas questões, esta pesquisa tem, como objetivo geral, analisar as representações de juventudes, na primeira obra da Saga Crepúsculo em formato fílmico, dirigido por Catherine Hardwicke, lançado em 2008 nos Estados Unidos e demais países, com ampla repercussão entre as plateias infanto-juvenis no mundo todo, com vistas a discutir as implicações político-sociais delas decorrentes. Como objetivos específicos destacam-se:

- ✓ Investigar o contexto histórico-social em que o filme foi produzido;
- ✓ Analisar a construção do personagem do vampiro e a sua relação com as representações juvenis da obra e com a juventude contemporânea.
- ✓ Analisar as representações de sexualidade enquanto um campo perigoso para a juventude;

O aprofundamento deste tema apresenta relevância para o Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEduc, nos estudos desenvolvidos na linha de pesquisa "Infância, Juventude e Cultura Contemporânea: direitos, políticas e diversidade", tendo em vista que novas pesquisas que abordem as interfaces mídias e juventude podem ampliar as discussões no âmbito da educação, uma vez que esses são assuntos que se reconfiguram rapidamente no contexto atual, promovendo mudanças que merecem ser compreendidas.

A fim de compreendermos como a linguagem do cinema se estrutura, tal como os espectadores a conhecem hoje, Turner (1997) explica que, no final do século XIX, o produtor francês George Méliès foi o responsável por dar início ao desenvolvimento da narrativa do cinema, quando notou que o tempo gasto para se fazer um filme não precisava corresponder ao seu tempo de filmagem, pois isso poderia ser resolvido através das técnicas da edição.

Os primeiros filmes não eram narrativas estruturadas, mas breves registros de tomada única de cenas do dia-a-dia, como o famoso filme dos Lumière que mostra trabalhadores saindo da fábrica no final de um turno. [...] A junção de partes separadas da edição de um filme tornaram possível essa intervenção. Méliès foi o primeiro a fazer uso da *edição*, o que possibilitava ao cineasta arranjar a sequência de imagens na tela, em vez de permitir que isso fosse ditado pelo assunto em si. (TURNER, 1997, p. 37, grifo do autor).

A seleção e combinação de tomadas, bem como a estruturação da linguagem cinematográfica dizem muito sobre a intenção de um cineasta e de um diretor de cinema. Por isso, é preciso levar em consideração o tipo de tratamento que as imagens recebem durante o seu processo de fabricação na indústria hollywoodiana, pois esse processo atuará nos significados que serão produzidos pelo público espectador, podendo direcionar a atenção deles para os aspectos que se quer evidenciar entre uma tomada e outra, por exemplo.

Sobre essa temática, algumas das produções da indústria cultural parecem ter fórmulas preestabelecidas para a realização dessas combinações e estruturação da linguagem de suas tomadas, uma vez que podemos perceber muitos pontos em comum entre alguns filmes hollywoodianos, sem que para isso seja preciso fazer uma análise. Sobre a leitura das cenas de um filme, Duarte (2009, p. 34, grifo do autor) comenta que:

[...] conhecer os *sistemas significadores* de que o cinema se utiliza para dar sentido as suas narrativas aprimora a nossa competência pra ver e nos permite usufruir melhor e mais prazerosamente a experiência com filmes.

O consumo de artigos da indústria cultural, como o de audiovisuais, desperta, há algum tempo, um interesse significativo entre os jovens. A arte da imagem em movimento passou por consecutivos aperfeiçoamentos, buscando transportar mais vida para a tela, "[...] o cinema realizou o sonho do movimento, da reprodução da vida" (BERNARDET, 1991, p. 14). O desenvolvimento tecnológico permitiu aos cineastas alcançar esse ideal, através de recursos desenvolvidos justamente para atender aos propósitos dessa arte. Dessa forma, os cenários, os personagens e a própria narrativa fílmica transmitem, atualmente, a perfeição de vários aspectos da realidade, juntamente com os elementos ficcionais. Isso possibilita aos espectadores vivenciarem sensações reais a partir da interação com os elementos desse universo.

O simples fato de assistir filmes e gostar de cinema não nos garante a habilidade de analisá-los de modo crítico, disso também depende alguns fatores ligados ao contexto social e cultural dos espectadores, "[...] o gosto pelo cinema, enquanto sistema de preferências está ligado à origem social e familiar das pessoas e à prática de ver filmes". (DUARTE, 2009, p. 13). Ainda assim, o contato com as imagens cinematográficas transforma o modo como as pessoas percebem a realidade.

Outros elementos da cultura referendam o reconhecimento da importância do cinema na formação das mentalidades em sociedades nas quais se produz e consome esse tipo de artefato. O homem do século XX jamais seria o que é

se não tivesse entrado em contato com a imagem em movimento, independentemente da avaliação estética, política ou ideológica que se faça do que isso significa. (DUARTE, 2009, p. 17).

No século XXI, o cinema adquire novos ares de inspiração para os diretores, os quais passaram a apostar em narrativas que explorassem os gêneros da ficção, do romance e da fantasia. Assim, a escolha do objeto desta pesquisa obedece aos seguintes critérios: a demanda do filme *Crepúsculo* (2008) no cinema foi grande durante o período da sua exibição em vários lugares do mundo e os maiores consumidores desses produtos são constituídos de adolescentes e jovens.

Nesse sentido, é importante compreender como são construídas as preferências de consumo da categoria juvenil, que busca cada vez mais, por determinados produtos em detrimento de outros. Isso implica conhecer mais adequadamente esses produtos, aqui, mais especificamente, o filme *Crepúsculo*. De acordo com Kellner (2001, p. 14), procurar compreender "[...] o porquê da popularidade de certas produções pode elucidar o meio social em que elas nascem e circulam, podendo, portanto, levar-nos a perceber o que está acontecendo nas sociedades e nas culturas contemporâneas".

Diante desse cenário, o caminho metodológico percorrido para a realização desta pesquisa tem como base três abordagens: 1. Os estudos culturais da mídia; 2. A pedagogia cultural; e 3. A análise fílmica. Essas abordagens permitiram compreender como a obra do primeiro volume da *Saga Crepúsculo* participa da cultura juvenil na contemporaneidade e como os elementos de significação presentes neste produto midiático interagem. Atualmente, a produção de filmes hollywoodianos é dotada de recursos cada vez mais sofisticados, que combinam elementos do universo da ficção. Isso permite aos jovens diminuir as fronteiras entre o mundo real e o imaginário. Dessa forma, as marcas culturais da ficção podem gerar significados e participar da formação cultural dos jovens consumidores.

A abordagem interdisciplinar, [...], implica a ultrapassagem de fronteiras entre disciplinas na ida do texto ao contexto, portanto dos textos à cultura e a sociedade. A ultrapassagem das linhas divisórias inevitavelmente nos impele para as fronteiras de classe, sexo, raça, sexualidade, etnia e outras características que distinguem os indivíduos uns dos outros e por meio das quais as pessoas constroem sua identidade. (KELLNER, 2001, p. 43).

Assim, a pesquisa sobre as representações juvenis à luz dos estudos culturais da mídia, vai ao encontro da necessidade de compreensão de vários fenômenos sociais contemporâneos. De acordo com Kellner (2001, p. 40), as sociedades contemporâneas "demandam constantes

mapeamentos e remapeamentos devido à intensidade das mudanças e da velocidade das transformações sociais em curso".

No que tange ao estudo do universo cinematográfico, Duarte (2009, p. 86-87) trata o filme como um objeto de investigação que merece mais atenção por parte dos pesquisadores e explica, também, que “para se fazer análise descritiva de filme é preciso, [...] cruzar os diferentes sistemas de significação dos filmes com os elementos de significação que estão presentes nas culturas em que eles são vistos e produzidos [...]”.

Ao analisar essa temática, Kellner (2001) nos apresenta a pedagogia crítica da mídia, as informações críticas a respeito de diversos produtos da indústria cultural, como o cinema, a TV, o jornal, entre outros, podem servir de subsídios para a alfabetização crítica das pessoas em relação aos artefatos audiovisuais que elas consomem diariamente. A análise dessas produções amparadas nas propostas dos estudos culturais pode oferecer ao público leituras críticas da mídia, as quais podem expor problematizações de alguns temas retratados em seu conteúdo, que fazem parte do seu contexto de produção. Isso permite que, as pessoas compreendam o modo como uma produção hollywoodiana é tecida pela cultura da mídia.

Durante todo o tempo, fazemos uma pedagogia crítica da mídia cujas finalidades são: possibilitar que os leitores e os cidadãos entendam a cultura e a sociedade em que vivem, dar-lhes o instrumental de crítica que os ajude a evitar a manipulação da mídia e a produzir a sua própria identidade e resistência e inspirar a mídia a produzir outras formas diferentes de transformação cultural e social. A pedagogia crítica da mídia desenvolve conceitos e análises que capacitam os leitores a dissecar criticamente as produções da mídia e da cultura de consumo contemporâneas, ajudam-lhes a desvendar significados e efeitos sobre sua própria cultura e conferem-lhes, assim, poder sobre o seu ambiente cultural. (KELLNER, 2001, p. 20).

A análise fílmica forneceu os instrumentos adequados aos objetivos da pesquisa, os quais nos possibilitaram elaborar estratégias que conduzissem a análise dos eixos elencados. Ao definir o ponto de observação e a sua sistematização, amparada nos pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa, foi possível problematizar os elementos que constituem o universo do objeto e são compatíveis com os objetivos da pesquisa. Sobre isso, Vanoye e Goliot-Lété (2002) explicam que:

[...] o analista deverá estabelecer um dispositivo de observação do filme se não quiser se expor a erros ou a averiguações incessantes. Daí a necessidade de aprender a anotar, de se proporcionar, a partir do momento em que se inicia o processo de análise e em que não se é mais o expectador "comum", redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos (privilegiados). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 11).

O processo de análise fílmica implica em algumas perguntas anteriores, as quais são apresentadas por Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 12) e que precisam ser refletidas pelo pesquisador no início da análise, "[...] de que serve descrever, analisar um filme? De que serve essa operação que parece simétrica e inversa das que presidiram à elaboração do filme? [...] Não é absurdo “desmontar” o que foi pacientemente (ou impacientemente) montado?”.

Os autores apresentam respostas que consideram o propósito que cada questão envolve. Dessa forma, em relação à segunda questão, observa-se que a criação de um filme é comparada com qualquer outro objeto comercial que passa por todas as etapas dos modos de produção, no sentido de atender a certos padrões comerciais que lhe imprimem uma marca vinculada a um determinado setor industrial.

A análise fílmica parte do ângulo de investigação, em que o produto final resultante do processo anterior possa ser submetido pelo analista a um segundo processo, o de "[...] compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação. [...] não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente" (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 12). Nessa perspectiva, é com base na desconstrução do filme que o analista pode começar o seu trabalho, por meio do conhecimento de todas as partes que sustentam a base dessa grande estrutura.

Nesse processo, Turner (1997, p. 124) destaca o papel da intertextualidade para representar “[...] o complexo de relações entre os textos e as condições sociais de sua produção e consumo”. Isso corrobora com os estudos culturais da mídia propostos por Kellner (2001), em que o método adotado parte do texto fílmico para o contexto social e histórico de sua produção, para posteriormente retornar ao texto. As informações acerca do contexto de uma obra permitem compreender o modo como as representações de juventudes foram constituídas e problematizá-las dentro do contexto atual, considerando a continuidade e o consumo das produções norte-americanas no cenário contemporâneo.

Ante o exposto, a juventude analisada nesta pesquisa será pensada na sua pluralidade, conforme as representações presentes nas obras *Crepúsculo* e a perspectiva de Pais (1990, p. 23), ao abordar a juventude como “[...] um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por jovens em diferentes situações sociais”. Isso implica que se amplie, também, a noção de significados produzidos a partir da leitura de um texto e nas construções que envolvem os modos de ler essas produções.

Para a consecução dos objetivos propostos, esta pesquisa adota a análise de *Crepúsculo* (2008) com base no eixo de interpretação sócio-histórica que, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002), considera as representações presentes nessa mídia sobre temas que se

relacionam com o seu contexto de produção, no qual os assuntos representados na mídia se fundamentam. Considerando que os produtos dizem muito sobre a sociedade que o produziu, tanto que o seu modo de produção sofre modificações de um contexto e época para outro, Vanoye e Goliot-Lété (2002) nos mostram como isso acontece no cinema:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: **pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.)**. Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 56, grifo dos autores em itálico; grifo nosso em negrito).

Nesse sentido, a sociedade representada em *Crepúsculo* é o público jovem, dividido, principalmente, entre os grupos juvenis dos vampiros e dos humanos. O modo como essas parcelas da sociedade são representadas coloca em questão assuntos que podem fazer parte da realidade de várias juventudes, tendo em vista o consumo dessas produções e o seu alcance junto a diversos públicos do mundo, assim como o modo como as questões sociais são abordadas no contexto de produção da obra e retratadas pelas suas instituições.

A fim de discutir o tema proposto, a dissertação está organizada em uma parte introdutória, apresentada no primeiro capítulo, e mais quatro capítulos, incluindo as considerações finais e as referências. No segundo capítulo, que trata do primeiro filme da saga *Crepúsculo* (2008), foi realizada uma breve explanação da produção do filme. Essa parte foi desenvolvida, com a intenção de contemplar os dados técnicos do planejamento e da implementação da narrativa e a apresentação dos personagens da trama. Problematizamos, também, o papel do público consumidor de *Crepúsculo*, quando envolvido na temática da “juventude eterna” abordada no filme, e a necessidade da formação dos espectadores do cinema sobre a leitura crítica da mídia.

O terceiro capítulo trata das representações das juventudes na Saga *Crepúsculo*, aborda vários aspectos das juventudes do filme, dividindo-se em cinco seções, nas quais mostramos o modo de construção da narrativa fílmica, considerando os pontos em comum que a mesma compartilha do campo da narraciologia. Apresentamos as divisões que se estabelecem entre os grupos juvenis representados e o modo como estes são caracterizados e construídos ao longo

da trama, ressaltando as fronteiras entre os “lugares” e os “não lugares” sociais de pertencimento dos jovens personagens. O tema da transformação do vampiro é abordado, com vistas a problematizar os seus significados no cenário contemporâneo, em confronto com outras produções que tiveram esse personagem como tema.

No quarto capítulo, abordamos as representações da sexualidade da juventude como um território perigoso, nele, é analisado o modo como a direção do filme tece essas representações na narrativa, essa parte foi dividida em seis seções. Retomamos algumas das cenas iniciais da narrativa, para analisar aspectos relacionados ao papel que os gêneros masculino e feminino desempenham nas representações juvenis, de maneira a enfatizar a representação dos personagens vampiros. Nessa parte do trabalho, são abordadas questões sobre a constituição das identidades de gênero e sexuais dos personagens e sobre o modo como a pedagogia cultural da mídia estrutura os seus discursos nesse âmbito, a fim de produzir efeitos pensados para o público consumidor de *Crepúsculo*. Discorreremos, também, sobre as problematizações concernentes aos temas que fizeram parte do contexto de produção dessa mídia, ao retratar uma parcela da sociedade – a juventude – e ao evidenciar posicionamentos políticos de instituições sociais e medidas adotadas por essas instituições para tratar de tais questões.

Nas considerações finais, desenvolvidas no quinto capítulo, apresentamos os diálogos concebidos, por meio dos recortes analisados nesta pesquisa, uma vez que muitos aspectos das representações das juventudes permitiram novas problematizações e reflexões sobre o objeto de estudo. Do mesmo modo, ressaltamos a importância da inserção da leitura crítica da mídia como um recurso educacional imprescindível na vida das pessoas no cenário contemporâneo.

2 SAGA CREPÚSCULO (2008): O FILME

Minha preocupação é com as leituras que qualquer filme pode ensejar, em vez de a leitura que possamos querer impor. (TURNER, 1997, p. 13).

O filme *Crepúsculo*, como objeto de análise nesta dissertação, tem, em sua história, vários aspectos importantes que podem gerar análises distintas, com base em diferentes perspectivas. Por isso, esse tópico descreverá alguns pontos significativos que participaram da produção dessa mídia. Para isso, torna-se necessário conhecer um pouco da sua história. O filme tem a participação da atriz Kristen Stewart como a personagem Isabella Swan, uma garota que se apaixona por Edward Cullen, um vampiro interpretado pelo ator Robert Pattinson.

Figura 1 – Os atores Robert Pattinson e Kristen Stewart



Fonte: IMDb Movies, TV & Showtimes¹.

O filme *Crepúsculo* (2008) foi produzido pelo estúdio *Summit Entertainment*, com roteiro adaptado pela roteirista Melissa Rosenberg do primeiro livro da série homônima de autoria de Stephanie Meyer, e dirigido pela diretora Catherine Hardwicke. O filme tem duração de aproximadamente 122 minutos e classificação não recomendada para menores de 12 anos. Ele é o primeiro longa-metragem da série da *Saga Crepúsculo*, a qual é composta de

¹ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1099212>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

cinco filmes: *Crepúsculo* (2008), *Lua Nova* (2009), *Eclipse* (2010), *Amanhecer Parte I* (2011) e *Amanhecer Parte II* (2012).

Trata-se de um filme norte-americano lançado² em 21 de novembro de 2008 nos Estados Unidos e em 19 de dezembro, do mesmo ano, no Brasil. O filme teve bilheteria³ de 69.637.740 entradas na sua primeira semana de exibição. A adaptação cinematográfica do romance de Stephenie Meyer foi escolhida, primeiramente, pela produtora *Paramount Pictures*, em 2004. Somente em abril de 2007, o estúdio *Summit Entertainment* adquiriu os seus direitos e assumiu o projeto, de modo a desenvolver uma nova adaptação cinematográfica da narrativa. *Crepúsculo* (2008) e os demais filmes da série conquistaram milhões de fãs no mundo todo e continuam fazendo sucesso, principalmente, por abordarem, na atualidade, a temática do vampiro e do “amor romântico” na juventude, direcionada para o público jovem.

Crepúsculo (2008) foi considerado o segundo filme de temática vampírica mais lucrativo da história do cinema, atrás apenas da sua sequência, *Lua Nova* (2009), e também, a maior estreia de um filme dirigido por alguém do sexo feminino nos Estados Unidos⁴. O sucesso do filme foi reconhecido por várias premiações, como o *MTV Movie Awards*⁵ e *Saturn Awards*⁶ no ano de 2009, na categoria de melhor filme do ano e do gênero de fantasia. A produção recebeu, também, o prêmio *Young Hollywood Awards*⁷, de melhor direção de filme para a diretora Catherine Hardwicke. O elenco foi premiado, inclusive, com o *Scream Awards*⁸, prêmio dedicado a longas-metragens do gênero de horror, de fantasia e de ficção.

Crepúsculo (2008) recebeu uma avaliação parcialmente positiva da crítica especializada. Em 19 de dezembro de 2008, o crítico Christian Petermann do Jornal Folha de São Paulo considerou que o sucesso do filme se deve, em parte, à experiência da roteirista do longa-metragem, “é perceptível o toque feminino na direção e no roteiro (de Melissa Rosenberg): a inusitada paixão entre os protagonistas é construída com delicadeza, bom humor e até certa surpresa (como, por exemplo, na reação dos vampiros à luz do sol)”. Ele também destaca o papel do espectador contemporâneo que o filme consegue conquistar, o

² Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1099212/releaseinfo?ref_=tt_ql_dt_2>. Acesso em: 28 maio 2018.

³ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-131377/bilheterias/>>. Acesso em: 28 maio 2018.

⁴ Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Crep%C3%BAsculo_\(filme\)#Bilheteria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Crep%C3%BAsculo_(filme)#Bilheteria)>. Acesso em: 28 maio 2018.

⁵ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_Movie_%26_TV_Awards>. Acesso em: 28 maio 2018.

⁶ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Saturno>. Acesso em: 28 maio 2018.

⁷ Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Crep%C3%BAsculo_\(filme\)#Bilheteria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Crep%C3%BAsculo_(filme)#Bilheteria)>. Acesso em: 28 maio 2018.

⁸ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Scream_Awards>. 28 maio 2018.

jovem, e o fato de a versão literária da obra ter gerado muita expectativa neste público, em relação à versão cinematográfica, o que pode ter contribuído com o sucesso do filme.

O crítico Diego Palmieri do jornal *Agora São Paulo*, em 08 de abril de 2009 avaliou a narrativa de *Crepúsculo* (2008) como um romance que, apesar de trazer e de reconfigurar o personagem do vampiro ao universo juvenil, repete a tradicional história do amor romântico, típica dos filmes estadunidenses, entre “duas pessoas completamente diferentes”. O crítico considera esse fato o responsável pelo sucesso da série entre tantos fãs adolescentes e jovens na atualidade, bem como a exploração da estética corporal do elenco masculino do filme para a atração do público feminino.

A crítica realizada por Frini Georgakopoulos, no jornal *Folha de São Paulo*, em 15 de dezembro de 2008, destaca o fato de *Crepúsculo* (2008) ser narrado em primeira pessoa, através do ponto de vista da protagonista Bella, o que contribuiu para promover a identificação do público feminino. Mas, devido ao baixo orçamento, a tecnologia utilizada deixou a desejar, sobretudo nos efeitos visuais da narrativa.

Em outra crítica, dessa vez publicada na revista *Nexos Sociedad Ciencia Literatura*⁹, o autor David Miklos faz uma análise sobre como alguns filmes de vampiros, como *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, *Drácula* (1931), de Tod Browning, com o ator Bela Lugosi, e a recriação de *Nosferatu* (1979), dirigido por Werner Herzog, entre outros, abordavam esse personagem lendário, em comparação aos filmes atuais, como *Crepúsculo* (2008). Nesses primeiros filmes, há uma demarcação entre o universo dos vampiros e o dos humanos, de modo a fazer referência à moralidade da sociedade, principalmente na década de 1980. A imagem do personagem do vampiro era associada a alguém doente e indesejado, o “outro”. Na década de 1990, com a chegada dos filmes *Drácula* (1992) de Francis Ford Coppola, baseado no romance original de Bram Stoker, e *Entrevista com o Vampiro* (1994) de Neil Jordan, a intenção dos diretores era retomar o gênero clássico do filme de terror.

Já na narrativa de *Crepúsculo* (2008), diferente da associação do personagem do vampiro a uma figura indesejada e epidêmica, que pertence a um lugar não civilizado, nessa nova abordagem os vampiros são saudáveis, integrados à sociedade dos humanos, o que diminui as fronteiras entre eles, e românticos, trazendo a temática do amor na juventude.

Os personagens principais de *Crepúsculo* (2008) são divididos em três grupos juvenis, representados pelos humanos, os vampiros e os lobos¹⁰, tendo como protagonistas os

⁹ Disponível em: <<https://www.nexos.com.mx/>>. Acesso em: 28 maio 2018.

¹⁰ Estes personagens só aparecem com mais frequência e se transformam em lobos no segundo filme da Saga ‘*Crepúsculo*’: *Lua Nova*.

personagens Isabella Swan (humana), conhecida como Bella, Edward Cullen (vampiro) e Jacob Black (lobo). Como peças diferentes de um mosaico, os jovens constroem ao longo da série relações que tornam a convivência entre eles, inicialmente, pacífica, pautada em alguns acordos sociais, como é o caso de vampiros e lobos. Bella é a única personagem que interage com todos os grupos juvenis da história, demonstrando maior identificação com o grupo dos vampiros.

A história começa com Bella narrando a sua morte, aos 00:00:38 do filme. Ao mesmo tempo em que aparece na cena uma corça sendo perseguida na floresta, "nunca pensei muito em como eu iria morrer, mas morrer no lugar de alguém que eu amo me parece uma boa maneira de partir". A sua fala está relacionada com um acontecimento futuro na narrativa. Destaca-se que a narrativa, desde o início, acontece sob o seu ponto de vista, essa técnica é chamada de tomada de perspectiva. Segundo Turner (1997, p. 59), esse recurso "pode ser muito eficiente ao intensificar a identificação do espectador com as experiências de uma personagem".

No início da narrativa, Bella muda-se de Phoenix¹¹, a maior cidade do Arizona, para Forks¹², uma cidade pequena no noroeste do estado de Washington, nos Estados Unidos. Enquanto o primeiro local é ensolarado, o segundo tem um clima mais frio, chuvoso e nublado. A mudança de cidade representa, inicialmente, para Bella a despedida de um ambiente que irradia calor – e no qual ela gostaria de permanecer –, mas, diante da situação de sua mãe, Renée, que precisa viajar com seu novo marido, Phil, jogador de baseball, a protagonista decide passar um tempo com o seu pai, Charlie, em Forks, sendo necessário, para isso, mudar-se também de escola no meio do semestre letivo. O sacrifício e a renúncia em sua vida são evidentes e se tornam uma de suas características principais ao longo da série.

A humanidade se torna vítima da sua própria condição frágil em face aos vampiros, que são representados no filme como os seus heróis, apresentando um modelo de juventude que passa a ser desejado pelos humanos, pela admiração que despertam neles. A convivência entre Edward e Bella se torna um desafio para o casal desde o primeiro dia de aula, pelo fato de os vampiros possuírem os cinco sentidos mais potentes que os humanos, fazendo com que Edward sinta o cheiro do sangue de sua parceira, assim que ela entra na sala de aula, porém, de

¹¹ Phoenix é a capital e a cidade mais populosa do estado norte-americano do Arizona, localizada no condado de Maricopa, do qual é sede. É também uma das regiões mais secas e desérticas desse estado. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Phoenix_\(Arizona\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Phoenix_(Arizona))>. Acesso em: 28 maio 2018.

¹² Forks é uma cidade do Condado de Clallam, no estado de Washington, nos Estados Unidos. A população era de 3.532 no censo de 2010. A população era de 3.545 em 2012, segundo a estimativa do Instituto de Gestão Financeira. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Forks_\(Washington\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Forks_(Washington))>. Acesso em: 28 maio 2018.

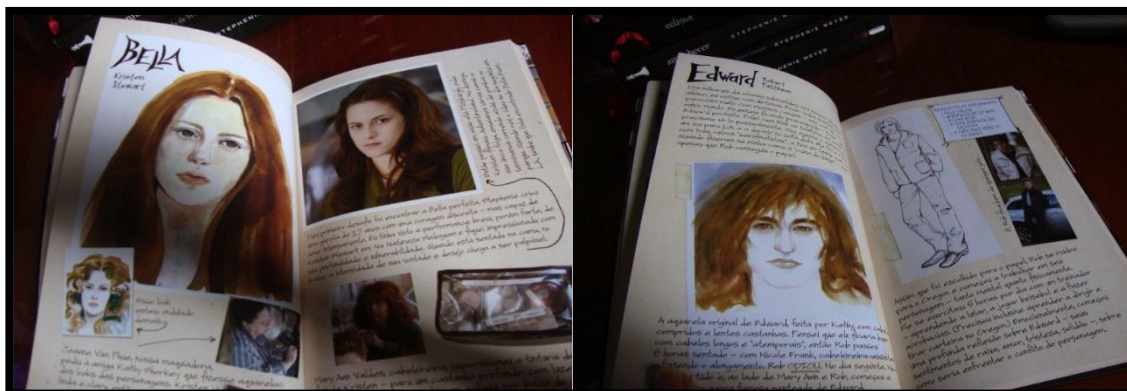
um modo diferente que dos outros alunos, como explicado por ele mais adiante no filme. Aos 00:53:52 do filme ele diz a ela: “nunca na minha vida eu quis tanto o sangue de uma pessoa”.

A família de Edward é composta pelos personagens Carlisle e Esme, seus pais adotivos, e Alice, Jasper, Rosalie e Emmet, seus irmãos, todos eles adotados pelo casal. E a família de Bella pelo seu pai Charlie e sua mãe Renée, que são separados. Os amigos dela na escola são as personagens Jessica, Angela, Mike, Eric e Tyler. O personagem Jacob aparece, na maioria das vezes, com seu pai Billy, amigo do pai de Bella. Uma das questões centrais no filme é sobre o significado da morte para a protagonista. Assim que ela conhece Edward e descobre o seu segredo, ela deseja tornar-se uma vampira, mas, para isso, precisa ser transformada. Esse processo é representado como uma fronteira entre a vida humana que se finda e a vida eterna dos vampiros, que se inicia.

Sobre as relações que se constituem entre os personagens jovens no filme, a cidade de Forks transforma-se no cenário perfeito de convivência entre os humanos, os vampiros e os lobos. Para Hall (1997, p. 19, grifo do autor), esse conjunto de relações que se estabelecem entre grupos distintos de jovens na atualidade é "o resultado de um *mix* cultural, ou sincretismo, [...], pode não ser a obliteração do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas, mas não redutíveis a nenhuma delas". Nesse sentido, o jovem torna-se resultado de uma fusão de culturas que permite o surgimento de novas identificações contemporâneas, que não são únicas, nem estáveis.

Em seu livro de anotações, a diretora Catherine Hardwicke mostrou como a caracterização dos personagens de *Crepúsculo* (2008) foi pensada. Ao mesmo tempo, em que a produção do filme pesquisava os cenários, as músicas e os efeitos visuais etc., a diretora planejava o estilo de cada personagem. Mesmo baseando-se no romance de Stephenie Meyer, dar vida aos personagens no cinema não foi uma tarefa fácil para a produção do filme. A busca pelos personagens foi um desafio para a diretora, como comenta em seu livro, principalmente, devido aos requisitos pensados para o personagem de Edward, que representaria um vampiro no século XXI.

Figura 2 - Livro de anotações da diretora Catherine Hardwicke



Fonte: Blog Querida¹³.

Ao refletir sobre as personalidades de Bella e de Edward, a diretora esboçou as primeiras impressões do estilo visual que os atores teriam para desempenhar os seus papéis. Um dos requisitos para ser Edward era ter a pele pálida e a aparência de 17 anos. Inicialmente, ele foi pensado com cabelo comprido, para dar um ar atemporal à figura do vampiro. Posteriormente, optou-se por adotar um penteado mais curto. Bella, por sua vez, teve os seus cabelos pintados em tons castanhos, para lhe proporcionar uma aparência suave e natural. (HARDWICKE, 2009).

2.1 O público de Crepúsculo

Em relação à qualidade predominante dos vampiros, “a juventude eterna”, Peralva (1997) destaca a figura do jovem como modelo cultural, relacionando-a ao prolongamento da juventude, isso faz com que a esperança de vida das pessoas aumente e a velhice se torne quase inexistente. Dessa forma, a autora, ao abordar a mutação biológica do ciclo da vida, mostra que a valorização da juventude atende aos interesses do mercado de consumo, já que, ao ampliar esse período da vida, ampliam-se, paralelamente, a produção e o consumo de produtos que atendam ao processo de juvenização da população.

O fenômeno do prolongamento da juventude altera o modo como ela é concebida na atualidade, pois o tempo antes demarcado para essa fase específica da vida, agora se mescla ao tempo da vida adulta, de modo a romper a fronteira que os separava. Isso inaugura a formação de um novo tempo, menos específico e rigoroso que os dois anteriores, conforme mostrado por Peralva (1997, p. 25), “o envelhecimento postergado transforma o jovem, de

¹³ Disponível em: <<http://blogquerida.blogspot.com.br/2015/04/resenha-livro-de-anoacoes-da-diretora.html>>. Acesso em: 25 maio 2018.

promessa de futuro que era em modelo cultural do presente”. Nesse sentido, o poder de idealização da juventude alcançou a idade adulta, tornando-a quase extinta. Isso pressupõe que os adultos não só rejuvenesceram como também se tornaram consumidores de produtos voltados para o público jovem.

Para Alvim e Gouveia (2000), a periodização da vida está relacionada à função que o tempo adquiriu no cotidiano das pessoas. O tempo de vida, passa, assim, a ser dividido de acordo com os fatores do contexto em que ela ocorre. Cumpre ressaltar, aqui, que através do consumo de produtos predominantemente ocidentais, as pessoas de vários países do mundo importam também essas demarcações temporais a respeito da juventude. Assim, as indagações direcionadas à juventude no cenário contemporâneo dizem respeito a um universo de questões que vão muito além de uma única categoria social, abrangendo toda a sociedade, já que, do ponto de vista da mutação biológica, todas as pessoas são, ou ao menos se consideram, jovens.

A característica marcante desse processo é a valorização da juventude que é associada a valores e estilos de vida e não propriamente a um grupo etário específico. Mais do que isso, “a promessa da eterna juventude é um mecanismo fundamental de constituição de mercados de consumo”. A importância dos meios de comunicação de massa como veículos de integração cultural e o crescimento do consumo de massa contribuem para essa juvenização. (PERALVA, 1997, p. 25).

Nesse contexto, o vampiro jovem torna-se um ingrediente a mais na narrativa de *Crepúsculo*, já que os personagens de outros filmes do gênero não eram adolescentes como Edward, que por ter se tornado vampiro aos 17 anos permaneceria eternamente com essa idade. Desse modo, a mordida dos vampiros de *Crepúsculo*, pelo menos os da família Cullen, torna-se inofensiva para os humanos, já que lhes oferecem a promessa da juventude eterna. Diferentemente dos personagens de vampiros de outros filmes, que contaminavam a humanidade, os representados nesse filme salvam-na dos perigos aos quais eles próprios se tornaram imunes.

Os perigos aos quais os humanos estão expostos no filme referem-se às cenas de violência, de acidentes e de ataque dos vampiros vilões, que evidenciam a fragilidade humana e a necessidade latente de proteção da população de Forks. Podemos incluir, nesse contexto, os riscos decorrentes do próprio envelhecimento natural das pessoas, que pode representar uma das preocupações contemporâneas. A ideia do envelhecimento amplia o escopo de ameaças à vida humana e incentiva a apologia à ideia de que a juventude é o ápice da vida.

Essa juventude reúne os critérios de um sujeito modelar, definido com base na perfeição, na produtividade, na saúde e na beleza. Trata-se de um ideal de sujeito que abomina a precariedade humana (BUTLER, 2003).

Desse modo, a autossuficiência dos jovens torna-se constituidora desse sujeito idealizado em *Crepúsculo*. Repelem-se a insegurança, a falência do humano e a finitude da vida. Podemos nos atentar a essa última característica que, gradualmente, se tem tornado um assunto comum. A finitude do humano e a finitude da juventude devem ser evitadas. No filme, é possível observar que a infinitude é um dos principais componentes da identidade dos vampiros: Edward e sua família têm a eternidade de suas vidas representadas como algo possível de ser conquistado pela juventude dos humanos, desde que preenchidas algumas condições.

Isso ressalta a onipotência da vida eterna dos vampiros sobre a vida finita dos humanos, como o elemento principal na constituição da identidade da juventude modelar representada no filme. Para Peralva (1997, p. 24-25), esse processo representa uma verdadeira “mutação biológica do ciclo da vida, introduzida a partir de uma elevação importante da esperança de vida, que já dobrou em menos de um século e cujo processo de alongamento tende a continuar”.

O modo como as representações das juventudes é produzida pelo cinema estadunidense, chama a atenção para o grupo juvenil americano que se quer enfatizar. Baseando-nos em Kellner (2001), essas representações estendem-se, também, aos valores, às crenças, às identificações e aos modos de vidas dos jovens personagens do filme.

No pôster original do filme, na figura 3, a seguir, percebe-se uma estetização da representação do vampiro Edward, os seus traços assemelham-se a uma estátua esculpida e pintada, cuidadosamente, para atingir a perfeição. A sua imagem pode ser comparada à promessa da juventude eterna, abordada no filme. Não se trata somente de ser eternamente jovem, mas de adquirir uma beleza eterna, a qual os espectadores veem através do olhar de Bella, que se mostra totalmente admirada quando olha para o grupo dos vampiros pela primeira vez.

Figura 3 – Pôster de Crepúsculo, mostrando Edward e Bella



Fonte: IMDb Movies, TV & Showtimes¹⁴.

A imagem do pôster destaca Edward e Bella através da iluminação sobre a face dos protagonistas. Ao redor dos personagens, o fundo escuro é, também, ressaltado em contraste com a iluminação do centro do pôster. Sobre esse efeito da iluminação, o qual aparece, também, em várias cenas do filme, Duarte (2009) explica que são os elementos da gramática cinematográfica, como a luz, a sombra, o ângulo de filmagem, a prática do uso da câmera, assim como as suas combinações que terão efeito no modo como os espectadores produzirão significados em torno da narrativa fílmica. Por isso, em uma sociedade audiovisual como a nossa, é importante que os espectadores conheçam um pouco sobre o modo como um filme é produzido, considerando os códigos que constituem a linguagem do cinema.

A altura de Edward, na figura 3, representa ser maior que a de Bella, e a luz de baixo para cima destaca os traços do rosto dele e a brancura da sua pele, de modo a delinear o seu perfil sobre a figura da atriz. Sobre esse efeito, Duarte (2009, p. 39, grifo do autor) explica que a “penumbra e o jogo de claro/escuro que caracterizam o expressionismo alemão dos anos 1920, e que estão presentes, também, na maioria dos filmes *noir* da década de 1940, sugerem ambiguidade, mistério e segredo [...]”. Desse modo, a altura entre os dois protagonistas pode

¹⁴ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1099212/mediaviewer/rm2266076160>>. Acesso em: 28 maio 2018.

indicar, segundo Turner (1997), o poder que ele detém sobre ela e/ou o poder ou a superioridade dos vampiros sobre os humanos, isso pode equivaler à representação de uma juventude sobre a outra.

O rosto de Bella está iluminado mais discretamente que o de Edward, e a pele da personagem possui um tom mais natural, com o olhar voltado para a câmera, enquanto ele olha para baixo. As cores claras e escuras do pôster ressaltam a ideia do vampiro que surge das sombras, mas a sua estética demonstra, também, a sua adaptação à luz. Isso diverge da história de outros vampiros que morreriam se saíssem à luz do dia, Edward não tem esse problema, ao contrário, ele brilha como um diamante ao expor-se ao sol, em vez de ser queimado por ele.

A narrativa de *Crepúsculo* segue uma linha de produção pensada sob medida para os públicos juvenis. De acordo com Turner (1997), a produção de significados sobre um filme, além da sua relação com o modo de tratamento das imagens e sons, com vistas à produção de uma mensagem pela autoridade narradora, também está relacionada com o público alvo a que se destina. A razão de ser de uma produção é sempre o seu público, por isso, a este é dada a mesma atenção pela indústria cinematográfica. Ou seja, será o estudo do público que determinará, em boa medida, a construção da linguagem de um filme, de modo a torná-lo receptivo nas bilheterias do cinema.

O significado do filme não é simplesmente uma propriedade de seu arranjo específico de elementos; seu significado é produzido em relação a um público, e não independente. Ao percebermos isso, vemos a possibilidade de aceitar que o público possa encontrar uma variedade de significados em qualquer texto cinematográfico; seu significado não é necessariamente “fixo”, imutável. (TURNER, 1997, p. 122).

O público de *Crepúsculo* é constituído por jovens com experiências socioculturais diferentes, isso pressupõe que os espectadores do cinema são um público heterogêneo, em seu modo de apreensão e produção de significados. Tendo em vista essa diversidade, Turner (1997) explica que podemos considerar a ideia de significados em substituição à de significado, no singular, uma vez que estes são elementos dependentes da experiência do público que o produz. Aqui, a prática social da juventude em ver filmes no cinema é posta em evidência, para explicar que, apesar de tal evento ter algo em comum entre os jovens, no sentido ritualístico, também oferece a possibilidade de múltiplas leituras por parte desse público, levando-se em consideração os fatores que fazem parte do contexto de produção e consumo deste produto. No entanto, para Turner (1997), a possibilidade de leituras diferentes

por parte do público apresenta algumas limitações quanto ao alcance que estas oferecem. Tais leituras parecem já terem sido pensadas, de modo que não se afastam muito da proposta central da indústria cultural, que tenta exercer, em maior ou menor grau, um controle sobre o público do cinema. Sendo assim, o autor esclarece que:

A maioria de nós que assiste a um filme sentirá que há algum limite ao tipo de leituras a que se pode sujeitá-lo. Certos conjuntos de convenções, como as do gênero, parecem existir para organizar, determinar ou de outra maneira canalizar as várias respostas potenciais do público num ponto de vista único e homogêneo. Há um grau de deslocamento entre a teoria e a prática de assistir a um filme. Por um lado, as leituras do público ocupam um campo teórico de possibilidades quase infinitas; por outro, na prática verificamos que embora as leituras do público possam diferir, ainda assim estarão contidas numa amplitude relativamente discreta de possibilidades. Em suas tentativas de lidar com isso, os estudos culturais usam várias táticas, desde a recuperação da ideia de que o texto controla seus leitores até o destronamento do texto para vê-lo em sua totalidade como produto de práticas de leitura socialmente criadas. [...] O significado de um filme pode mudar, e de fato muda. Mas há limites para o modo como estas mudanças ocorrem. O problema levantado no começo deste segmento – se não há nenhum significado “verdadeiro”, porque não podemos propor categoricamente *qualquer* significado? – é uma questão que realmente surge apenas na prática. (TURNER, 1997, p. 122-125, grifo do autor).

Atualmente, apesar de termos acesso a diversos produtos e aplicativos tecnológicos, os quais nos permitem tecer interfaces entre uma informação e outra, é possível perceber que a formação das pessoas a respeito da leitura crítica da mídia é muito carente no sentido de habilitá-las a identificar e combater os elementos que constituem algumas das produções hollywoodianas, e o uso que a indústria cultural faz dos mesmos para alcançar os seus objetivos. A esse respeito, Duarte (2009, p. 18) assinala que a contribuição do campo do cinema para a educação é a “sua natureza eminentemente pedagógica, [...], determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo [...]”.

Sobre isso, a autora esclarece como o modo de construção das narrativas cinematográficas, que obedecem ao padrão da indústria cultural, pode atuar no sistema de preferências do público do cinema, dificultando, muitas vezes, o interesse destes por outros modos de narrativas, que fogem ao modelo vigente:

Nos Estados Unidos, cresce e ganha força ao longo de todo o século XX 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 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. (DUARTE, 2009, p. 25).

Por isso, hoje, a leitura crítica da mídia precisa estar inserida no âmbito da educação, uma vez que o consumo desses produtos faz parte da realidade da maioria das pessoas de todas as idades. Além disso, os setores produtores de mídias evoluem rapidamente no mercado, isso requer o mínimo de capacitação das pessoas sobre o modo como as linguagens desse universo se tecem para compor as mensagens que chegam até nós na tela. Isso se torna fundamental, já que, ao que tudo indica, as mídias fazem e continuarão fazendo parte da vida das pessoas, e, desse modo, essa interação pode permitir, como exposto por Turner (1997), modos de leitura aquém dos sugeridos pela autoridade narradora do mercado hollywoodiano. O uso que a indústria cultural faz do cinema, atualmente, pode ser traduzido em modos mais bem elaborados de persuasão do público. Essa luta requer armas iguais por parte dos espectadores, para que possam se ‘defender’, uma vez que eles se encontram em desvantagem sobre o modo como o poder opera na atualidade, afetando-nos consideravelmente.

2.2 O cinema e a formação cultural da juventude

Os produtos da indústria cultural contêm elementos que participam da formação identitária dos jovens. Contudo, uma vez que os seus conteúdos trazem diversos significados, muitos dos quais são atribuídos por cada pessoa, isso permite aos jovens construir as suas próprias referências a partir dessa interação (REGUILLO, 2003). Na atualidade, os espaços de intercâmbios de experiências dos jovens mudaram, ocorrem em um território multifacetado em decorrência de transformações cada vez mais rápidas em todo o mundo. Nesses espaços, os jovens vivenciam experiências diferentes em seu cotidiano, suas vidas se entrelaçam numa teia de oportunidades, representando vários caminhos alternativos à sua espera.

As possibilidades passam a ser construídas cotidianamente e não mais planejadas com muita antecedência da sua realização, o imediatismo torna-se muito presente no processo decisório, não só dos jovens, mas, de todas as pessoas que compartilham do atual momento. É o reflexo da velocidade das mudanças em curso, que ocorrem hoje com mais frequência em todos os contextos sociais (ALMEIDA; EUGÊNIO, 2006). Ponderam as autoras que:

Nos tempos que correm, os jovens vivem uma condição em que as *setas do tempo linear* se cruzam com o enroscamento do *tempo cíclico*.

Temporalidades ziguezagueantes e velozes, próprias de uma sociedade *dromo...crática*, na qual os tempos *fortes* se cruzam com os *fracos* e, em ambos, se vivem os chamados *contratempos*. São muitos destes *contratempos* que caracterizam a condição juvenil contemporânea. Os jovens enfrentam-se com o futuro, até porque sabem que nesse futuro deixarão de ser jovens. Mas muitos deles não sabem se esse futuro é próximo ou longínquo, nem tampouco que futuro os espera. (ALMEIDA; EUGÊNIO, 2006, p. 9-10, grifo dos autores).

O fato de a eterna juventude ser um dos principais ideais da sociedade de consumo contemporânea explica um pouco essa falta de projeção de futuro dos jovens, pois tendo a juventude se alongado, temos a possibilidade de viver mais tempo no presente e ficar mais distantes do futuro e seus consequentes efeitos temporais.

Atualmente, a importação de produtos norte-americanos no Brasil tornou-se um hábito frequente, pois eles já possuem um público a sua espera, principalmente de adolescentes e jovens quando se trata de filmes em série. Segundo Kellner (2001), algumas narrativas da indústria cultural são constituídas de elementos que podem influenciar a vida dos seus consumidores, desde as atividades mais simples, como a adoção de marcas de roupas e acessórios, até as mais complexas, como a identificação com modos de vida, padrões estéticos e de comportamento etc.

Nesse sentido, "as narrativas e as imagens veiculadas pela mídia, fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje" (KELLNER, 2001, p. 9). As produções culturais, contudo, ao mesmo tempo em que podem ser usadas como um instrumento de dominação, também podem ser utilizadas como uma forma de resistência, como argumenta este autor:

[...] o público pode resistir aos significados e 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, identidade e forma de vida próprios. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. (KELLNER, 2001, p. 11).

Pessoas com capacidade crítica se tornam também exigentes com os produtos que fazem parte do seu cotidiano, isso significa menos audiência para determinados produtos. A partir do momento que as pessoas conseguem identificar elementos presentes no conteúdo de uma mídia, que atende a interesses hegemônicos, ideológicos, comerciais etc., e não são voltados para a sua formação e interesse, poderão se desfazer desse e de outros semelhantes.

Assim, o receptor tem autonomia de se apropriar da mensagem veiculada pela mídia, e decidir se a mesma participará ou não da formação da sua identidade. Deste modo, o conteúdo cultural veiculado pela mídia pode também fugir do modelo que alimenta as relações de dominação e opressão, e servir como meio para fomentar a democracia na sociedade. (KELLNER, 2001).

Os meios de produção do cinema são baseados na sua reprodução, e isso pode ser visto por algumas pessoas como um elemento desfavorável quando o mesmo é utilizado como forma de dominação. Porém, como já foi mostrado por Kellner (2001), a própria mídia oferece recursos aos espectadores que podem ser utilizados contra ela mesma. Para compreendermos um pouco da sua trajetória, atentemo-nos para as condições dos meios de produção do cinema. Nos países capitalistas, os gastos com os filmes eram cobertos internamente, devido ao poder aquisitivo da própria população e de um mercado interno desenvolvido. Por isso, as cinematografias estrangeiras de grandes potências mundiais ainda dominam esse mercado.

É o que acontece, por exemplo, no Brasil: a cópia que chega aqui de um filme, por exemplo, americano, que já se pagou no seu mercado de origem, custa infinitamente mais barata que uma produção brasileira que deve, na sua totalidade, pagar seus gastos no próprio Brasil. Em consequência, nestes países, o circuito de exibição que se cria é em função da produção importada. (BERNARDET, 1991, p. 25).

Isso explica um dos motivos da ampla importação de filmes estrangeiros no Brasil, o que continua sendo uma realidade para o cinema nacional, pois a produção de um filme torna-se dispendiosa, se comparada com as cinematografias de países economicamente desenvolvidos. Outro motivo, que merece atenção e ao mesmo tempo nos interroga, é o fato de o Brasil não apresentar resistência frente ao mercado cinematográfico internacional. A essa questão, Bernardet (1991) complementa o seu argumento anterior,

O Brasil nunca conseguiu enfrentar realmente a importação do filme americano, porque esta importação é sempre vinculada à exportação de matérias-primas [...]. Diante da possível restrição à importação de filmes, os Estados Unidos responderam com a ameaça de restrição à importação de produtos que pesam na balança comercial brasileira. (BERNARDET, 1991, p. 27).

Nesse contexto, a linguagem do cinema, como hoje a conhecemos, foi-se constituindo lentamente desde o final do século XIX, quando os filmes eram bem curtos e, apesar de

existirem outras opções de linguagem, como a "científica ou ensaística, foi a linguagem da ficção que predominou" (BERNARDET, 1991, p. 33). Sobre o cinema ensaístico, este foi objeto de interesse dos soviéticos, por caminhar na contramão dos interesses mercadológicos nos quais se inseriu o cinema de ficção. Eles se preocupavam, ainda durante a produção das cenas, em fomentar a formação dos espectadores através da arte cinematográfica.

Dessa mesma preocupação, que atravessou o século, compartilham muitos pesquisadores contemporâneos da área educacional, que reconhecem o potencial do cinema como recurso pedagógico, podendo contribuir de forma inovadora em vários setores sociais. Se os espectadores do final do século XIX ficaram deslumbrados com as primeiras imagens projetadas pelo *cinematógrafo*, como era chamado, podemos nos considerar privilegiados por viver na época do cinema 3D, aplicativos digitais e virtuais, bases de dados internacionais, redes sociais etc. A visão de Simmel (1983 apud DUARTE, 2009) sobre a socialização vai ao encontro dessa reflexão,

A socialização é algo em permanente construção, em que os protagonistas são, ao mesmo tempo, agentes e produtos da interação social - "os indivíduos se socializam produzindo o social" [...]. Aqui, o ser social é visto como produto de um conjunto de interações, nas quais os sujeitos têm papel ativo a desempenhar, sejam interações de caráter deliberadamente educativo (família, escola, igreja, etc.), sejam aquelas em que não estão presentes ações intencionalmente pedagógicas (grupos de pares, relações de trabalho, etc.). (SIMMEL, 1983 apud DUARTE, 2009, p. 15-16).

O modo como os soviéticos conceberam o cinema converge com as perspectivas dos estudos culturais da mídia, uma vez que eles valorizavam aspectos que visavam potencializar a interação das pessoas com essa arte, "para eles, montagem não é reconstrução do real imediato, mas construção de uma nova realidade." (BERNARDET, 1991, p. 48). Isso mostra que o cinema pode ser um solo fértil quando pensado e utilizado para promover a criatividade e a sensibilidade das pessoas, principalmente, ampliando a sua visão do mundo e a sua forma de se relacionar com ele a partir dessa interação.

Deste modo, a contribuição do cinema vai muito além do entretenimento e lazer, não que estes não sejam importantes, mas é necessário destacar o quão bela é a arte cinematográfica, que nos faz submergir ou emergir quando do contato com a tela cinematográfica, só que acordados e interagindo com o espetáculo que é produzido à nossa volta e ao qual somos convidados a participar ativamente. Ao abordar a experiência do público com o cinema, Turner (1997) utiliza o termo "escapismo" para explicar a identificação dos espectadores com os mecanismos desse meio de comunicação.

Mesmo aqueles filmes que não apreciamos muito nos dão uma sensação de liberdade e distanciamento do mundo. A acusação de escapismo geralmente dirigida contra o cinema provavelmente baseia-se na sensação de estar separado da realidade, realçada quando saímos do cinema, e também numa minuciosa análise do conteúdo da maioria dos filmes. (TURNER, 1997, p. 110).

Nesse sentido, Turner (1997) compara a experiência de assistir um filme com a mesma do “sonho”: ainda que os espectadores tenham consciência de que não se trata de eventos reais, a experiência vivenciada no universo imaginário é a mesma da realidade. É isso que encanta os espectadores, a possibilidade de vivenciar essa outra experiência paralela à da realidade, com um diferencial, o de tornar possível o que na realidade sabemos que não é. Isso não só no que se refere ao gênero da ficção e fantasia, mas também no sentido das coisas que somos privados no mundo em que vivemos, devido a vários fatores de ordem social, cultural, econômica, política etc. Quanto a isso, o autor explica que “essa dissolução de fronteiras entre o imaginário e o real faz parte do cerne da experiência do cinema. A representação aparece como percepção” (TURNER, 1997, p. 111).

Nesse contexto, a narrativa de *Crepúsculo* (2008) demonstra que a representação do grupo juvenil dos vampiros é privilegiada em comparação às demais representações juvenis da trama, apresentando aos espectadores um modelo de juventude que oferece várias vantagens em ser adotado, instituindo o que significa “ser jovem” na sociedade. A esse respeito, Pais (1990, p. 33) explica que, para que a noção de juventude não seja adotada por diferentes meios e instâncias sociais com vistas a generalizações, ela precisa ser vista como “diversidade (quando estão em jogo diferentes atributos sociais que fazem distinguir os jovens uns dos outros). [...] a juventude aparece socialmente dividida em função dos seus interesses, das suas origens sociais, das suas perspectivas e aspirações”.

3 REPRESENTAÇÕES DAS JUVENTUDES NA SAGA CREPÚSCULO

Quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana. (FOUCAULT, 2008, p. 131).

Em muitos momentos do nosso cotidiano somos surpreendidos por vários acontecimentos, alguns previsíveis, outros não, para ambos temos reações que, se fôssemos questionados sobre o porquê da sua preferência, não saberíamos explicá-las ao certo. Isso porque nem sempre temos o tempo necessário para refletir sobre tais eventos, ou, se temos, logo este é preenchido com uma gama de outros episódios que são produzidos e disseminados na velocidade da luz. Simultaneamente a este ritmo, tornamo-nos pessoas multifuncionais, que consomem informações de diversas mídias, sem, contudo, implicá-las ao nosso cotidiano.

Vamos nos ater neste capítulo, em analisar as representações das juventudes no filme *Crepúsculo* (2008) e o modo como o olhar ocidental exerce o seu poder sobre as nossas vidas. Isso ocorre, por meio de um processo contínuo e reiterado que orienta o nosso “modo de olhar” mediante diversos mecanismos institucionais. “Será possível que outro olhar possa se sobrepor ao nosso?” Podemos observar o modo como a indústria cultural utiliza as linguagens das mídias, para nos ensinar como nos portar na sociedade. Esses “modos de ser” atravessam todos os âmbitos da nossa vida, como modelos de família, de mulher, de homem e de sexualidade. As pedagogias culturais da mídia são “produtivas” (CAMAZZOTO; CARVALHO; ANDRADE, 2016), porque as normas que elas estabelecem produzem identidades para as pessoas. Nós somos produzidos a partir do modo como essa cultura se inscreve em nós e regula o nosso comportamento.

Quando pensamos na recepção do filme *Crepúsculo* pelo público jovem, associamos a essa ideia somente as pessoas que de fato consumiram esse produto, ou seja, aquelas que realmente compraram os ingressos nas bilheterias dos cinemas. Um dos hábitos mais comuns dos consumidores é fazer propaganda dos produtos que lhes proporcionam satisfação. Ao mesmo tempo, anunciam vários outros produtos e elementos que fazem parte dessa empreitada, como o estilo das roupas dos personagens, os *hobbies*, as músicas, os comportamentos, entre vários outros ideais embalados para o consumo. Se levarmos em conta esse serviço de disseminação coletiva sobre as produções norte-americanas, concordaremos

também que as pessoas reproduzem em suas vidas muito do que elas consomem e as encantam, conforme mostrado por autores como Kellner (2001).

Essas ações repercutem no seu meio social, implicando a participação de outras pessoas, por vezes, não consumidoras, mas que, a partir dessa socialização, passam a simpatizar com os elementos desse universo e a concordar com o modo de construção dos personagens, ainda que não os tenham visto. Isso nos permite compreender o alcance do olhar ocidental sobre a sociedade, uma vez que não ser consumidor de uma mídia não mais significa estar isento de participar do seu universo. Assim, este capítulo buscou descrever alguns pontos importantes sobre as representações juvenis presentes nessa mídia, para tanto, foram selecionados cinco eixos de análises, como veremos a seguir: a construção da narrativa do filme; a representação da juventude dos vampiros; a transformação de Edward e a quase transformação de Bella; a produção de uma juventude monstruosa; e a relação entre os jovens vampiros e jovens humanos.

3.1 A construção da narrativa do filme

Os grupos juvenis representados no primeiro filme da Saga Crepúsculo são assim constituídos: cinco vampiros, Edward, Rosalie, Emmett, Alice e Jasper; seis humanos, Bella, Jessica, Mike, Erik, Angela e Tyler; e Jacob, um indígena, como o único representante dos lobos. No decorrer da narrativa, é apresentado um grupo composto de jovens humanos aparentemente perigosos, que cercam Bella no centro da cidade de Port Angeles.

O tipo de narrativa escolhida pelo cineasta preencheu parte do seu tempo com recursos ficcionais e dramáticos. Nas cenas de Edward e Bella, por exemplo, há muitos momentos de descobertas sobre a vida dele para ela, exigindo algumas explicações necessárias para um bom encadeamento da trama.

O conhecimento de alguns elementos básicos que constituem uma narrativa, apresentados pelo autor Vladimir Propp (1975 apud TURNER, 1997), permite compreender a recepção dos filmes norte-americanos em muitos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento, como o Brasil. Além de investirem no repertório narrativo dos filmes, as cinematografias norte-americanas também acrescentam outros elementos, produzidos por tecnologias de ponta, tais como os efeitos especiais produzidos nas cenas da Saga Crepúsculo, em que os personagens da tribo Quileute se transformam em lobos¹⁵ e na cena em que a

¹⁵ Esses acontecimentos referentes aos lobos ocorrem a partir do segundo filme da Saga Crepúsculo: *Lua Nova*.

família Cullen joga uma partida de baseball, o esporte preferido dos americanos, destacando os dons dos vampiros. Isso aumenta a atratividade da narrativa, conquistando diversos públicos juvenis na atualidade. Kellner (2001) assevera que:

[...] a cultura da mídia é também uma cultura *high-tech*, que explora a tecnologia mais avançada. É um setor vibrante da economia, um dos mais lucrativos, e está atingindo dimensões globais. Por isso, é um modo de tecnocultura que mescla cultura e tecnologia em novas formas e configurações, produzindo novos tipos de sociedade em que mídia e tecnologia se tornam princípios organizadores. [...] Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não. Consequentemente, a obtenção de informações críticas sobre a mídia constitui uma fonte importante de aprendizado sobre o modo de conviver com esse ambiente cultural sedutor. Aprendendo como ler e criticar a mídia, resistindo à sua manipulação, os indivíduos poderão fortalecer-se em relação à mídia e à cultura dominantes. Poderão aumentar sua autonomia diante da cultura da mídia e adquirir mais poder sobre o meio cultural, bem como os necessários conhecimentos para produzir novas formas de cultura. (KELLNER, 2001, p. 10, grifo do autor).

Com base nos princípios utilizados por Propp (1975 apud TURNER, 1997), referentes ao campo da narraciologia, a estrutura de uma narrativa empregada em diferentes gêneros literários também se aplica ao campo do cinema. Este meio de comunicação, apesar de possuir uma linguagem própria, compartilha de elementos que fazem parte da mesma estrutura narrativa proposta pelo autor. Uma vez que o ato de contar histórias integra a experiência de toda sociedade, em cada lugar essa prática possui um significado social, pois as pessoas gostam de contar e ouvir histórias.

Mas o que é evidente é que o mundo “vem até nós” na forma de histórias. Desde os primeiros dias da nossa infância, o mundo nos é representado por meio de histórias contadas por nossos pais, lidas nos livros, relatadas pelos amigos, ouvidas nas conversas, compartilhadas entre grupos na escola, disseminadas no pátio do recreio. Isso não significa dizer que todas as nossas histórias *explicam* o mundo. Em vez disso, a história na qualidade narrativa nos fornece um meio agradável, inconsciente e envolvente de construir nosso mundo. A narrativa pode ser descrita como uma forma de “dar sentido” ao nosso mundo social e compartilhar esse “sentido” com os outros. Sua universalidade realça o lugar intrínseco que ocupa na comunicação humana. (TURNER, 1997, p. 73, grifo do autor).

Do mesmo modo, a autora Rosália Duarte (2009), ao abordar o olhar do espectador, avalia que cada pessoa atribui significados à mensagem recebida, de acordo com as suas

experiências individuais, crenças, valores etc. Um modo singular de enxergar e se apropriar das mensagens recebidas, algo não previsível pelo emissor da mesma. Nesse sentido, a autora lembra o papel que a ficção desempenha na vida dos espectadores, argumentando que:

Precisamos da ficção tanto quanto precisamos da realidade. Embora não possamos viver em um mundo de fantasias, temos necessidade de sair um pouco do mundo real para aprender a lidar com ele. Além disso, a ficção atua como um dos elementos dos quais lançamos mão para dar sentido a nossa existência. (DUARTE, 2009, p. 58).

Isso permite traçar um esquema entre algumas das funções de uma narrativa, propostas por Propp (1975 apud TURNER, 1997), referentes à universalidade da sua estrutura, com o papel de alguns personagens da Saga Crepúsculo, como fez Turner (1997) com personagens de outros filmes. Assim, as funções dizem respeito à ordem dos acontecimentos da história e do papel que cada personagem desempenha no desenrolar da trama. Deste modo, no grupo narrativo de preparação da trama temos:

1. Um membro da família sai de casa: Bella, no início do filme;
2. Impõe-se sobre o herói uma proibição ou norma: Edward, vampiros não podem namorar humanos e nem revelar a sua identidade vampírica à sociedade;
3. Essa proibição é violada: Edward e Bella ousam ficar juntos, contrariando as regras estabelecidas para uma convivência pacífica entre humanos e vampiros;
4. O vilão tenta obter informações: James, um dos vampiros vilões, descobre que Bella, namorada de Edward, é humana, e, a partir daí, passa a persegui-la e tenta matá-la.

Segundo Turner (1997, p. 73), “a narrativa não só é comum a todas as culturas, mas há evidências de semelhanças estruturais entre os contos, histórias e lendas produzidas por diferentes culturas”. Compreende-se que o ato de contar histórias é uma prática comum, que já atravessou muitas gerações de diversas sociedades. Nesse contexto, o cinema, há mais de um século, desempenha um papel significativo por oferecer ao público, além da narração da história, as imagens em movimento.

As oposições binárias, que acompanham os mitos apresentados por Turner (1997), desempenham funções relacionadas ao modo de vida das pessoas em sociedade. Isso pode permitir que as categorias binárias já existentes deem origem a uma rede de elementos que obedeçam ao mesmo princípio, alimentando a sua continuidade dentro de uma determinada cultura. Devido à importação maciça de produtos da indústria cultural, por parte de vários países, como ocorre com os filmes estadunidenses, importa-se também a lógica binária

presente nos elementos do seu conteúdo, a qual é reformulada com frequência por estes setores. Em decorrência disso, podem haver índices alarmantes do consumo da cultura ocidental entre o público juvenil de vários lugares do mundo.

A seguir, no quadro 1, com base no exemplo de Turner (1997), algumas oposições binárias presentes no filme entre os personagens principais permitem visualizar como a representação do feminino e do masculino, nas tramas norte-americanas, a exemplo de *Crepúsculo*, se tornou repetitiva na contemporaneidade:

Quadro 1 – Feminino e masculino em *Crepúsculo*

Feminino Bella	Masculino Edward
Pais divorciados	Pais casados
Selvagem	Civilizado
Frágil	Forte
Pobre	Rico

Fonte: elaborado pela autora.

Esse modelo representa a forma como os gêneros e as demais características dos personagens são organizados na narrativa. Os efeitos dessas oposições atuam na construção das representações dos personagens principais de *Crepúsculo*. As características do universo feminino e masculino indicam como as diferenças de gênero são reforçadas no filme, uma vez que o fato de Bella ser mulher tem um diferencial a mais no modo como ela é representada na trama. Sobre isso, a autora Duarte (2009, p. 46) explica que o modo como o cinema lida com “o feminino também é fruto de convenções, nesse caso, de natureza muito mais cultural do que técnica. [...] Convenções de representação de gênero são, frequentemente, conservadoras e, por isso, difíceis de serem rompidas”.

Nesse sentido, em várias cenas, Bella é representada como indefesa e frágil diante dos perigos expostos. Isso explora o fato de ela ser mulher e sugere, como algo natural, a suposta necessidade que as mulheres têm de serem protegidas pelos homens. Do mesmo modo, a representação de Edward parece adquirir mais importância, porque ele é homem e não somente um vampiro, de modo a promover a imagem da superioridade do homem em relação à mulher.

A coerência ou a unidade interna de qualquer dos gêneros, homem ou mulher, exigem assim uma heterossexualidade estável e oposicional. Essa heterossexualidade institucional exige e produz, a um só tempo, a univocidade de cada um dos termos marcados pelo gênero que constituem o limite das possibilidades de gênero no interior do sistema de gênero binário oposicional. (BUTLER, 2003, p. 45).

No campo do cinema, a oposição binária se manifesta através do conflito presente na narrativa e exerce uma função significativa na construção dos personagens, determinando quem fará parte do lado bom e do lado mau da história, lembrando que tais identificações também são produzidas ao longo da trama, através da definição de uma série de características para cada um dos lados apresentados.

Qual personagem será o herói e qual será o vilão da história? Esse questionamento determinará as representações dos grupos que despertarão a simpatia e a indiferença dos espectadores de um filme. Na atualidade, o herói é apresentado como um ser híbrido, que pertence ou tem a capacidade de compreender os dois universos das oposições binárias, o que é considerado um ato heroico na narrativa, pois como evidencia Turner (1997, p. 79), ele “geralmente atua como alguém que pode entender ambos os lados do padrão: ele costuma ser forte, e não fraco; perigoso, e não indefeso; e geralmente está associado ao pele-vermelha e também aos brancos. Seu papel então é mediar a oposição”.

Ainda conforme este autor, as tramas clássicas sofreram algumas mudanças, que alteraram a ordem do padrão de oposição, de modo a justificar a necessidade do herói em atuar nos dois lados da trama, mas agora mais comprometido com a sociedade externa do que com a interna, uma vez que ela é considerada fraca e incapaz de se defender sozinha. Por outro lado, o lugar do vilão também é deslocado da sociedade externa para a interna, na qual ele é visto como alguém que, apesar de pertencer a essa sociedade, não respeita as regras sociais. Isso mostra que “a capacidade do herói de viver no seio da sociedade e aceitar as suas regras é uma das maneiras pelas quais ele se diferencia dos vilões; portanto, há uma forte invocação de compromisso e dever social nessa trama” (TURNER, 1997, p. 93).

Assim, na trama profissional, herói e vilão pertencem à mesma sociedade, o confronto acontece pela corrupção do vilão em relação aos sistemas de valores sociais, que podem prejudicar as pessoas da sociedade externa, necessitando de uma intervenção do herói para restabelecer a ordem social. No filme *Crepúsculo* (2008), é possível identificar características da trama profissional no padrão de oposição, a partir das quais o vilão vampiro James, pertencente à sociedade interna, ameaça à vida de Bella e de outras pessoas que pertencem à

sociedade externa, necessitando da interferência da família Cullen para defendê-las. Utilizando o modelo proposto por Turner (1997), teremos o seguinte esquema (Quadro 2):

Quadro 2 – Heróis e vilões em Crepúsculo

Herói Edward	Vilão James
Sociedade externa	Sociedade interna
Terra selvagem	Civilização
Forte	Fraco
Bom	Mau

Fonte: elaborado pela autora.

O contexto de demarcação binária entre heróis e vilões em Crepúsculo acontece, quando os personagens vampiros James, Victória e Laurent são apresentados, na narrativa, aos 01:22:26 do filme. Por serem responsáveis pela morte de alguns moradores da cidade de Forks, esses personagens representam uma ameaça à vida dos humanos na narrativa. Esse fato e a situação de o personagem James representar uma ameaça à vida de Bella, gera um conflito entre o vilão e a família Cullen.

Assim, os padrões de oposição estabelecidos numa trama e seus efeitos atuam tanto na produção das representações como em outros elementos interligados a ela, como os modos de vida construídos para as juventudes de diferentes localidades de uma forma homogênea, que vão desde músicas, moda, esportes, à família, religião, trabalho etc. Kellner (2001) elucida o papel que essas representações desempenham na sociedade:

Numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas. [...] é por meio do estabelecimento de um conjunto de representações que se fixa uma ideologia política hegemônica, como a do conservadorismo da nova direita. [...] a posição da qual a ideologia fala, é (geralmente) a do branco masculino, ocidental, de classe média ou superior; são posições que vêm raças, classes, grupos e sexos diferentes dos seus como secundários, derivativos, inferiores e subservientes. A ideologia, portanto, diferencia e separa grupos em dominantes/dominados e superiores/inferiores, produzindo hierarquias e classificações que servem aos interesses das forças e das elites do poder. (KELLNER, 2001, p. 82-8).

Essa sistematização pode atender a propósitos e intenções pré-determinadas, tanto por parte dos diretores do cinema, como pelos setores que controlam as indústrias cinematográficas. De modo que “um padrão de oposição, uma vez estabelecido, produz a estrutura e o discurso – o movimento da trama e os meios específicos de sua representação no som e na imagem” (TURNER, 1997, p. 80).

3.2 A representação da juventude dos vampiros

O segundo eixo a ser analisado neste capítulo permite demonstrar o modo como uma parte da juventude é apresentada no filme *Crepúsculo*. No recorte seguinte, veremos como o ponto de vista da personagem Bella em relação aos adolescentes vampiros, pertencentes à família Cullen, pode promover a identificação do público adolescente e jovem com estes personagens. No filme, Bella fica fascinada ao ver os adolescentes vampiros pela primeira vez, isso é demonstrado pelo seu comportamento quando ela está no refeitório da escola com as personagens Jessica e Angela. Com a chegada desse grupo, os jovens são apresentados, na história, por meio da descrição que a personagem Jessica faz, de cada um deles, para Bella, pois a própria Bella é uma recém-chegada à escola.

A entrada de Rosalie e Emmett, os primeiros personagens do grupo a serem apresentados, é narrada pela amiga de Bella. Ao entrar, eles param por alguns segundos, permitindo que a sua imagem e caracterização sejam cuidadosamente combinados com os elementos do quadro e seus movimentos dão a impressão de que eles estão numa passarela, assemelhando-se a um espetáculo. Em seguida, o segundo casal apresentado traz os personagens Alice e Jasper, seguidos de Edward.

Pode-se fazer uso da *mise-en-scène* para a leitura dos quadros. Segundo Turner (1997, p. 65), a leitura dos elementos que compõem o quadro ajuda na construção dos significados da narrativa filmica, por isso, “a montagem do cenário, o figurino, o arranjo e o movimento das personagens, as relações espaciais (quem é obscurecido, quem pode dominar, e assim por diante) [...]”.

Na cena em questão, percebemos a presença de cores claras, na tonalidade azul e branca, tanto no cenário de fundo quanto nas roupas dos dois casais de personagens, que fazem uma entrada triunfal no refeitório. A seguir, na sequência de imagens que compõem a figura 4, (p. 44), que mostra o que ocorre dos 00:09:06 aos 00:09:54 do filme, observamos a primeira cena dos adolescentes Cullen na trama, inicialmente, a entrada de Rosalie e Emmett, depois, Alice e Jasper e, por fim, Edward.

Figura 4 – A primeira vez que Bella vê os adolescentes Cullen



Fonte: elaborada pela autora, a partir da captura de imagens do filme Crepúsculo (2008).

A imagem dos vampiros traz a representação de uma juventude glamourosa, branca, composta de casais heterossexuais, etc., Edward é o único membro da família solteiro, até conhecer Bella. A heterossexualidade é destacada nestas imagens como uma das posições normativas centrais dos personagens desse grupo juvenil, visto que, o fato de Edward estar solteiro na narrativa é imediatamente solucionado pela aproximação dele nas cenas seguintes com Bella na escola. Após a entrada dos personagens vampiros, eles se sentam afastados dos demais jovens. Isso mostra a individualidade e distinção desse grupo, um modelo de juventude, num primeiro momento, inalcançável, digno de ser admirado pelos “outros” jovens.

Essa montagem atua na construção da representação dessa juventude, que demarca o seu lugar na sociedade, a classe social média ou alta. Assim, a imagem dos personagens se torna um produto negociável com as outras juventudes que almejam ingressar nesse grupo, como os adolescentes humanos amigos de Bella. Para Kellner (2001, p. 13), a cultura da mídia pode combater representações como esta, quando “ataca coisas como as formas de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo”.

A apresentação dos vampiros na narrativa fílmica promove a identificação dos espectadores com os personagens que representam um determinado grupo social, a classe média e/ou alta, considerados o lado bom da narrativa. Sobre isso, Turner (1997, p. 54-55) explica que a significação do cinema ocorre "na organização da representação para dar um sentido específico, a um público específico". No filme, embora a cena da entrada dos vampiros no refeitório da escola seja narrada por Jessica, é o olhar de Bella que atua juntamente com a descrição dos personagens, intensificando as imagens dos quadros. Sobre o papel atribuído ao olhar do espectador no cinema, Metz (1982 apud TURNER, 1997, p. 114-115) enfatiza que:

[...] a natureza do ato de ir a uma sala de projeção é tal que o próprio aparato do cinema nos convida à identificação. [...] Quando é recebida como perspectiva de visão numa série de imagens projetadas, a câmera torna-se um substituto dos olhos. Embora existam tomadas de “perspectiva”, em que a câmera apresenta claramente uma série de imagens do ponto de vista de uma determinada personagem, na maioria dos casos ela toma a perspectiva da autoridade narradora – o princípio organizador do filme – que identificamos como sendo o do público (nós). [...] Nossos processos de percepção são dramatizados, materializados, no raio de luz que vem do projetor e flui atrás de nós na sala escura. [...] nós nos identificamos com os mecanismos do cinema porque estes se tornam, por assim dizer, extensões de nós mesmos.

O autor mostra que a ação de ir ao cinema e assistir um filme pode atuar como um meio pedagógico em si, o que se alicerça nas perspectivas de outros autores da área (KELLNER, 2001; DUARTE, 2009), ao considerarem o cinema uma prática cultural. Isso propõe a ideia do reconhecimento dos espectadores para além do ponto de vista dos personagens, abrindo um leque de possibilidades em torno da identificação proposta em um filme. Por mais que essa ideia pareça secundária, em se tratando de produções hollywoodianas, em que muitos elementos precisam, primeiro, serem desconstruídos, é

importante considerar a experiência que as pessoas adquirem através do contato com a tela cinematográfica.

Conforme Turner (1997), a percepção do espectador pode agir no modo que ele assimila as representações de um filme. Nesse sentido, em se tratando de *Crepúsculo* e outros filmes hollywoodianos, é importante notar como as representações de outras juventudes atravessam a tela para interagir com os jovens espectadores. Nesse momento, dilui-se a fronteira que separa o universo real do fictício, caminhando para um estágio no qual a representação pode ser substituída pela nossa própria experiência, já que os nossos sentidos nos proporcionam essa interação. Sobre o papel que os sentidos desempenham em contato com a mídia, Kellner (2001, p. 9) argumenta que:

Os vários meios de comunicação – rádio, cinema, televisão, música e imprensa, como revistas, jornais e histórias em quadrinhos – privilegiam ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e ideias.

Os personagens vampiros apresentam no filme, portanto, um modelo de ser jovem, portando características que os distinguem dos demais jovens da narrativa. Aos 00:48:19 do filme, Bella, ao realizar uma pesquisa na internet sobre os chamados “frios”, termo que encontra em um livro que comprara na cidade de Port Angeles sobre as lendas Quileutes, encontra significados que variam de acordo com cada lugar associado à busca realizada. Descobre características que se referem à força, velocidade, pele fria, imortalidade etc., as quais remetem às mesmas qualidades que ela observara em Edward. Ao término da pesquisa, ela chega ao termo vampiro, desvendando o mistério que Edward não revelara.

Os personagens vampiros são representados como jovens de classe social média ou alta, com inúmeros atributos que os tornam melhores do que a juventude da classe social baixa. Isso os transforma num ideal a ser seguido pelos jovens das camadas populares. Desse modo, no filme, o processo de “vampirização” da juventude representa a promessa da eternização do corpo e da vida que não sucumbem diante de tudo que é falível e finito na narrativa, como a morte e o envelhecimento. Isso constitui um modo de os jovens rejeitarem e escaparem da “precariedade humana”, exposta por Butler (2013), a qual não integra a realidade dos vampiros.

3.3 A transformação de Edward e a quase transformação de Bella

O terceiro eixo a ser analisado neste capítulo se refere ao significado que o termo transformação, do humano em vampiro, adquiriu no filme. Ao mesmo tempo, pode-se discutir sobre pontos em comum entre a transformação de Edward e a quase transformação de Bella. Na leitura da transformação de Edward, seu pai adotivo Carlisle o transformou para salvá-lo de uma epidemia que o levaria à morte. Praticamente na metade do filme (00:59:12), Bella pergunta à Edward “- Então, desde quando você é assim?”, e ele responde “- Desde 1918, foi quando Carlisle me encontrou morrendo de gripe espanhola.” (CREPÚSCULO, 2008).

No entanto, o filme não mostra muito sobre a vida de Edward antes da sua transformação em vampiro, sendo difícil saber à qual classe social ele pertencera. De qualquer modo, Edward conquistou algo que os humanos, independentemente da classe social não alcançaram, a imunidade à doença que o atingiu quando humano, a gripe espanhola e, mais importante, a imortalidade. A figura 5 (p. 48), a seguir, mostra uma composição de três cenas em tom sépia, que abrangem dos 00:59:13 aos 00:59:22 do filme, ilustra a transformação de Edward em vampiro, que aconteceu no ano de 1918.

Figura 5 – A transformação de Edward



Fonte: elaborada pela autora, a partir da captura de imagens do filme Crepúsculo (2008).

Turner (1997) explica que as películas em preto-e-branco no cinema são utilizadas em cenas para se referir ao passado da história narrada. A tonalidade sépia incorpora dois elementos importantes: o primeiro se refere ao momento histórico em que Edward foi transformado, e o segundo, o mito do vampiro, por ser um fato semelhante aos das primeiras histórias de epidemias que deram origem a esse ser lendário.

A utilização desses recursos no filme Crepúsculo permite mostrar o passado de Edward, quando ele estava doente em uma cama de hospital. A primeira cena, da figura 5,

mostra Carlisle segurando a mão de Edward, um pouco antes de mordê-lo, indicando a cumplicidade e o consentimento dele em ser transformado. A cena é rápida e quase não mostra detalhes do cenário em que ocorreu. A montagem quadro a quadro permite a análise das tomadas, revelando a pouca luminosidade no local, o ângulo da câmera mostra aos espectadores somente um lado da face de Carlisle, ocultando o outro.

Muitas iluminações expressivas, [...] visam explorar as sombras e iluminar apenas parte da tela para dar uma impressão de ambiguidade ou ameaça. Esta é a iluminação low-key (luz baixa), que usa bem menos as luzes atenuantes, obtendo assim, sombras nítidas e densas. A iluminação low-key geralmente deslocará a luz chave (luz principal) de sua posição convencional para um dos lados da personagem, de modo a deixar visível apenas metade da face [...]. Isso tudo são convenções, que só funcionam porque assim o permitimos. Mas são importantes constituintes do significado de uma tomada e em muitos casos do filme todo. (TURNER, 1997, p. 62).

Assim, a escuridão presente no entorno da cena, da qual Carlisle emerge, mostra o segredo que esse personagem esconde e não pode ser revelado aos humanos, ele se torna o pai de Edward, a partir de então, assim como no filme “O Monstro de Frankenstein” (1964), do diretor Freddie Francis, no qual o personagem Victor Frankenstein, após dar vida à criatura, é considerado o seu pai. No entanto, diferentemente do que acontece nesse filme, Edward não se torna um monstro após ser transformado. Há aqui uma semelhança no que se refere à justificativa da criação de um novo ser, que não é humano, mas também não é um monstro. Pode ser uma fusão desses dois seres, resultando numa nova versão de um monstro civilizado, sem definições tão marcadas e referenciadas.

Esse processo de mutação dos heróis atua novamente na identificação dos espectadores com os personagens do filme *Crepúsculo*. Tendo em vista que os personagens vampiros escalam montanhas, são extremamente fortes, voam, atravessam fronteiras, têm o dom de ler mentes e prever o futuro, podemos traçar uma comparação da ficção com a realidade dos jovens contemporâneos, os quais, de acordo com Hall (1997), também atravessam fronteiras invisíveis entre vários espaços demarcados geograficamente de convivência e modos de ser, se tornando sujeitos dotados de uma variedade de talentos adquiridos nesse ir e vir constante, do local ao global.

A cultura global necessita da "diferença" para prosperar - mesmo que apenas para convertê-la em outro produto cultural para o mercado mundial [...]. É, portanto, mais provável que produza "simultaneamente" *novas* identificações [...] "globais" e *novas* identificações locais do que uma cultura global uniforme e homogênea. (HALL, 1997, p. 19, grifo do autor).

O contato dos jovens com diversos mecanismos midiáticos lhes permite interagir com espaços inalcançáveis, atitudes, comportamentos, crenças, culturas, sentimentos, entre outros elementos de um universo cada vez mais multifacetado. Portanto, produções como o filme *Crepúsculo* (2008) são um exemplo de setores que se apropriam das diferenças juvenis e suas conquistas, as quais fogem aos padrões para a eles voltar, tão logo sejam descobertas e codificadas em novos códigos de barras do momento.

Na última cena que compõe a figura 5 (p. 48), o *close-up* no rosto de Edward é bem fechado, torna o exato momento da sua transformação um espetáculo, digno de ser apreciado mais de perto pelo público, permitindo-lhe compartilhar das mesmas sensações que o personagem está sentindo. Turner (1997) afirma que vários momentos do filme proporcionam prazer aos espectadores, a dor causada pela mordida do vampiro parece ser um deles, bem como a dor seguinte, descrita por Edward como o momento em que o veneno do vampiro percorre a corrente sanguínea da vítima. Aliado a esse movimento da câmera, há outro ângulo que a situa de cima para baixo sobre o seu objeto, estabelecendo uma posição de poder sobre o personagem Edward, que se revela totalmente dominado, não apresentando resistência contra o seu dominador, o que sugere o desejo de ser transformado em um vampiro, mas, sem, contudo, ser um monstro.

Já a leitura da quase transformação de Bella que vislumbramos na figura 6 (p. 51), a seguir, nos mostra uma contradição. Quando Bella é mordida pelo vilão James, Edward a morde em seguida, para sugar o veneno de volta e impedir que ela se transforme em uma vampira. Se compararmos as duas situações, de transformação e quase transformação dos protagonistas de *Crepúsculo*, veremos que ambas as salvasões tiveram justificativas: a primeira, para que Edward tivesse uma nova chance de viver, e a segunda, para que Bella não perdesse a sua alma e o direito de um dia morrer. Viver e morrer, ambos são opostos, mas ao mesmo tempo, se mesclam no filme, já que um vampiro é um morto-vivo. Para Bella, a morte não representa o fim da sua vida, mas o começo de uma nova vida ao lado de Edward. Apesar de ser, na verdade, uma quase morte, já que a vítima para se transformar, precisa estar viva.

Figura 6 – A quase transformação de Bella



Fonte: elaborada pela autora, a partir da captura de imagens do filme Crepúsculo (2008).

Nesta figura, que reúne uma sequência de três cenas em uma atmosfera sombria, que acontece aos 01:38:59 até 01:41:37 do filme, acompanhamos a quase transformação de Bella em vampira e a decisão de Edward de impedir esse acontecimento. Na cena inicial, observamos que o vilão James, no momento da mordida em Bella não apresenta as presas de um vampiro, o que torna esse momento menos assustador do que em outros filmes, como em “Drácula de Bram Stoker” (1990), do diretor Francis Ford Coppola, e até em relação à transformação do próprio Edward, na qual ele exibe expressões mais fortes relacionadas à dor e horror. Outro detalhe, presente na segunda cena, é o sinal da mordida, diverso do esperado:

não vemos as famosas duas marcas de presas no pescoço da vítima, já que o vampiro em questão não expôs suas presas e optou por morder o pulso da jovem. O *close-up* da quase transformação de Bella, ainda na segunda cena, é mais aberto, a iluminação dá mais ênfase ao local da mordida, o pulso, do que à expressão do rosto dela.

Na última cena, há destaque para a escolha que Carlisle atribui a Edward, sobre a transformação de Bella. O personagem Carlisle volta a ser fundamental nesse momento de quase transformação, uma vez que sua opinião é muito importante para Edward, que opta por adiar a transformação de Bella em vampira. Para o personagem essa decisão é pautada nos princípios da família Cullen. Na transformação de Edward, Carlisle teve o seu consentimento para transformá-lo, ao contrário do vilão James, que atacou Bella e contrariou o que fora estabelecido pela família Cullen. Isso mostra, de certo modo, que a vítima que se deixa transformar já não é mais vítima, mas cúmplice, coautora do seu próprio flagelo, como foi Edward e como Bella também desejará ser. A mudança da condição de vítima para cúmplice confere um sentido peculiar à transformação do humano em vampiro: a conquista de uma subjetividade investida de onipotência. Nesse caso, a diferença define-se pelo acesso dos jovens à perfeição de uma “juventude modelo”, representada pela juventude dos vampiros.

3.4 A produção de uma juventude monstruosa

O quarto eixo a ser analisado na obra *Crepúsculo* diz respeito ao modo como o termo “monstro” é utilizado no filme. Em continuidade à cena do segundo eixo, em que Bella e Edward se conhecem melhor, na figura 7 (p. 53), aos 00:59:56 do filme, ela pergunta a ele “- Então, Carlisle é a razão real pra que você não mate as pessoas?”. E ele responde: “- Não, ele não é a única razão, eu não quero ser um monstro. Minha família, nós nos consideramos vegetarianos, pois sobrevivemos só com o sangue de animais, mas é como um humano que vive apenas de tofu, deixa você forte, mas você nunca está totalmente satisfeito, não seria como beber o seu sangue, por exemplo”.

Figura 7 – “Eu não quero ser um monstro”



Fonte: Crepúsculo (2008).

A fala de Edward adverte Bella sobre o seu desejo pelo sangue humano, o qual é fruto da sua própria natureza monstruosa. Contudo, ele precisa controlar a sua vontade, tanto pelos princípios que seu pai adotivo lhe ensinou, quanto por seu próprio desejo de não ser um monstro. Isso indica que, para os adolescentes e jovens se tornarem um adolescente como Edward e seus irmãos, é necessário respeitar algumas regras instituídas pelo bem comum de toda a humanidade, algumas das quais são representadas pela própria família Cullen. Quando Carlisle salvou Edward, ele não o salvou somente da morte, mas da sua condição humana, que o tornava vulnerável a qualquer tipo de doença, como a gripe espanhola. Mas Edward foi salvo, sobretudo, porque aceitou ser domesticado por esse novo modelo de família.

Quem é a família Cullen, afinal? Podemos considerá-la, a partir desse momento, a representante dos setores conservadores da sociedade, uma vez que ela é o meio pelo qual os adolescentes e jovens podem ser congelados no tempo e nunca envelhecer, podem ingressar na classe social média ou alta, ganhar imunidade a qualquer tipo de doença e perigo, não se preocupar com a morte, pois já conquistaram a tão almejada vida eterna na terra. Em troca, precisam ser solidários com o restante da população jovem, que não possui aptidão para se tornar vampiros como eles, devido a uma sugestiva falta de merecimento. Essa compreensão se justifica quando notamos que, entre os jovens humanos, figuras comuns e medianas, Bella se destaca. Ela parece sempre superar as expectativas diante dos seus amigos humanos, agindo como se fosse sempre mais inteligente, dedicada e indispensável, em muitos momentos compartilhados com eles, o que a torna apta a se tornar uma vampira.

A mordida do vampiro, no contexto contemporâneo se transforma em uma vacina ou antídoto, não só contra doenças, epidemias, violências etc., mas também a uma condição de vida considerada inferior, indigna e desoladora para os jovens da classe baixa, que vivem à

margem da sociedade. Aos jovens que não aderem à ordem social vigente são dadas poucas ou nenhuma oportunidade de sobrevivência, ou são encaminhados para alguns dos “depósitos” criados justamente para manter o controle social, como os presídios e centros de recuperação juvenil (COIMBRA; NASCIMENTO, 2008). Ou se entregam a um conjunto tão amplo de normas sociais que acabam se perdendo de si mesmos e se tornando um produto, moldado de acordo com padrões que servem para homogeneizar os comportamentos e hábitos dos jovens de diversos lugares do mundo.

Foi então que houve, como sempre nos mecanismos do poder, uma utilização estratégica daquilo que era um inconveniente. A prisão fabrica delinquentes, mas os delinquentes são úteis tanto no domínio econômico como no político. Os delinquentes servem para alguma coisa. [...] Foi absolutamente necessário constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, portanto **separando nitidamente o grupo de delinquentes**, mostrando-os como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres, mostrando-os carregados de todos os vícios e responsáveis pelos maiores perigos. (FOUCAULT, 2008, p. 132-133, grifo do autor).

Conforme Ferreira e Hamlin (2010), muitas pessoas já combateram o controle exercido pelos órgãos repressores e foram massacradas pelo simples fato de existirem em lugares em que seus corpos não deveriam transitar, nem serem vistos, dado à sua anormalidade, resultando em extermínios muito bem arquitetados. Os corpos monstruosos são apresentados como resultados de blasfêmias e desobediência a qualquer tipo de força ou ordem ditas naturais, e, por isso, também imutáveis.

Para o grego, o monstruoso é *hybris*, desproporção, falha ou impossibilidade de civilização. [...] A produção de monstros seria, portanto, o resultado de um tipo peculiar de acasalamento entre dois princípios fundamentais: de um lado, um princípio formal, uma causalidade eficiente, uma força masculina e quente; de outro a matéria, o âmbito feminino, material e frio de geração do mundo biológico. Sempre que a força e o calor do princípio formal não prevalecerem sobre o mundo material e feminino, teremos a produção de seres monstruosos. Em sua negatividade, o corpo monstruoso intima não apenas ao ver, mas ao ver a partir de uma lente ordenadora. (FERREIRA; HAMLIN, 2010, p. 817-818, grifo dos autores).

No filme *Crepúsculo*, temos dois grupos de vilões pertencentes aos dois universos da trama, um da sociedade interna e outro da sociedade externa; os primeiros são membros de um grupo de jovens humanos que atacam Bella em Port Angeles, e o segundo, o grupo de vampiros vilões que ameaçam a ordem estabelecida pela família Cullen. Aqui, atentamos ao

primeiro grupo, por constituírem parte do público juvenil representado no filme. A seguir, analisamos o recorte da cena em que a personagem Bella sai de uma livraria em Port Angeles e é perseguida por alguns homens no centro da cidade.

Nesse momento, o filme traz representações de jovens da periferia como sendo perigosos. Na montagem abaixo, um conjunto de três cenas que formam a figura 8, observamos a evolução deste episódio. A sequência de imagens expõe o que ocorre dos 00:39:00 a 00:39:41 do filme.

Figura 8 – O assédio a Bella



Fonte: elaborada pela autora, a partir da captura de imagens do filme Crepúsculo (2008).

A primeira imagem mostra dois jovens saindo de um beco escuro, a luz baixa, no fundo, não permite que seus rostos sejam vistos, novamente é usada uma iluminação *low-key*, as sombras dos personagens são enfatizadas juntamente com o chão e um lado da parede do local, que se mostram degradantes, desnudando uma passagem estreita, intensificando a situação de ameaça já indicada pela escuridão que a protagonista está prestes a vivenciar.

Na segunda imagem, os dois homens que ameaçam Bella têm uma parte de seus rostos enquadrados, enquanto Bella é enquadrada em segundo plano. Turner (1997, p. 59) informa que “a altura da câmera e a distância do objeto também podem ter um efeito sobre o significado de uma tomada”. Diante da ameaça, Bella mostra uma reação de perturbação, indicada através da movimentação da câmera, que ora gira ao seu redor, imitando o olhar dos homens que a cercam, ora gira no centro, imitando o olhar de Bella para os outros personagens. Essa técnica atua no campo das emoções dos espectadores, pois a movimentação da câmera os intima a experimentar o mesmo sentimento pelo qual a personagem passa naquela situação.

Na última imagem, Edward enfrenta os homens perigosos, se mostrando mais ameaçador e forte do que eles. Seu rosto é enquadrado em primeiríssimo plano, e sua aparição amedronta os outros personagens, que recuam em seguida. Essa situação levanta duas questões importantes: a vulnerabilidade da protagonista na condição humana e pertencente à classe baixa da sociedade e o fato de os jovens perigosos serem humanos e, ao que tudo indica, também pertencentes à classe baixa. Temos um ponto em comum entre Bella e os jovens perigosos. Essa representação situa a protagonista e estes personagens em dois extremos opostos: à Bella é atribuída à fragilidade e a vulnerabilidade do feminino a qualquer tipo de situação que apresente perigo, já os jovens pobres são representados como sujeitos algezes, portadores de um comportamento transgressor e estigmatizante na sociedade.

O incidente se passa no centro sombrio de uma cidade norte-americana. Tal cenário parece o que Sullivan, Warren e Westbrook (2003) explicam sobre a economia norte-americana, que passou por um período de baixa nos anos 90, acarretando o endividamento da classe média, uma vez que a mesma manteve um padrão de vida elevado. Isso provocou o seu afastamento para os bairros periféricos das cidades, enquanto o centro, por sua vez, tornou-se um espaço mais acessível à classe baixa, o que justifica a presença da juventude pobre no centro da cidade de Port Angeles, no filme *Crepúsculo*. Sobre esse tipo de representação da juventude, Alvim e Gouveia (2000) nos trazem a seguinte reflexão:

A violência não é uma condição específica dos jovens suburbanos, mas sim resposta a um desequilíbrio social que se irradia cada vez mais pelo mundo. [...] Eles acabam por não escapar daquilo que Bourdieu (1992) chamou de “antinomia da dominação”: ao se oporem à sociedade pela delinquência, se excluem e se encerram cada vez mais em sua condição de dominados; caso ajam de maneira contrária, tomando a bandeira da recuperação, aceitam ser assimilados. (ALVIM; GOUVEIA, 2000, p. 31).

No mundo civilizado, não há espaço para os dissidentes, estes permanecem sempre à margem social, são seres fronteiriços em não lugares, por isso, representados como a causa do índice de violência que ameaça a ordem e o bem-estar da sociedade. Notamos que o olhar conservador sobre as juventudes que fogem ao seu modelo é praticamente destrutivo, assim como nos mostram Ferreira e Hamlin (2010), ao comentarem sobre o conteúdo do *Malles Maleficaram*¹⁶. Os setores conservadores se preocupam em como os corpos precisam se movimentar nos espaços sociais, para que a correspondência entre lugar e corpo justifique-se como sendo natural, pressupondo que o corpo civilizado merece um “lugar” na sociedade, do mesmo modo que o corpo incivilizado continue nos “não lugares”, como os corpos dos dois personagens jovens que figuram nas duas primeiras cenas que compõem a figura 8 (p. 55).

Nesse sentido, Ferreira e Hamlin (2010) em seu estudo sobre os corpos não civilizados, mostram como o caso de Sara Baartman¹⁷ vai ao encontro das representações de juventude que são construídas nos filmes norte-americanos, nos quais os grupos minoritários são retratados de modo negativo pelo olhar ocidental. A exploração de Baartman fazia parte do entretenimento do povo europeu e ajudava a consolidar visões negativas de outros povos, considerados não civilizados, e, em contrapartida, contribuía para o fortalecimento da supremacia europeia sobre as outras nações, tanto no sentido de sobrepujá-las, como no sentido de sujeitá-las aos olhares normatizadores de uma sociedade hegemônica, que ajudam a promover o seu encarceramento cultural, diluindo e (des) legitimando as identidades culturais das pessoas, em especial, aquelas consideradas não civilizadas.

A constituição de identidades monstruosas, como as representações dos jovens pobres, torna-se uma forma de o mundo ocidental justificar a sua supremacia racial e cultural. Do

¹⁶ Segundo Ferreira e Hamlin (2010, p. 816), trata-se do “[...] manual da Inquisição que levou à perseguição e à morte mais de 100 mil mulheres em quatro séculos, é aqui apresentado nos termos de uma relação de ver e ser visto; entre controlar e ser controlado pelo olhar; entre a possibilidade do domínio de homens ou de monstros; entre tornar alguém objeto ou tornar-se objeto deste alguém. Ver, nesse contexto, significa a possibilidade de controlar. Ser visto significa a iminência de ser destruído – pois tornar-se objeto e ser destruído aqui significam a mesma coisa.”

¹⁷ Sara Baartman, conhecida como Vênus Hotentote, conforme Ferreira e Hamlin (2010, p. 822), era uma mulher negra, com 1,37m de altura, originária da região que corresponde ao território sul-africano, que foi exibida, ridularizada e explorada como atração em feiras, circos, hospitais e museus da Europa do início do século XIX, devido ao tamanho de suas nádegas.

mesmo modo, essa constituição desenvolve representações da juventude ocidental dotadas de qualidades aparentemente inatas, as quais são, na verdade, “modos de subjetivação” que operam sob a forma de dispositivo de poder, uma vez que essas representações influenciam na constituição das identidades dos jovens que consomem esses artefatos culturais. Por isso, autores como Kellner (2001, p. 84) apontam a importância de fazermos uso da pedagogia crítica da mídia, pois “a crítica da ideologia [...] interroga as categorias branca, masculinidade, dominação de classe, heterossexualidade e outras formas de poder e domínio que a ideologia legitima [...]”.

3.5 Jovens vampiros & jovens humanos

No contexto do filme *Crepúsculo*, é importante compreendermos como funciona o modo de representação no cinema, em relação ao objeto social que se quer reproduzir na tela, tendo em vista um determinado público, a juventude. Para tanto, convém lembrarmos de algumas mudanças nesse cenário que se iniciaram no campo da pintura, para, mais tarde, se estenderem aos mecanismos das outras artes, como o cinema.

Tomemos como exemplo o quadro “As meninas”, apresentado em Foucault (2007), pintado no século XVII pelo artista espanhol Diego Velázquez. A pintura exhibe o aposento do rei Felipe IV da Espanha e da rainha Maria Ana. Entretanto, a representação de ambos, na pintura, aparece somente no espelho do quadro. O que sugere que o pintor não os retratou tal como apareciam à sua frente, contudo, não os omitiu na representação da cena, contemplando seu reflexo no espelho, visto ao fundo do quadro, enquanto a infanta Margarida e suas damas ocupam o centro da cena.

Esse estilo de representação de uma cena na pintura, quando o pintor decide por adotar outro lugar de ângulo de visão para reproduzir a mesma cena de outrora, se assemelha também às mudanças que ocorrem no cenário do cinema um pouco mais adiante na história, no século XX. Contudo, é importante notar como o modo de representação da sociedade no campo da pintura já lança mão de artifícios que mudam o modo de percepção dos espectadores em relação ao lugar que ele ocupa dentro da própria representação, que se oferece a ele, que o intima a fazer parte dela própria.

O pintor olha, [...]. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do

quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos. [...]. Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e **nos liga à representação do quadro. [...] o olhar do pintor**, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, **aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam.** (FOUCAULT, 2007, p. 4-5, grifo nosso).

Nessa descrição do quadro de Velázquez, Foucault (2007) nos faz ver que o olhar do pintor promove uma conexão do espectador à representação do quadro, e o coloca no mesmo lugar ocupado pelo rei e pela rainha, apesar destes não terem sido representados tal como foram vistos pelo artista. A autoridade narradora da cena, o artista, convida o espectador para participar do espetáculo que está sendo representado na tela.

Do mesmo modo, no campo do cinema, o olho da câmera e o seu movimento leva ilusoriamente o espectador para dentro da história, como se se sentasse ao seu lado na poltrona da sala escura e de lá o transportasse para dentro da tela, num movimento em que se mesclam os olhares de ambos, da câmera e do espectador, substitutos um do outro, numa experiência que explora as sensações produzidas pelos sentidos da plateia. Ela, então, é convidada a ocupar o lugar do rei e da rainha, que não estão visíveis no quadro, mas à sua frente, um lugar não contemplado na cena, mas indicado pelo olhar do artista. Esse lugar é também onde o espectador se encontra, em frente à obra, ele agora ocupa um lugar privilegiado.

O rei e a rainha são espectadores da cena do quadro! São invisíveis, assim como qualquer espectador o é, durante a exibição de um filme no cinema. Portanto, a ausência dos protagonistas na pintura de Velazquez “é um artifício do pintor. Mas esse artifício recobre e designa um lugar vago que é imediato: o do pintor e do espectador quando olham ou compõem o quadro” (FOUCAULT, 2007, p. 20). Artifício este, semelhante ao próprio raio de luz que sai do projetor para chegar à grande tela do cinema, algo imperceptível aos olhos dos espectadores.

Essa invisibilidade dos protagonistas permite que qualquer espectador se torne também protagonista, uma vez que ocupa o mesmo lugar dos monarcas diante da pintura. O artista representa o espetáculo sob o ângulo de visão dos protagonistas, adota o olhar do rei e da rainha, substituindo o seu próprio, e, assim, permite aos espectadores que apreciam a pintura ocuparem o lugar dos protagonistas da história representada.

Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002), no decorrer do século XX, o cinema deixa de ser influenciado pelas cenas teatrais, que cedem lugar ao gênero romance. Essa mudança na narração fílmica faz surgir outros modos de se conduzir a câmera e de tratar as imagens. Ou seja, a câmera sai da plateia para adentrar a história de tal modo que passa a ocupar o lugar dos próprios personagens, antes visualizados frontalmente por este aparelho, agora substituídos por ele em muitos momentos da narrativa.

Isso acontece em *Crepúsculo*, quando a câmera adota o olhar de um grupo juvenil para o outro, o modo como se olha, como se opera a câmera, nos obriga a enxergar de uma determinada maneira os grupos juvenis, e a promover uma identificação com o grupo privilegiado da trama, sob uma lente ordenadora, que educa o nosso olhar, mostrando-nos como somos vistos sob essa mesma lente, para, em seguida, nos oferecer um lugar entre os personagens principais da história.

Quando a câmera se posiciona do lado dos adolescentes humanos e se põe a observar os Cullen, tal como mostra a imagem 9, logo abaixo, a visão é convidativa, sedutora. Aqui, é oferecida ao espectador a possibilidade de adentrar para o território *deles*, porque já não me agrada ser mais como o *outro*, ocupando o lugar onde estou. Isso se dá através de um processo de identificação que visa a construção de um outro *eu*, o qual passa a ser mais um representante da cultura juvenil norte-americana. Aos 00:10:13 do filme, a figura a seguir mostra a representação dos adolescentes vampiros no refeitório da escola.

Figura 9 – A sedução dos irmãos Cullen



Fonte: *Crepúsculo* (2008).

Nesta cena, temos os cinco integrantes do grupo dos adolescentes Cullen, da esquerda para a direita, Edward, Rosalie, Emmet, Alice e Jasper. Edward, na maioria das vezes, está olhando para Bella do outro lado do refeitório, é importante notar que quando a câmera devolve o olhar para Bella, ela o faz sob o olhar de Edward e direcionado somente a ela, e não aos demais adolescentes humanos que estão na mesma mesa que a protagonista. Os vampiros se sentam um pouco mais reservados dos demais estudantes, evidenciando uma certa individualidade. Sobre a mesa, há uma bandeja com pratos onde estão servidas algumas verduras. Na mão de Rosalie, vemos uma maçã vermelha.

A ideia de que, ao nos tornarmos *eles*, deixaremos de sermos o *outro*, equivale a dizer que, se aderirmos a uma série de normas para fazermos parte de uma classe social, aparentemente melhor, nos tornaremos imunes a vários problemas que fazem parte somente daquela realidade. Atravessando a linha divisória não imaginária, que demarca muito bem os lugares e os não lugares das pessoas no mundo, a maioria destas acredita que alcançará a tão sonhada felicidade eterna, quando na verdade estão participando e tendo acesso a produtos e modelos fabricados em série para nos dizer o que é felicidade e qual o caminho para alcançá-la. Vivemos na sociedade dos consumidores, como argumenta Bauman (2008, p. 20), onde:

[...] ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura a sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável.

Mas, ao adentrar nesse território, acabamos nós mesmos nos tornando um produto do sistema capitalista, tão comercializável quanto os demais. Expomo-nos em vitrines quando propagamos o quanto somos felizes e plenos por fazer parte do lado “deles”, ainda que ilusoriamente, ou seja, do lado bom da narrativa. Agindo assim, nos tornamos seus porta-vozes e contribuímos para aumentar ainda mais as desigualdades em torno dessa divisão social.

Quando a câmera se posiciona do lado dos adolescentes Cullen e se vira para os adolescentes humanos, o espectador adota o olhar de Edward, a visão é de Bella de costas, numa cena que transcorre aos 00:10:05 do filme e mostra a maneira que os adolescentes humanos, na figura de Bella, são vistos sob o olhar dos adolescentes vampiros, na figura de Edward, como mostrado na imagem a seguir.

Figura 10 – Edward observa Bella



Fonte: Crepúsculo (2008).

Aqui, a câmera nos ensina a como olhar o outro, a protagonista é visualizada sozinha. Ela está usando uma camisa verde, o cenário à sua volta está embaçado, os demais personagens do seu grupo não são mostrados e a câmera foca em sua expressão de admiração para com Edward. A pedagogia cultural da mídia nos mostra que essa imagem não é tão atraente quanto a anterior (figura 9, p. 60), no entanto, o fato de Edward direcionar o olhar somente para ela, ignorando o que está ao seu redor, sugere que Bella tem possibilidade de se tornar uma deles.

Nesse meio, consentimos não só em adotar o olhar ocidental, mas também a nos enxergarmos sob a sua lente, dependendo do modo como o *cameraman* opera a sua câmera. Deste modo, como temos afirmado, há momentos em que a câmera adota o olhar dos adolescentes vampiros, e em outro, o olhar dos adolescentes humanos, e, em cada situação, a câmera atua de uma determinada maneira. Sobre isso, Turner (1997, p. 58) enfatiza que os “ângulos da câmera podem identificar uma tomada com o ponto de vista de uma personagem, assumindo a posição que corresponde àquela que imaginamos que determinada personagem estaria ocupando. Vemos o que a personagem estaria vendo”. A cena a seguir, figura 11 (p. 63), mostra a representação do grupo juvenil dos humanos, composto por seis integrantes: Bella, Jessica, Angela, Mike, Tyler e Eric.

Figura 11 – Os jovens humanos



Fonte: Crepúsculo (2008).

Para oferecer uma visão desse grupo juvenil na íntegra, a câmera não adota o olhar dos adolescentes vampiros. Diversamente do grupo dos adolescentes Cullen, os humanos estão sentados no meio do refeitório, rodeados de outras mesas com estudantes, que riem e conversam à sua volta, cena que se passa aos 00:30:01 do filme. Angela e Eric estão de costas para o espectador, conversando com Bella, de pé, ao lado da mesa, e Jessica, que está sentada com elas, fazendo uma refeição. Sentados sobre a mesa próxima, estão Mike, de camisa xadrez, e Tyler, de casaco azul.

Por vezes, a imagem montada do outro, nos induz a não querer sê-lo, porque causa repulsão, negação social. Em Crepúsculo, podemos considerá-lo como a juventude pobre ou emergente, o grupo humano da escola ou os jovens perigosos de Port Angeles. Nesse caso, a figura do outro não se limita somente ao vilão da trama, se estende também aos integrantes da classe baixa que almejam ingressar na classe social média ou alta. No filme, essa possibilidade se apresenta como a única opção para atravessar a condição de “outro” para “eles”, e, assim, tornar-se como os heróis. No entanto, esse caminho requer muito mais que um simples esforço, requer quase uma formatação plena do comportamento dos jovens, ou seja, da sua identidade, para viver sob total controle, o modo considerado mais seguro, pelos setores conservadores, para se viver nos dias de hoje.

O reconhecimento do “outro”, daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos. De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais)

e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os “outros” sujeitos sociais que se tornarão marcados, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. (LOURO, 2007, p. 15-16).

É preciso diminuir a distância que existe entre “nós” e “eles”. É claro que, dependendo do ângulo de visão, podemos ser um ou o outro elemento nesse esquema, mas o que importa aqui é a divisão que se estabelece de modo tão natural entre as pessoas, tão logo nasçam e tenham a sua existência registrada e codificada no mundo. Nesse sentido, para que os espectadores jovens possam assistir a um filme hollywoodiano como *Crepúsculo* e identificar tais elementos, só explicitados numa análise fílmica, torna-se uma exigência que eles se munam de conhecimentos relativos à cultura midiática, vigente na indústria cultural, e à pedagogia crítica da mídia, tal como exposto por autores como Kellner (2001).

4 REPRESENTAÇÕES DA SEXUALIDADE COMO UM TERRITÓRIO PERIGOSO

Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a pôr em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico. (FOUCAULT, 2009, p. 116).

Neste capítulo, analisamos as representações da sexualidade das juventudes representadas no filme *Crepúsculo* (2008). Para tanto, antes de adentrarmos neste tema, se faz necessário recorrer aos estudos de Louro (2007, p. 11), que apresenta a conceituação do termo “sexualidade” para uma melhor compreensão das análises dos recortes selecionados. Segundo a autora, “a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. Nessa perspectiva, nada há de exclusivamente “natural” nesse terreno [...]”. (LOURO, 2007, p. 11).

Desse modo, desmistifica-se a sexualidade como um fenômeno ligado à natureza e, por isso, determinada biologicamente na vida dos homens e das mulheres. Em *Crepúsculo* (2008), o termo sexualidade implica uma série de comportamentos que são silenciados nas representações juvenis, mas que são compreendidos, por meio do medo expresso pelos personagens principais, principalmente por Edward, em muitos momentos da narrativa. A presença dos temores juvenis na narrativa é algo que chama a atenção na atualidade: as suas preocupações são representadas no modo de lidar com a própria sexualidade diante de uma sexualidade previamente estruturada na sociedade. Sobre isso, Weeks (2008, p. 42) explica que as “nossas definições, convenções, crenças, identidades e comportamentos sexuais não são o resultado de uma simples evolução, como se tivessem sido causados por algum fenômeno natural: eles têm sido modelados no interior de relações definidas de poder”.

Os jovens vampiros são considerados personagens bons na narrativa, isso pressupõe que os personagens humanos não precisam mais temê-los, já que eles se converteram para salvá-los. Chegamos numa das questões em que cabe a pergunta: salvá-los de quem, se os vampiros não são mais vilões? Apesar de eles, os membros da família Cullen, não o serem, em *Crepúsculo* (2008), há os vampiros maus, que perturbam a ordem da pacata cidade de Forks. No entanto, são vilões que não nos despertam tanta atenção, pois são quase coadjuvantes na trama.

Nesse modelo de narrativa, o herói Edward e o vilão James pertencem ao mesmo lado da história, o mundo civilizado, com a ressalva de que o personagem do vilão se deixa

corromper pelos poderes que detém, ou seja, agindo naturalmente como um vampiro ao fazer as suas primeiras vítimas em Crepúsculo. Mas, não é isso que se espera de um vampiro? O contrário é que deveria nos causar espanto, como, por exemplo, a família Cullen, formada por vampiros vegetarianos.

O personagem do herói luta consigo mesmo, para não ceder aos instintos e enveredar pelo mesmo caminho do vilão corrompido, que não aderiu ao mesmo hábito alimentar que a família Cullen e, por isso, continua fazendo vítimas entre os habitantes de Forks. Contudo, a batalha interna de Edward é de tal forma intensa que parece ser maior que o tão aguardado duelo final entre ele e o vilão James. A todo o momento, durante a narrativa, Edward se coloca à prova, para testar a sua capacidade de ser um Cullen, o que significa aderir ao modo de vida da sua família adotiva, que escolheu não consumir sangue humano para sobreviver, substituindo-o pelo sangue animal, o que equivale, para eles, a serem vegetarianos. Por isso, o autocontrole de Edward é imprescindível para não transformar Bella em sua vítima, devido à proximidade que eles passam a ter no decorrer da narrativa.

Suscitando a pergunta sobre o herói contemporâneo, ele existe para nos salvar de nós mesmos e não somente dos temíveis vilões. O vilão agora é outro, simbólico e mais forte, ele confunde-nos, porque o problema dos heróis contemporâneos não é somente salvar o mundo, é primeiro constituir a sua identidade dentro do dispositivo social normatizador (FOUCAULT, 2009). Esse dispositivo determina a formação da sua subjetividade e a obtenção do autocontrole, numa espécie de conflito interno, para não pôr o mundo num perigo maior do que está. Em Crepúsculo, essa representação pode interferir no modo de constituição das subjetividades das juventudes que consomem produções como essas e a tomam como uma referência de representação juvenil.

Amparando-nos em autores da área (KELLNER, 2001; LOURO, 2007, 2008; FOUCAULT, 2009), é possível notar que os heróis desse modelo de narrativa nos mostram não só o caminho para nos tornarmos como eles, mas principalmente, como, nesse processo de transição de modelo juvenil e de uma classe social à outra, aprendermos a nos desfazer do que nos caracteriza como pessoas que somos, sendo que um dos elementos mais controlados e visados pela indústria cultural é a sexualidade da juventude. É essa uma das batalhas internas de heróis como Edward, ou seja, aprender a controlar os seus instintos de vampiro equivale a controlar a sua própria sexualidade diante de Bella. A sexualidade é um território perigoso na representação fílmica de Crepúsculo, porque ela pode levar à morte, já o seu contrário, o autocontrole dos personagens, pode gerar a vida, como é possível ver nas obras que dão

continuidade à saga Crepúsculo, quando os protagonistas se casam e têm uma filha, constituindo uma família nos moldes tradicionais. E, claro, vivem felizes para sempre!

4.1 O papel do masculino e do feminino na representação da juventude na Saga Crepúsculo

Nas primeiras cenas em que os jovens personagens são apresentados na narrativa de Crepúsculo, Edward é o último personagem do seu grupo juvenil a ser apresentado, apesar de ele ser o protagonista da trama. As cenas a seguir representam o momento em que os jovens vampiros chegam ao refeitório da escola, na qual os jovens cursam o *high school*. Essa é também a primeira cena em que Edward e os demais personagens do seu grupo juvenil aparecem na narrativa fílmica. Para começar, é oportuno que nos atentemos a todos os elementos que constituem a identidade de Edward na narrativa, os quais estão envolvidos no modo como ele é apresentado na obra. Para tanto, será preciso nos debruçarmos sobre a sequência de cenas que mostra o momento em que os jovens Cullen aparecem no filme, retratada na figura 4 (p. 44), e aqui reproduzida novamente (figura 12), para que a elas lancemos um segundo olhar.

Figura 12 – Um novo olhar à chegada dos irmãos Cullen



Fonte: elaborada pela autora, a partir da captura de imagens do filme Crepúsculo (2008).

Primeiramente, chama a atenção nas cenas o fato de o protagonista aparecer sozinho e de roupa escura, em desarmonia com o ambiente do quadro e com as cenas anteriores dos demais jovens da sua família, Rosalie, Emmet, Alice e Jasper, que usam roupas em tons claros e formam casais, somando-se a isso a expressão de Edward, de permanente tristeza. Esse contraste, evidenciado através da montagem das cenas dos jovens Cullen (figura 12), que nos apresenta a vida de Edward, é um recurso da linguagem cinematográfica realizada pela combinação de tomadas.

Segundo Turner (1997, p. 39), “os significados gerados pela montagem são mais do que a soma de suas partes, e a técnica de edição que produz a montagem é a técnica básica de estruturação da composição cinematográfica”. A seleção das tomadas que serão combinadas num filme diz muito sobre a intenção de um cineasta. O cineasta e teórico do cinema Sergei Eisenstein, foi um dos precursores da utilização da edição no cinema, que permitiria a formulação de uma nova mensagem por parte do espectador. Amparado em sua teoria, Turner (1997, p. 39) pondera que:

[...] o significado do filme é produzido quando o espectador contrasta ou compara as duas tomadas que compõem uma montagem. [...] Na sua visão, dois pedaços de filme, de qualquer tipo, ao se juntarem inevitavelmente combinam-se num novo conceito, numa nova qualidade, que surge da justaposição. Essa nova qualidade é construída pelo espectador.

Deste modo, a montagem das cenas, que precedem a entrada de Edward no refeitório da escola, revela um modelo pré-estabelecido de juventude aos espectadores, antes mesmo da entrada do protagonista, fazendo-nos supor que Edward precisa de ajuda para se integrar à sua família, assim como Jasper, cuja expressão denuncia o esforço e angústia que sente ao ser “obrigado” ao convívio com os adolescentes humanos. Ambos têm dificuldades, apesar de Edward ser um integrante da família há mais tempo e Jasper ter sido o último a nela ingressar.

A leitura dessas cenas permite analisar o papel que a representação do masculino desempenha em *Crepúsculo*. O protagonista pode ser identificado como um adolescente norte-americano de 17 anos, da classe social média ou alta, branco, solteiro, etc. O fato de Edward desempenhar um papel masculino parece exigir dele uma correspondência ao papel estabelecido para os homens, dentro da representação do seu grupo juvenil na narrativa fílmica. Sobre essa descrição do protagonista, Butler (2003, p. 20) explica que “[...] se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”.

A esse respeito, na década de 1960, alguns teóricos sentiram a necessidade de uma nova formulação para o termo gênero, pois o fato de as identidades das pessoas serem definidas a partir do seu corpo biológico limitava o papel masculino e feminino numa matriz de referência única. Como nos mostra o *Dicionário Crítico de Gênero* (2015, p. 305), “o sentimento de ser mulher e o sentimento de ser homem seriam mais importantes, em termos de identidade sexual, do que as características anatômicas”. A partir dos estudos das relações de gênero, considerou-se também a constituição do sujeito masculino, como um constructo que não considera “a subjetividade e a fragilidade desse sujeito” (p. 306).

A historiadora Scott (1995, p. 86) divide a definição de gênero em duas partes, “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”. Em sua segunda proposição de gênero, a autora mostra como as relações entre homens e mulheres, independentemente do âmbito social, sempre foi regida em torno da diferença sexual. Em seu histórico, o termo “feminino” já foi utilizado por integrantes da burguesia para referenciar uma série de desqualificações atribuídas às pessoas da classe social baixa, isso demonstra como o gênero e o poder estão implicados, atuando juntamente nas relações sociais. Aqui, a relação desses dois elementos pode ser vista, ainda, de um modo mais amplo, como assevera Scott (1995, p. 92), “as relações de poder entre as nações e a posição dos sujeitos coloniais têm sido compreendidas (e então legitimadas) em termos das relações entre homem e mulher”.

Ao observarmos o papel da representação do feminino e do masculino, desempenhado pelos protagonistas, é importante compreender como eles se relacionam. De acordo com o Dicionário Crítico de Gênero (2015), as relações de gênero constituem um âmbito de estudo que:

[...] procura compreender as relações entre os gêneros – masculino e feminino – na cultura e na sociedade humanas. É uma compreensão que passa pelos homens e pelas mulheres, diferentes uns em relação aos/às outros/as e entre si, e compreensíveis em uma perspectiva relacional. Considera-se ainda que essas relações são construídas historicamente, marcadas pela cultura e pelas relações de poder que fundamentam uma hierarquia e uma assimetria social entre homens e mulheres. (RELAÇÕES..., 2015, p. 565).

Nesse sentido, Butler (2007) explica que as reiterações das normas regulatórias na sociedade dizem muito sobre a constituição do comportamento das pessoas, pelo fato dessas normas necessitarem se reafirmar frequentemente. A possibilidade de ressignificação das reiterações dos atos e dos discursos que produzem efeitos nos vários âmbitos que constituem as subjetividades dos jovens pode representar uma ameaça aos setores conservadores, no que se refere ao surgimento de diferentes formas de compreender o sexo, a sexualidade e os modos plurais como eles podem materializar-se nos corpos das pessoas. Pois, na perspectiva da autora, aquilo que é repetido está sempre aberto a rearticulações e ressignificações.

A performatividade não é, assim, um “ato” singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o *status* de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções

das quais ela é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade). Na teoria do ato da fala, um ato performativo é aquela prática discursiva que efetua ou produz aquilo que ela nomeia. (BUTLER, 2007, p. 167, grifo do autor).

Dessa forma, a materialidade de vários elementos que participam da formação identitária das pessoas – o gênero, o sexo, a sexualidade – exposta pela autora, trata do modo como o poder produz efeitos mediante os seus discursos. Esse modo de inscrição reconfigura-se, também, para continuar vigente na sociedade. Pode-se dizer que o discurso produtor da norma é o mesmo que tenta produzir os elementos constitutivos das identidades das juventudes, no sentido de tentar reduzir essas identidades a um modelo uno de “ser jovem”.

O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória. (BUTLER, 2007, p. 154).

A respeito da constituição da identidade de Edward, podemos nos amparar na explicação de Louro (2007, p. 12), de que “somos sujeitos de muitas identidades. [...] Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes”. A autora salienta que a constituição do sujeito é contínua, em todos os seus âmbitos, contudo, hoje, identificar-se é algo solicitado quase cotidianamente às pessoas, principalmente através das mídias e da produção de modelos que se quer referenciar na sociedade, ainda que estes não sejam estáveis e sim transitórios.

Estar solteiro no colégio durante o *high school* parece constituir um problema para os adolescentes de *Crepúsculo*, logo de início, os únicos casais já constituídos são Alice e Jasper e Rosalie e Emet. Isso, por si só, já sugere que o normal em uma escola norte-americana é que os adolescentes encontrem o seu par romântico, para, no término dos seus estudos, poderem se casar e constituir uma família, preferencialmente, com alguém do sexo oposto, considerando que os casais já constituídos na trama de *Crepúsculo* são heterossexuais. Sobre isso, Louro (2007, p. 17, grifo do autor) elucida que a “heterossexualidade é concebida como “natural” e também como universal e normal. [...] Consequentemente, as outras formas de sexualidade são constituídas como antinaturais, peculiares e anormais”.

Ou seja, Edward provoca um desequilíbrio na sua instituição reguladora, a família Cullen, há uma falta de estabilidade ocasionada pelo fato de ele se apresentar solteiro na história, em contraposição aos demais personagens vampiros. Sobre esse tipo de comportamento masculino na obra, podemos considerar a explicação trazida por Butler (2003):

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2003, p. 39).

Nesses termos, Edward pode ser considerado um problema logo de início na narrativa, que necessita de solução para que a estabilidade da juventude representada pelo grupo dos vampiros seja restituída, já que um Cullen não pode apresentar comportamentos e hábitos incomuns aos prescritos por sua família. Para Butler (2003), os temíveis problemas existentes na sociedade podem exprimir um problema maior e fundamental, o qual requer a nossa atenção, pois tais problemas nem sempre requerem fórmulas pré-existentes de soluções, mas sim modos de problematizá-los ainda mais no contexto em que emergiram.

O personagem Carlisle, o pai adotivo de Edward, é apresentado aos 00:22:18 da narrativa, ele compreende a situação do filho, e espera até que ele esteja preparado para sair da condição anormal em que se encontra, uma vez que o seu papel é mostrar aos filhos quais são os atributos de um vampiro bom. No tocante à condição de Edward, podemos nos amparar na discussão trazida por Louro (2007, p. 50), quando a autora explica que o estabelecimento do que é normal e verdadeiro sobre a sexualidade das pessoas “[...] é o resultado de uma nova configuração de poder, que nos exige classificar uma pessoa pela definição de sua verdadeira identidade, uma identidade que expressa plenamente a real verdade do corpo”.

Eis aqui um ponto que merece a nossa atenção. Apesar de Edward já ser considerado um bom vampiro e pertencer à classe social média ou alta, ele ainda não é pleno, falta-lhe uma parceira para que ele alcance a sua completude. Por isso, ele é o último personagem da família a ser apresentado na obra e a entrar no refeitório da escola. Esse aspecto mostra que existe, dentro da representação juvenil norte-americana, uma hierarquia que determina a

ordem de preferência do modelo de juventude ideal. No filme, ela se inicia com os vampiros que formam casais e termina com os vampiros solteiros.

Nesse sentido, podemos ver o modo de atuação da pedagogia cultural¹⁸ em ação na narrativa *Crepúsculo*, já que podem existir muitos jovens na mesma situação que Edward no início da história, solteiros. Logo, a cultura da mídia proposta pela indústria cultural¹⁹, pode ensinar aos espectadores qual o caminho e de que modo eles poderão encontrar o seu par romântico, e mais, quais os requisitos para se tornar o par romântico de alguém. A esse respeito, Kellner (2001) explicita o modo como a cultura da mídia pode atuar na sociedade:

Numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas. A ideologia é, pois, tanto um processo de representação, figuração, imagem e retórica quanto um processo de discursos e ideias. [...] Quando as pessoas aprendem a perceber o modo como a cultura da mídia transmite representações opressivas de classe, raça, sexo, sexualidade, etc. capazes de influenciar pensamentos e comportamentos, são capazes de manter uma distância crítica em relação às obras da cultura da mídia e assim adquirir poder sobre a cultura em que vivem. (KELLNER, 2001, p. 82-83).

Diante das adversidades que os jovens vampiros enfrentam na representação do filme em tela, Carlisle está constantemente ao lado deles, para ensiná-los a ser como ele, um vampiro que conseguiu alcançar a sua plenitude. Nesse sentido, o comportamento de Edward é enfatizado de forma recorrente no filme, em virtude de ele já fazer parte da família-instituição, na qual todos se unem para ajudá-lo a adquirir uma identidade compatível com o lugar que ele ocupa na sociedade. Isso mostra que não basta se tornar apenas um vampiro da família Cullen, é preciso seguir todas as regras existentes nessa instituição, caso contrário, isso se tornará um problema, como ficar solteiro numa família constituída exclusivamente por

¹⁸ Nesse contexto, a fim de compreender como a pedagogia cultural participa do cotidiano das pessoas na atualidade, os autores Camazzoto, Carvalho e Andrade (2016, p. 31) explicam que os termos cultura e pedagogia tiveram em sua trajetória histórica uma função significativa em vários setores da sociedade, de acordo com os objetivos vigentes em cada época e contexto social. Os autores mostram que as pedagogias culturais são “produtivas e o quanto os artefatos da cultura são pedagógicos aos nos ensinarem modos de ser a partir da regulação de nossas condutas”. Em oposição à pedagogia cultural, a pedagogia crítica, ligada ao campo dos estudos culturais, oferece subsídios aos pesquisadores para a análise das mídias como o cinema. Isso contribui com a investigação de várias representações sociais, principalmente, a da juventude, tendo em vista a produtividade de filmes norte-americanos para o público jovem na atualidade.

¹⁹ Segundo Turner (1997, p. 115), “embora existam tomadas de “perspectiva”, em que a câmera apresenta claramente uma série de imagens do ponto de vista de uma determinada personagem do filme, na maioria dos casos ela toma a perspectiva da autoridade narradora – o princípio organizador do filme – que identificamos como sendo o do público (nós)”. Apesar de *Crepúsculo* (2008) ter sido dirigido por Catherine Hardwicke, ele é um produto da indústria cultural comercial, a qual constitui o princípio organizador da sua narrativa.

casais heterossexuais. A esse respeito, Louro (2008, p. 18) explica que, apesar da norma insistir em se apresentar como natural, “[...] ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura”, somos alvos de uma pedagogia cultural de várias instâncias, e hoje, elas não só se multiplicam como se tornam ainda mais influentes.

“Especialistas” das mais diversas áreas dizem-nos o que vestir, como andar, o que comer (como e quando e quanto comer), o que fazer para conquistar (e para manter) um parceiro ou parceira amoroso/a, como se apresentar para conseguir um emprego (ou para ir a uma festa), como “ficar de bem com a vida”, como se mostrar sensual, como aparentar sucesso, como... ser. [...] Conselhos e palavras de ordem interpelam-nos constantemente, ensinam-nos sobre saúde, comportamento, religião, amor, dizem-nos o que preferir e o que recusar, ajudam-nos a produzir nossos corpos e estilos, nossos modos de ser e de viver. Algumas orientações provêm de campos consagrados e tradicionalmente reconhecidos por sua autoridade, como o da medicina ou da ciência, da família, da justiça ou da religião. (LOURO, 2008, p. 18-19).

Nesse contexto, existe a construção de outro “eu”, arquitetado, e por isso, tão deslocado do lugar em que é posto na sociedade, na verdade, o lugar que já o aguardava, assim como tantas outras coisas já pensadas para fazer parte da sua vida. Consequentemente, a liberdade de expressão das pessoas tornou-se um desafio diante das mesmas instâncias que afirmam representá-las na sociedade. Nesse sentido, Butler (2003, p. 19), explica que o “poder jurídico “produz” inevitavelmente o que alega meramente representar; consequentemente, a política tem de se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva”. Isto é, os sujeitos, além de produzidos, também são qualificados por um sistema que lhes oferece os meios para a sua suposta emancipação. O mesmo se aplica ao questionamento sobre o “discurso crítico” da repressão exposto por Foucault (2009, p. 17):

O discurso crítico que se dirige à repressão viria cruzar com um mecanismo de poder, que funcionara até então sem contestação, para barrar-lhe a via, ou faria parte da mesma rede histórica daquilo que denuncia (e sem dúvida disfarça) chamando-o “repressão”?

Nesse meio, o poder do olhar ocidental atua de várias maneiras no campo cultural, o preço a se pagar nem sempre é suportável para todos, precisamos ser felizes a qualquer preço! Nesse sentido, conforme Hall (1997, p. 20), “não deve nos surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva [...]”.

Consideremos aqui o contexto histórico de produção das obras *Crepúsculo*, que teve como marco o ano de 2008, em que houve, nos Estados Unidos, um período de grande crise econômica, que teve a sua origem na década de 90, quando o mercado imobiliário foi afetado. Sobre essa realidade na obra, no início da narrativa, a personagem Bella deixa clara a preocupação com a sua situação financeira em vários momentos, demonstrando insatisfação com a sua condição social, o que pressupõe que ela pertence a uma classe social mais baixa que a do seu namorado.

Somado a isso, Bella é filha de pais divorciados e demonstra, no decorrer da história, que não se sente confortável com essa situação. Sobre esse perfil familiar da personagem, aliado ao contexto de produção de *Crepúsculo*, de acordo com Sullivan, Warren e Westbrook (2003), durante o período da crise econômica, que se estende até a década atual nos Estados Unidos, houve um “superendividamento” da população norte-americana, devido à confiança da mesma na ideia da prosperidade econômica do país, o que resultou na desestabilização da renda familiar de muitos americanos. Isso exigiu que mais membros de uma mesma família ingressassem no mercado de trabalho, para recuperar ou se aproximar do padrão de vida perdido.

Nesse sentido, as representações juvenis de *Crepúsculo* (2008) expressam uma desigualdade entre os padrões de vida dos adolescentes, com ênfase para a vida da protagonista Bella, como se a sua condição social fosse decorrente do fato de ser filha de pais separados, indicando que a instabilidade familiar é também parceira da instabilidade financeira, uma vez que a família Cullen, por ter melhor situação social e manter as relações tradicionais de família, não perece num momento em que Bella e sua família, formada apenas pelo pai, sofrem.

As demais famílias dos adolescentes humanos representados na narrativa não são mostradas como a de Bella, mas subentende-se que pertençam a famílias nucleares da classe social média, e, por isso, desfrutam de certa estabilidade financeira que os qualifica a dividir o mesmo espaço que os adolescentes Cullen, sem, contudo, se tornarem como eles. Isso se justifica pelo fato de esses adolescentes terem comportamentos aparentemente mais espontâneos que o dos jovens vampiros, e também uma ingenuidade diante dos fatos que se sucedem na pequena cidade de Forks.

No decorrer da narrativa, a participação dos amigos de Bella, Jessica, Angela, Eric, Mike e Tyler, nos assuntos que vão se tecendo entre os grupos juvenis é limitada a questões referentes à escola, como o jornal estudantil, o baile de formatura etc. Já o grupo juvenil dos vampiros se envolve nas questões consideradas importantes na narrativa de *Crepúsculo*, como o ataque dos vampiros vilões aos moradores da cidade. Nesse ponto, Bella compartilha dos

mesmos interesses dos Cullen. Outro ponto que chama a atenção é o esporte praticado pelos jovens, enquanto os humanos jogam voleibol na escola, os vampiros jogam beisebol em outro local. Novamente, vemos Bella demonstrar mais afinidade com os Cullen. Essas questões indicam uma divisão entre a vida dessas duas juventudes representadas na trama, por não compartilharem dos mesmos *hobbies* e interesses juvenis.

A escola frequentada pelo grupo dos jovens humanos e vampiros, em *Crepúsculo* (2008), se chama o “Lar dos Espartanos”, é nela que Edward e Bella se conhecem e se apaixonam. Assemelhar os alunos de Forks aos cidadãos espartanos diz muito sobre o sistema educacional estadunidense, pois Esparta surgiu como uma das principais cidades-estados da Grécia Antiga no período clássico, e ficou conhecida por seu sistema de tradição militar, o qual se aplicava também à educação dos jovens, sob a responsabilidade do Estado (COSTA; SANTA BÁRBARA, 2009).

Como alunos, Edward e Bella têm seus comportamentos conduzidos por normas institucionais, ele frequenta o refeitório diariamente, mesmo sem se alimentar de verdade e ela participa da aula de educação física e pratica o voleibol, para o qual não tem muita aptidão. Em muitos momentos, percebemos a necessidade de ambos de se adaptarem a um sistema educacional que promove um modelo estudantil pautado em critérios muito rígidos para a juventude. Apesar de isso acontecer silenciosamente no filme, é algo que requer atenção, uma vez que Foucault (2009, p. 34) nos alerta que as técnicas de poder também atuam através do que “não é dito” e das “formas de discricção”, evidenciando que “não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos”. A esse respeito, Louro (2007, p. 25-26) explica que:

Se múltiplas instâncias sociais, entre elas, a escola, exercitam uma pedagogia da sexualidade e do gênero e colocam em ação várias tecnologias de governo, esses processos prosseguem e se completam através de tecnologias de autodisciplinamento e autogoverno que os sujeitos exercem sobre si mesmos. Na constituição de mulheres e homens, ainda que nem sempre de forma evidente e consciente, há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou “jeitos de viver” sua sexualidade e seu gênero.

Esse processo não termina com o desligamento dos alunos da escola, podendo ter continuidade ao longo de suas vidas. Nesse sentido, Foucault (2009, p. 33) explica que o sexo tornou-se uma questão econômica, de modo que “[...] o Estado saiba o que se passa com o sexo dos cidadãos e o uso que dele fazem e, também, que cada um seja capaz de controlar a sua prática”. Essa preparação exige investimento por parte da escola e esforço por parte dos alunos,

o que equivale a dizer que a juventude é moldada para viver numa sociedade normatizada, uma normatização também produto de um sistema regulador. Uma coisa é certa, esses investimentos não existiriam se não dessem o retorno esperado às instâncias que o administram.

4.2 Edward e Bella: a representação da sexualidade das juventudes

Segundo Louro (2007), assim como acontece com o gênero, a constituição das identidades das pessoas em âmbitos mais específicos, como o sexual, está sempre subordinada aos eventos que ocorrem no seu contexto social, histórico e cultural. Esse assunto, portanto, está inserido num conjunto maior, no qual os discursos produzidos sobre a sexualidade passaram a ser abordados para obter efeitos que correspondam às demandas produtivas das instituições que se formaram no seio da sociedade urbana.

A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (LOURO, 2007, p. 11).

De acordo com Foucault (2009), no século XVIII, os discursos sobre a sexualidade foram inseridos num sistema de gestão pública que buscava integrá-los num novo modelo político e econômico na sociedade. Do mesmo modo, na atualidade, eles substituem as proibições propriamente ditas, mas mantém-se o mesmo controle vigilante, senão maior. A força do discurso atua de modo imperativo nas novas linguagens midiáticas, convence-se o público através de construções estratégicas do que se pretende lançar como representativo da sociedade, principalmente para o público juvenil. Nesse sentido, o autor se utiliza do termo “dispositivo histórico” para conceituar a sexualidade, uma vez que a mesma é produzida sob um leque de significados socioculturais.

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. (FOUCAULT, 2008, p. 244).

Na obra *Crepúsculo*, a representação da sexualidade dos jovens é mostrada de um modo quase religioso, o assunto não é abordado diretamente pelos personagens jovens, mas é expresso através de comportamentos que revelam um posicionamento conservador por parte da autoridade narradora, direcionado ao público que tem contato com essas mídias, sobretudo os mais jovens. A seguir, vemos, na figura 13, uma sequência de imagens com a representação da sexualidade dos protagonistas do filme, em uma cena onde estão se beijando, que se passa aos 01:15:29 a 01:16:18 do filme, no quarto da jovem.

Figura 13 – O beijo de Edward e Bella



Fonte: elaborada pela autora, a partir da captura de imagens do filme *Crepúsculo* (2008).

A sequência mostra o primeiro beijo entre Bella e Edward, o qual acontece no quarto dela. Ele pede que ela não se mexa e então a beija. Há uma hesitação por parte dele antes do beijo, como uma medida de segurança ante o aumento da sua proximidade com o corpo dela. Já Bella se atira com pressa nos braços de Edward. Alarmado, ele recua repentinamente, se jogando contra a parede do quarto.

O momento do beijo entre Edward e Bella revela uma tensão entre os protagonistas, especialmente em virtude do lugar em que ele ocorre, o que intensifica um estado emocional que desperta uma tensão também nos espectadores, afinal, ele é um vampiro, e o espectador sabe dos riscos que tal condição traz à garota. Contribui para instaurar esse clima a iluminação, pois, como lembra Turner (1997), um dos objetivos desse recurso é ajudar a dar um aspecto diferenciado a detalhes de uma narrativa que se quer enfatizar. E isso, em *Crepúsculo*, permitiu promover um diálogo com a proposta central da obra, através da combinação entre claro-escuro, ou, melhor dizendo, num tom crepuscular, como o próprio nome da obra sugere, pois a tonalidade da luz se situa, na maior parte desta cena, exatamente entre esses matizes. Segundo o autor, essa iluminação também é usada para “indicar motivos ocultos e sombrios operando nas personagens” (TURNER, 1997, p. 62).

Nesse sentido, o comportamento da protagonista representa uma instabilidade no modo de lidar com a sua sexualidade; no entanto, a possibilidade de uma rematerialização do sexo no seu corpo que fugisse à normatização é frustrada, quando Edward a reprime através do modo como o sexo se personifica no seu comportamento. Isso reforça o ideal regulatório que rege a diferença sexual entre homens e mulheres e o lugar estabelecido para ambos nesse esquema matricial.

Dando sequência aos comportamentos que representam a instabilidade sexual em *Crepúsculo*, podemos analisar duas juventudes: a dos jovens perigosos e a do jovem indígena. O modo como a sexualidade dos jovens perigosos é representada na narrativa demonstra como a “abjeção” exposta por Butler (2007) pode ser utilizada na formação do sujeito, por meio da promoção de uma não identificação de juventude, já que ela está associada a uma violência sexual e, por isso, é repudiada como uma referência juvenil. Isso demonstra, também, como “os corpos que fracassam em se materializar fornecem o ‘exterior’” (p. 170). O jovem indígena é representado, também, de modo a não despertar interesse de identificação nos demais jovens. Nesse caso, além da abjeção, há também a presença de uma força excludente utilizada para reforçar, ainda mais, a estabilidade sexual da juventude dos vampiros. No entanto, a autora também considera que:

Esta instabilidade é a possibilidade *des*constitutiva no próprio processo de repetição, o poder que desfaz os próprios efeitos pelos quais o “sexo” é estabilizado, a possibilidade de colocar a consolidação das normas do “sexo” em uma crise potencialmente produtiva. (BUTLER, 2007, p. 164, grifo do autor).

Nesse contexto, as fronteiras erigidas do sexo constituem as referências e as não referências desse objeto para a sociedade. Nos dois lugares em que esse objeto é apropriado, a seletividade dos conteúdos incluídos e excluídos constitui-se um ponto de conflito em ambos os lados da fronteira, com ênfase à negatização do lado excluído pela força dos discursos que o (des) legitimam e que operam em sua oposição. Trata-se, portanto, de discursos que possibilitam, como explicitado pela autora, o surgimento de “fissuras” que representam a não conformação dos sujeitos em se deixarem produzir e se tornarem “seres abjetos”.

A esse respeito, Louro (2007) explica que, desde o século XIX, a sexualidade das pessoas é um tema que vem ganhando espaço e gerando preocupação por parte das instituições reguladoras na sociedade, de modo que o tipo de posicionamento sexual dos cidadãos passou a representar a sociedade da qual eles fazem parte. Por isso, as instâncias representativas da mesma se preocupam em controlar a sua sexualidade, e também a identificar e corrigir qualquer situação que seja considerada um desvio sexual. As instâncias se preocupam não só em evitar a proliferação dos ditos “desvios” sociais da juventude, como também os utilizam, logo que identificados, a seu favor, no sentido de transformá-los em exemplos malsucedidos de sexualidade.

O que está em jogo nesses recorrentes debates sobre a moralidade e o comportamento sexual? Está presente, claramente, uma série de preocupações diferentes, mas relacionadas: as relações entre homens e mulheres; o problema do desvio sexual; a questão da família e de outros relacionamentos; as relações entre adultos e crianças; a questão da diferença seja de classe, gênero ou raça. Cada uma dessas tem uma longa história, mas nos últimos duzentos anos elas se tornaram preocupações centrais, frequentemente se centrando ao redor de questões sexuais. Elas ilustram o poder da crença de que os debates sobre a sexualidade são debates sobre a natureza da sociedade: tal sexo, tal sociedade. (LOURO, 2007, p. 54).

Em seguida ao beijo, aos 01:15:59 do filme (figura 13, p. 77), Edward está encostado na parede com uma expressão de perplexidade, como se estivesse se recuperando da quase realização do ato sexual com Bella, o que demonstra mais um momento de provação para ele, quando afirma: “Sou mais forte do que pensava”, reforçando a dualidade interna do herói contemporâneo, expondo o exercício do seu autocontrole diante do comportamento de Bella,

reprimindo o desejo sexual que ambos sentem. Uma atitude, ao que tudo indica, adequada para um adolescente norte-americano.

Nessa cena há uma iluminação de baixo para cima que destaca a expressão de autoflagelo no rosto de Edward, a posição da câmera informa aos espectadores que ele e Bella não concretizarão o ato sexual, por este apresentar perigo para ambos os protagonistas: para ela, a possibilidade de ser morta, para ele, a de se tornar um monstro, caso perca o controle sobre si mesmo. Turner (1997, p. 62) explica que “[...] a iluminação seleciona e enfatiza elementos do quadro, e com isso parece ser um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um elemento do quadro, enquanto outros são obscurecidos”.

A repressão aqui é justificada, de início, pelo fato de um vampiro e uma humana serem de naturezas distintas, e isso se torna um impedimento para a concretização do ato sexual, já que o mesmo exige uma compatibilidade por parte das pessoas. Mas, em relação à cultura norte-americana, sob a qual o filme foi produzido, a mensagem para os adolescentes e jovens pode ser traduzida como uma adequação a certas normas sociais, para as quais o ato sexual entre dois jovens de 17 anos é considerado um comportamento inadequado.

Somemos a isso o sacrifício diário que Edward faz para estar ao lado de Bella, relacionado ao fato de ela ser humana. Isso a torna uma “refeição”, não uma refeição qualquer, como ele mesmo afirma, mas um tipo de “comida” preferida entre as demais, de modo a aumentar o risco de uma proximidade maior entre eles. Quanto a isso, vale recordar o que ele diz à jovem aos 00:55:49 do filme, após revelar a sua natureza: “E então o leão se apaixonou pela ovelha”. A fala de Edward revela uma demarcação de gênero em que o leão se refere ao vampiro e ao homem todo-poderoso, como um predador ou um soberano; a ovelha, por sua vez, refere-se à mulher, humana, frágil, vulnerável e transformada em uma presa.

Temos dois elementos em Edward que ameaçam a vida de Bella, o primeiro relacionado à abstinência de um alimento essencial para a vida dos vampiros, o sangue humano, o segundo, ao amor e desejo sexual que não podem ser correspondidos pelo mesmo motivo, o risco de matá-la por um impulso natural da espécie dos vampiros.

A fome e o desejo se mesclam nas cenas, de modo que, em alguns momentos, não é possível distingui-los. Mas os dois tornam o sofrimento de Edward sobrenatural, o suposto papel do masculino que se sacrifica pelo feminino, em nome dos princípios aos quais aderiu. Por sua vez, Bella se comporta de um modo inconsequente, quando ele pede que ela não se mexa, indicando que ele não queria perder o controle. Frequentemente, no filme, Edward compara Bella com comida, para explicar como um vampiro se sente diante de um humano e também faz uso dessa analogia para expressar o seu desejo sexual por ela.

[...] não é por acaso que a linguagem culinária oferece uma riqueza de metáforas perfeitas para descrever a nossa experiência com outro universo aparentemente diferente: o do sexo e do romance. Isso sem dúvida está relacionado ao fato de que comer é um dos prazeres mais intensos da vida. [...] Tanto a fome quanto o desejo erótico demonstra que a força biológica encontra um poderoso aliado na atração exercida pelo prazer. (HOUSEL; WISNEWSKI, 2010, p. 21).

Na última cena da sequência (figura 13, p. 77), a expressão de Edward mostra tristeza e conformidade com a decisão de não ter uma experiência sexual com Bella, e isso naturaliza o comportamento da abstinência sexual dos adolescentes, quando ele diz, aos 01:16:16 do filme: “Não posso perder o controle com você”. Nessa cena, o protagonista é enquadrado em primeiro plano, quando fica de costas para Bella, enquanto a imagem do fundo do quadro fica embaçada, juntamente à imagem da atriz²⁰.

Essa cena, então, representa o modo como os setores conservadores controlam a sexualidade dos jovens na contemporaneidade. Uma vez que, mesmo estando a sós com Bella, em seu quarto, Edward está preso às convenções sociais que assumiu como suas, se recusando a ter uma experiência sexual com sua namorada. Ou seja, o impedimento apresentado na narrativa, o fato de ele ser um vampiro equivale a considerarmos a sua adesão às normas sociais a respeito do comportamento sexual da juventude. Sobre representações como estas, Silva (2009) oferece argumentos que permitem algumas reflexões:

O cristianismo estrutura seus conceitos opondo-se à natureza dos instintos, fazendo de natural o equivalente a reprovável. [...] Mas o Deus cristão é resultado de uma seleção arbitrária de instintos; e Nietzsche questiona justamente o princípio para essa seleção, que condena os instintos de vida e promove a criação de uma abstração de "homem bom". [...] Do homem cristão se exige uma vitória definitiva sobre os instintos, o fim das contradições e da resistência feita por aqueles instintos, uma submissão total ao seu Deus, uma abdicação total ao seu ego. [...] O sentido da civilização seria fazer do homem um animal doméstico. Com a invenção do pecado, o homem pecador já não pode reclamar da dor; ele a deseja como merecida. (SILVA, 2009, p. 17-18).

Nesse panorama, a adesão dos jovens a valores e atitudes tradicionais dos setores conservadores representa o acesso a uma condição de vida considerada melhor na sociedade, não só no sentido de ascensão de classe social, mas também moral, uma vez que os mecanismos de poder atravessam vários âmbitos da tessitura que forma o social. Assim, o

²⁰ Sobre esse efeito no filme, Turner (1997, p. 60) nos apresenta o *foco rack*, “empregado para dirigir a atenção do espectador de uma personagem para outra. Obtém-se tal efeito com um rosto em foco e o outro embaçado, e deslocando o foco de uma personagem para a outra a fim de conseguir um efeito dramático ou simbólico”.

comportamento de Bella caminha na contramão dos padrões estabelecidos para a juventude norte-americana, uma vez que as demais adolescentes da trama, tanto humanas quanto vampiras, não apresentam a mesma conduta com seus pares masculinos. Isso, somado à reação repressora de Edward na cena, indica que o desejo sexual de Bella deve ser contido.

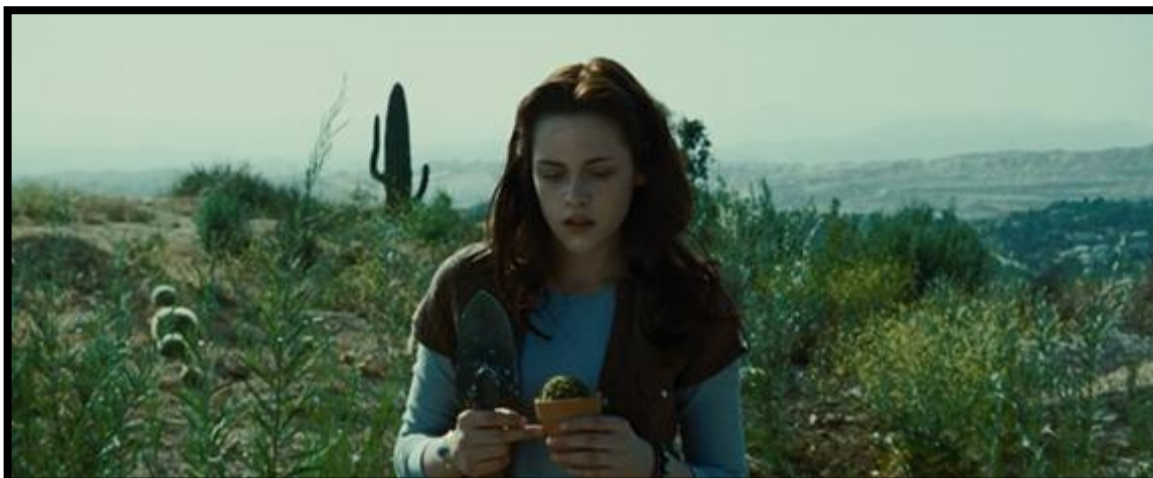
Os quase casais humanos de *Crepúsculo* são marcados pela presença da incompletude, pois, apesar da felicidade nítida nas cenas que compartilham, são por vezes inseguros em suas decisões mais simples, como nas cenas em que as amigas de Bella, Jessica e Angela, pedem sua opinião sobre seus supostos relacionamentos com Mike e Eric. A inocência destes adolescentes, com exceção de Bella, é demonstrada através de comportamentos infantilizados, que não são compartilhados pelo grupo dos vampiros. Isso demonstra que existe um certo distanciamento das realidades em que os grupos juvenis são representados na película.

Já os casais de vampiros são marcados pela plenitude em suas vidas, não precisam de muitos amigos e nem de muitas opiniões para serem felizes, pois já têm tudo de que precisam. No entanto, seus relacionamentos são tão artificiais quanto os dos humanos, mesmo que eles andem e apareçam juntos em quase todas as cenas do filme, principalmente naquelas em que se unem para salvar Bella. A formação de casais heterossexuais no universo diegético de *Crepúsculo* é um elemento que chama a atenção, principalmente se considerarmos o público a que ele está direcionado, o jovem.

4.3 Renée: a mãe de Bella & mães solteiras

A personagem Renée, mãe da protagonista Bella, aparece pouco durante o filme *Crepúsculo*, porém, quando o faz, é nos momentos importantes da vida da filha. No início da narrativa, aos 00:01:12, Bella aparece com um cacto nas mãos, observando o lugar onde mora na cidade de Phoenix, do lado de fora da sua casa, numa atmosfera ensolarada e pouca vegetação no entorno do cenário, enquanto a sua mãe e seu padrasto a aguardam para embarcar para a cidade de Forks (figura 14, p. 83). Nesse momento, ouvimos a voz de Bella, que diz: “Então, não consigo me arrepender de ter tomado a decisão de sair de casa. Eu ia sentir saudade de Phoenix, saudade do calor, saudade da minha mãe amada, instável, cabeça oca e o novo marido dela. Mas eles querem viajar, então eu vou passar um tempo com o meu pai, e isso vai ser uma coisa boa, eu acho”.

Figura 14 – O adeus ao lar



Fonte: Crepúsculo (2008).

A decisão tomada por Bella, de ir morar com o pai, Charlie, é atribuída à necessidade que sua mãe tem em acompanhar o seu novo marido, chamado Phil, que é jogador de beisebol. Por essa razão, Bella sai de uma grande cidade ensolarada e vai para uma pequena cidade fria. Isso diz muito sobre os próximos acontecimentos em sua vida, nos quais ela conhecerá os vampiros e se adaptará ao clima que faz analogia à temperatura destes personagens, que também são conhecidos como “os frios”.

A partir dessa cena, a personagem embarca numa viagem rumo à cidade em que o seu pai mora, Forks. O resumo da vida familiar de Bella nos mostra que ela é filha de pais separados e sua mãe se casou recentemente com outro homem, o qual viaja com frequência, devido ao trabalho, e sua mãe deseja acompanhá-lo. Por isso, a solução encontrada pela própria filha, diante da situação da mãe, é a de passar um tempo com o pai. Podemos inferir que Renée foi uma mãe solteira, separada do pai biológico de Bella, e, conseqüentemente, Bella foi criada, na maior parte do tempo, por sua mãe. E os termos utilizados pela própria protagonista, “instável” e “cabeça oca”, para qualificar a personalidade da sua mãe, dizem muito sobre o que ela pensa a respeito das atitudes de Renée, sem que, contudo, isso interfira no sentimento de ambas, que transparece uma relação amorosa.

A cena a seguir (figura 15, p. 84) ilustra a despedida de Bella e Renée. A imagem do quadro mostra a mãe, Renée, de cabelos curtos, usando blusa laranja e chapéu, aparentando ser uma jovem senhora. Seu estilo combina com os elementos ao seu redor, as cores das plantas, os raios do sol e a casa ao fundo do cenário, um ambiente que representa o lar do qual Bella precisa se despedir, para sua tristeza, apesar da decisão ter sido tomada em prol da felicidade da mãe.

Figura 15 – A despedida de Bella e Renée



Fonte: Crepúsculo (2008).

As primeiras cenas do filme mostram uma relação de bastante proximidade e afeto entre Bella e sua mãe. O figurino de Renée está em harmonia com o cenário do quadro, já o de Bella está mais relacionado ao clima frio, para onde está partindo. A iluminação do sol também recai sobre a mãe, enquanto o rosto de Bella fica à sombra, pela sua posição na cena. Estes elementos referenciam o lugar ao qual a protagonista se adaptará nas cenas seguintes da narrativa.

A separação dos pais da protagonista parece ser o pilar em torno do qual os demais problemas emergem em sua vida. Isso é representado através da sua preocupação com a vida financeira da mãe e a conformidade com o seu novo casamento, por achar que esses problemas serão resolvidos: “É claro que agora ela tinha o Phil, então as contas da casa provavelmente seriam pagas, haveria comida na geladeira, gasolina no carro e alguém para chamar quando ela se perdesse [...]” (MEYER, 2015, p. 12). A fala da protagonista traz à tona as dificuldades referentes à renda familiar que as mães solteiras enfrentam na criação dos filhos e ao estigma que elas e seus filhos têm de enfrentar em uma sociedade preconceituosa.

Diversos grupos de pesquisa – a maioria ausente dos relatos da mídia sobre a ameaça da orfandade de pai – mostram a falsidade das evidências por trás do pânico. A literatura sobre o divórcio revela que os principais impactos negativos sobre as crianças são os conflitos entre os pais antes do divórcio e a perda da renda do pai depois da separação, e não a ausência do pai *per se*. As pesquisas sobre como as crianças se saem depois do divórcio também contestam o suposto poder da presença paterna. [...] Se, como um grupo, as crianças de lares órfãos de pai não se dão tão bem, isto acontece em parte porque as mulheres enfrentam dificuldades para sustentar a si e aos seus filhos, e mais da metade dos homens divorciados consegue escapar

impunemente pagando menos pensão. (GLASSNER, 2003, 174-175, grifo do autor).

O tema da separação de pais e de mães solteiras é levantado em *Crepúsculo*, não por acaso, mas por fazer parte do contexto histórico em que o filme foi produzido. O fato de Bella ser filha de pais separados faz muita diferença na vida da protagonista, como demonstrado por ela em vários momentos do filme, principalmente, na sua relação com o pai e os amigos da escola, como se o seu comportamento fosse decorrente desse fato.

Na última década do século XX, a gravidez na adolescência foi considerada um problema social grave nos Estados Unidos, a tal ponto que em 1996 o governo destinou verbas para o investimento em meios que ajudassem a controlar a sexualidade dos adolescentes. Segundo Glassner (2003, p. 167), a intenção era “[...] persuadir os jovens a praticar a abstinência pré-marital”. Nesse meio, os canais midiáticos produziram vários discursos sobre as mães adolescentes, relacionando a gravidez na adolescência e o índice de mães solteiras com vários outros problemas existentes na sociedade americana.

Nesse contexto, muitos aspectos da vida das jovens mães foram ignorados pela mídia sensacionalista, ou, quando considerados, não escapavam do olhar preconceituoso com que os agentes desses canais tratavam as informações recebidas. Mudavam-se os discursos sobre os fatos, mas não o posicionamento de quem os produzia. De qualquer modo, a mídia fabricava representações diluidoras sobre a gravidez na adolescência, transformando esse acontecimento numa tragédia social. Ao mesmo tempo, esses mesmos canais ofereciam soluções para os problemas que eles mesmos causavam. A ajuda de especialistas sempre foi solicitada para prescrever o tratamento para as ditas anormalidades da juventude.

A questão é que os tratamentos prescritos não surtiram efeitos nos adolescentes recrutados pelas várias instituições que controlam os canais midiáticos, porque os seus sintomas foram produzidos. Não há como tratar doenças inexistentes. No entanto, a falta de resposta aos problemas produzidos nos jovens pode ocasionar uma terceira desordem social: a de encerrá-los dentro de discursos diluidores e classificá-los como problemas sociais irreversíveis. Isso pode ser um dos motivos da criação de medidas preventivas, como os investimentos destinados ao controle sexual dos adolescentes, por parte do governo americano, a fim de evitar que as ocorrências identificadas como desviantes da norma não se propaguem em meio à juventude. A esse respeito, Pais (1990) esclarece que:

[...] a teoria sociológica se vê cada vez mais confrontada com a necessidade de estabelecer rupturas com as representações correntes da juventude, isto é,

de estabelecer rupturas com a *doxa* dominante, tentando, em contrapartida, desenvolver em relação à realidade socialmente construída que é a *juventude* outra *doxa* mais firme que a espontânea, sem que hesite – é mesmo uma necessidade – em tornar-se paradoxal. [...] Na verdade, nas representações correntes da juventude, os jovens são tomados como fazendo parte de uma cultura juvenil unitária. No entanto, questão que se coloca à sociologia da juventude é a de explorar não apenas as possíveis ou relativas *similaridades* entre jovens ou grupos de jovens (em termos de situações, expectativas, aspirações, consumos culturais, por exemplo), mas também – e principalmente – as diferenças sociais que entre eles existem. (PAIS, 1990, p. 22, grifo do autor).

Deste modo, a gravidez na adolescência é um assunto que faz parte do contexto em que a narrativa de Crepúsculo foi produzida e retrata muito das preocupações sociais relativas a este assunto. Temos, assim, na perspectiva de Pais (1990), de um lado, uma juventude socialmente construída, como um “problema sociológico”, e, de outro, essa mesma juventude transformada em um “problema social”, através das representações construídas e disseminadas em alguns canais midiáticos estadunidenses.

Conforme Glassner (2003, p. 167), na década de 1990, liberais, conservadores e jornalistas atribuíram às mães adolescentes a culpa pela maioria dos problemas existentes na sociedade americana, “[...] referiam-se à maternidade adolescente como um ‘câncer’, advertindo que elas ‘procriavam criminosos mais rápido do que a sociedade conseguia colocá-los na cadeia’”.

Não é de hoje que a imagem do jovem delinquente vem sendo produzida no cenário americano. No fim do século XIX, ao mesmo tempo em que ocorria o processo de urbanização das cidades americanas, essas se tornavam palco da atuação de grupos de gangues compostos de crianças, adolescentes e jovens. As condições habitacionais, os espaços públicos, a educação, entre outros fatores, não admitiam que os jovens pudessem sobreviver de forma digna na sociedade. Os jornais da época veiculavam com frequência imagens que representavam o poder expressivo das gangues e a disputa por território entre as mesmas. Enfim, diferentes meios de comunicação exploravam de todas as formas a figura do jovem delinquente, responsabilizando-o pela desordem urbana em que viviam, “o jovem era um assunto emocionante, mais ainda se associado ao crime e a hábitos estranhos e bárbaros” (SAVAGE, 2009, p. 51).

Sobre isso, Savage (2009), na sua incansável busca por vestígios históricos da cultura jovem, encontra na obra “Adolescence” de G. Stanley Hall, a comprovação que confirmava as suas suspeitas de que a história dos *teenager* era bem anterior à Segunda Guerra Mundial.

Nessa obra, Hall apresentava uma visão sobre a adolescência que se assemelhava com aquela defendida muito tempo depois, no período pós-guerra.

[...] na sociedade americana e ocidental, o estado intermediário que Rousseau havia ao mesmo tempo exaltado e feito advertências a respeito, não era só determinado biologicamente, mas socialmente construído. "Adolescência é mais do que puberdade, [...], estendendo-se por um período de dez anos desde os 12 ou 14 até os 21 ou 25 anos nas meninas e nos meninos, respectivamente, mas culmina nos 15 ou 16". (SAVAGE, 2009, p. 82).

Essa nova fase da vida trazia novas possibilidades à juventude, seria investido mais tempo na educação dos jovens, adiando a sua entrada na idade adulta e no mercado de trabalho. Assim, nasce o germe da juventude eterna, que se desenvolverá um pouco mais adiante, durante o pós-guerra. Hall também associou a imagem da América à fase da adolescência, um país jovem e promissor, "o próprio fato de pensarmos que somos jovens tornará a fé em nosso futuro curativa, e um dia atrairemos os jovens do mundo por nossas incomparáveis liberdades e oportunidades". (SAVAGE, 2009, p. 89).

O termo *teenager* surgiu nos Estados Unidos, durante o período pós-guerra, por volta de 1944. Foi criado por publicitários e fabricantes para representar o poder de consumo dos adolescentes, com idade entre 14 e 18 anos. Desde então as culturas juvenis vêm sofrendo alterações significativas com o tempo e essa imagem gloriosa da juventude passou a ser associada à própria América, que aspirava servir de modelo à juventude dos demais países.

A invenção do "teenager" coincidiu com a vitória dos americanos na Segunda Guerra Mundial, evento histórico decisivo para a criação do império que ainda detém o controle no século XXI. Na verdade, a definição do jovem como um consumidor era uma excelente oportunidade para uma Europa devastada. Nos últimos sessenta anos, esta imagem do adolescente pós-guerra dominou o modo como o Ocidente vê os jovens e tem sido exportada com sucesso para o mundo todo. Como a nova ordem mundial que renunciava, ela precisa ser redefinida. (SAVAGE, 2009, p. 11).

Nessa época, já havia salões de dança para a juventude norte-americana com novos ritmos musicais, como o swing e o jazz, a música popular abriu caminho para outras aspirações. Os jovens também exigiram mais liberdade de expressão, o que repercutiu em todas as áreas sociais, através de reivindicações de toda natureza, educacional, política, profissional etc. Eles também se posicionaram a respeito de situações vivenciadas por outras categorias sociais, de forma solidária, "para com o 'povo negro', trabalhadores em greve e

forças progressistas por toda a parte. [...] eles declaravam que 'nossos problemas e aspirações estão intimamente vinculados aos de todas essas pessoas'" (SAVAGE, 2009, p. 343).

Nesse sentido, Peralva (1997) nos lembra de que há muito tempo a forma de organização da sociedade, assim como do próprio mundo, foi hierarquizada em diferentes momentos históricos, nos quais a democracia foi se constituindo e se transformando em instrumento de resistência para as classes populares. A ordem moderna trouxe consigo divisões muito precisas entre as idades da vida, e as dispõe numa ordem semelhante à organização social, do maior para o menor, do mesmo modo que a distribuição do poder entre as classes sociais. Por conseguinte, o jovem, independentemente do momento histórico, aparece subordinado ao grupo etário adulto e aos demais órgãos de repressão social. Não estranho a isso, o modo como parte da Sociologia da Juventude o concebia, "[...] *jovem* é aquilo ou aquele que se integra mal, que resiste à ação socializadora, que se desvia em relação a um certo padrão normativo" (PERALVA, 1997, p. 18, grifo do autor).

Nessa perspectiva, o desvio é trazido como algo próprio da juventude, podendo predominar mais em determinados grupos juvenis do que em outros, aqui podemos utilizar como baliza as fronteiras que separam as classes sociais. Tal realidade é vivenciada pelos jovens na atualidade, ainda que em momento e regime governamentais diferentes. Na verdade, o “desvio” se constitui como um instrumento de liberdade para os jovens pobres, a forma que eles encontram para resistir aos mecanismos de poder do Estado. Foi e continua sendo um recurso muito utilizado pela juventude, diante de índices alarmantes de desigualdades sociais.

Frente a esse panorama histórico da juventude, seriam os jovens considerados perigosos, filhos de mães adolescentes, os filhos “ilegítimos”, assim como foram classificadas as crianças nascidas de mães solteiras na sociedade americana, termo adotado para expressar a intolerância da taxa de natalidade fora do casamento? Isso pressupõe que os filhos das mães adolescentes não casadas seriam os responsáveis pelo aumento da criminalidade norte-americana. E mais, o não reconhecimento destes pela sociedade é produzido através de estigmas e estereótipos que aumentam o preconceito dessas crianças na sociedade.

As campanhas de medo podem se autocumprir, produzindo exatamente os resultados negativos alertados pelos alarmistas. Os exageros relativos às influências de mãe não casadas sobre os filhos estigmatizam essas crianças e incitam os professores e a polícia, entre outros, a tratá-los com desconfiança. Por que tantos filhos de famílias de mãe ou pai solteiro acabam presos? Em parte, conforme alguns estudos, porque eles têm mais probabilidade de ser presos do que os filhos de domicílios com pai e mãe que cometem

transgressões similares. Por que os filhos de famílias de pai ou mãe solteiro têm desempenho pior na escola? Um fator surgiu em experiências onde foram exibidos videoteipes e dito aos professores quais eram as crianças de famílias de mãe ou pai solteiro e quais eram de famílias de pai e mãe. Os professores tendiam a avaliar as crianças “ilegítimas” menos favoravelmente. (GLASSNER, 2003, p. 172).

Ante o exposto, o fato de a personagem Bella, de *Crepúsculo*, ser filha de pais separados, parece justificar o seu comportamento quando do primeiro beijo com Edward, no quarto dela. Ambos estavam prestes a ferir a moralidade das famílias norte-americanas, além do risco que o sexo antes do casamento poderia trazer consigo: o perigo de uma gravidez indesejada na adolescência.

No entanto, Bella não está com medo de engravidar, mas o princípio organizador do filme nos mostra que ela está errada, o sexo é algo para depois do casamento, conforme acontece nos próximos filmes que dão continuidade à *Saga Crepúsculo*. Portanto, a repreensão de Edward ao comportamento dela passa uma mensagem importante às adolescentes: que elas precisam ter autocontrole sobre a sua sexualidade. O sexo e a gravidez só devem acontecer após o casamento, isso reforça ainda a valorização da mulher virgem, estereótipo feminino ainda vigente na sociedade contemporânea, a despeito de toda revolução sexual e de gênero vividas no Ocidente no pós-guerra. A gravidez na adolescência continua sendo tratada como um problema, estigmatizando as adolescentes que “fogem” às regras convencionais. Essa representação tem a ver com a realidade dos adolescentes norte-americanos na época de produção do filme *Crepúsculo*, em que tais questões pautavam a cultura midiática²¹ da época.

Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante. [...] impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme. A origem de

²¹ A cultura da mídia pode se manifestar em vários canais midiáticos e de diferentes formas, como nas representações de juventudes do filme *Crepúsculo* e outras produções do cinema estadunidense. A esse respeito, Kellner (2001, p. 10) explica que “numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não. Consequentemente, a obtenção de informações críticas sobre a mídia constitui uma fonte importante de aprendizado sobre o modo de conviver com esse ambiente cultural sedutor. Aprendendo como ler e criticar a mídia, resistindo à sua manipulação, os indivíduos poderão fortalecer-se em relação à mídia e à cultura dominantes. Poderão aumentar a sua autonomia diante da cultura da mídia e adquirir mais poder sobre o meio cultural, bem como os necessários conhecimentos para produzir novas formas de cultura”.

algumas delas podem evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações). O filme, porém, permanece a base na qual suas projeções se apoiam. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 13).

É importante prestar atenção nas soluções que o filme *Crepúsculo* apresenta para as preocupações do público juvenil contemporâneo, tendo em vista que os problemas que emergiram no seu contexto de produção continuam fazendo parte da realidade atual das juventudes, que consomem essas produções. O espectador participa da trama, apreende para si os elementos constituintes desse universo. Assim, a análise fílmica permite que se compreenda não só o modo de tratamento da imagem e do som no cinema, mas também o modo como questões como estas são construídas e representadas pela indústria cultural (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002).

Nesse contexto, seria Bella uma filha “ilegítima”? Essa questão remete ao fato de ela ser filha de uma mãe solteira, explicando a falta de controle da personagem sobre a sua sexualidade, bem como o seu comportamento em relação às demais adolescentes humanas de *Crepúsculo*. No contexto do medo americano, colunistas como Richard Cohen²², difundiam a ideia de que “antes de conseguirmos controlar o crime, precisamos ter controle de natalidade e classificou a ilegitimidade como uma questão de segurança nacional”. (GLASSNER, 2003, p. 171).

Analisando a cena presente na figura 13 (p. 77) sob este ponto de vista, a força com que o personagem Edward é arremessado contra a parede no quarto de Bella pode representar o medo que os jovens sentem, ou deveriam sentir, em relação ao modo de gerir a sua sexualidade diante de uma sexualidade já normatizada para a juventude na sociedade. Edward está preso às convenções sociais, mesmo estando a sós com Bella em seu quarto, sem ninguém por perto para reprimir o seu comportamento, porém, ele mesmo se autoreprime bruscamente, como também a namorada. Obviamente, no que se refere à narrativa central do filme, a cena é entendida pelo fato de ele ser um vampiro, e o que está em jogo, nesse momento, é a vida de Bella. Mas, a realidade dos adolescentes americanos nos permite pensar que o controle da sexualidade se tornou também uma questão de vida ou morte na sociedade, sendo que o pânico social produzido pelos canais midiáticos contribuiu para agravar essa

²² Richard Cohen, citado por Glassner (2003), é um colunista que escreve uma coluna política semanal para o jornal estadunidense “*The Washington Post*”, localizado na capital dos Estados Unidos. Nesta coluna o colunista abordou sobre o termo “ilegitimidade”, contribuindo, juntamente com outros colunistas da época, para a disseminação da cultura do medo sobre a gravidez na adolescência em meio à população americana. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/people/richard-cohen/?utm_term=.cda395e09fb6>. Acesso em: 28 maio 2018.

situação. Na perspectiva de Foucault (2009, p. 116-117), a sexualidade é um efeito de poder e está ligada:

[...] não à realidade subterrânea que se apreende com facilidade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder.

De acordo com Glassner (2003), outro fato que chama a atenção no cenário norte-americano é que a crítica geralmente é direcionada às mães não casadas, e não aos pais não casados. No caso da personagem Renée, a impressão que se tem, no início da narrativa, é que Bella se sacrifica pela mãe, já que ela quer acompanhar o seu marido nas viagens de trabalho, o que ocasiona a decisão de Bella de ir morar em Forks. É como se a responsabilidade em relação aos filhos fosse somente das mães e não também dos pais, incluindo-se aqui o personagem Charlie, pai de Bella. Aos 00:03:07 do filme, quando Bella chega à casa do pai, ela diz, “eu passava duas semanas aqui quase todo o verão, mas já faz muito tempo”. A sua fala demonstra que ela e o pai conviveram muito pouco tempo juntos, justificando a falta de proximidade, quase um estranhamento, entre os dois.

A diferença no modo de atribuição de responsabilidade para a mãe e o pai não casados indica que existe aí também um preconceito social relativo ao gênero, que atravessa todos os problemas sociais, seja de classe, maternal, sexuais etc., enfrentados pelas mulheres. Para Glassner (2003, p. 173, grifo do autor):

[...] ao contrário das mães, julgadas deficientes por conta do que fazem ou do que acreditam, os pais são julgados pelo fato de estarem ou não por perto. A mera *presença* masculina é aparentemente adequada para salvar as crianças e o país da ruína.

Percebemos, então, que o fato de ser mulher também tem um peso a mais para as mães solteiras. Não importa se elas são boas mães para os seus filhos. Alguns canais midiáticos, juntamente com as instituições de plantão, poderão produzir representações de mães solteiras como sendo insuficientes na vida de seus filhos, pelo simples fato de serem mulheres, o que pode se tornar um preconceito de gênero na mídia.

As verdadeiras causas dos exemplos malsucedidos de mães solteiras e difundidas pela mídia são ocultadas da sociedade e das próprias mães que, muitas vezes, são convencidas do mal que elas representam na vida dos seus filhos, devido ao seu estilo de vida fugir à norma

vigente da matriz familiar, estabelecida como um padrão para a constituição de famílias na sociedade americana. Segundo Glassner (2003), na década de 1990, houve uma difusão de notícias na mídia sobre o perigo a que os adolescentes norte-americanos estavam expostos, justificando a reação deles diante dos problemas que eles estavam enfrentando na sociedade.

Nesse meio, surgiram estudos que alardearam ainda mais a população para a necessidade de medidas de segurança para proteger a juventude. Em contraposição, emergiram produções que desmistificaram os perigos produzidos pela mídia, apontando para as reais causas dos riscos que os jovens enfrentavam.

O medo cresce, acredito, proporcionalmente à culpa inconfessa. Ao se cortar gastos com programas educacionais, médicos e anti-pobreza para os jovens, comete-se grande violência contra eles. Porém, em vez de se enfrentar a responsabilidade coletiva, projeta-se a violência contra os próprios jovens e contra estranhos que se imagina que irão atacá-los. Para os jovens que se desencaminham, as consequências das projeções são terríveis. Quanto mais as pessoas sentem medo da criminalidade, mais punitivas são suas atitudes em relação a criminosos jovens, revelam estudos, e os políticos capitalizam essa correlação para construir mais prisões. [...] A um custo anual de US\$ 30 mil ou mais por jovem e com cem mil jovens presos, é o complexo industrial das prisões e não a sociedade americana que sai ganhando com leis que exigem penas mais longas e mais severas para os jovens. (GLASSNER, 2003, p. 137).

Silva (2009) aponta que, na primeira década do século XXI, o assunto da gravidez na adolescência continuou sendo alvo de atenção na sociedade americana, bem como o tema do aborto, motivo da preocupação das instâncias governamentais. Tendo em vista a preocupação de várias religiões em torno dessas questões, foram criadas medidas de prevenção para os jovens, a fim de evitar a prática do aborto decorrente de uma gravidez indesejada. Paralelamente a este cenário, a crise econômica de 2008 desestabilizou milhões de pessoas nos Estados Unidos, causando uma grande tensão social. Neste mesmo ano, concorriam à presidência os candidatos Barack Obama e John McCain, e as questões centrais debatidas durante a campanha dos candidatos foram relacionadas à moral e à religião.

A religião continua sendo “muito importante” para 60% dos americanos, segundo a pesquisa do Pew Forum (em comparação só 12% dos franceses e 25% dos italianos fazem a mesma avaliação sobre a religião). Isso indica que, apesar das mudanças, a religiosidade continuará a ser fator decisivo na vida individual dos americanos e coletiva da nação por mais muito tempo. (SILVA, 2009, p. 59).

Em face dessa realidade, é possível ver como o medo é trazido em alguns textos fílmicos contemporâneos, como *Crepúsculo*, nosso objeto de estudo. Diferentemente de outras produções de terror sobre vampiros, como o “*Drácula de Bram Stoker*” (1992), anteriormente citado, em *Crepúsculo* o medo está voltado para a perda de uma “identidade”, que está relacionada a um “eu” autossuficiente, heroico, controlado e obstinado, como se pode notar no personagem Edward. Kellner (2001), explica que a fonte dos medos representados nos textos se revela nos dramas vivenciados pela sociedade na época da sua produção, apesar de não haver terror em *Crepúsculo*, podemos notar o medo através do comportamento dos adolescentes, com destaque para Bella e Edward. O medo também se faz presente em alguns dramas vividos pelos adolescentes humanos na escola, como quando as personagens Jessica e Angela temem não serem convidadas para o baile pelos personagens Mike e Eric, e a insegurança que sentem ao escolherem suas roupas para este evento. Do mesmo modo, o personagem Mike parece amedrontado e inseguro quando convida Bella para ir ao baile e ela se esquia.

Há, no comportamento dos adolescentes humanos, certa inocência, que os distancia do universo da sexualidade, assunto que só é trazido à história pela personagem Bella, que deseja viver essa experiência com Edward. Ao mesmo tempo, o filme representa como esse tema deve ser tratado pelos adolescentes, educando o seu modo de pensar e reagir diante do desejo sexual. Como salienta Kellner (2016, p. 13, grifo do autor), “ler filmes diagnosticamente permite-nos extrair *insights* sobre problemas e conflitos sociais, avaliar os problemas e as crises sociopolíticas dominantes, medos e esperanças, conflitos ideológicos e políticos [...]”.

4.4 Jacob: a invisibilidade da sexualidade da juventude indígena

O personagem Jacob é o amigo de infância de Bella, ele aparece junto com o seu pai Billy, que também é amigo do pai de Bella. Ele é índio, pertencente a uma tribo nativa dos Estados Unidos, chamada Quileute, e vive numa reserva indígena próxima à cidade de Forks. Em *Crepúsculo* (2008), Jacob tem apenas 15 anos e aparece poucas vezes no filme, mas ajuda Bella a elucidar os mistérios sobre a vida dos Cullen, deixando pistas importantes para ela ir atrás e descobrir a identidade deles. Aos 00:05:35 do filme, quando Bella oferece uma carona a Jacob para a escola, ele responde “minha escola é na reserva”, indicando, logo de início, uma separação da juventude indígena em relação às demais, já que muitos acontecimentos da vida dos adolescentes humanos e vampiros acontecem na escola de *high school* de Forks.

O distanciamento da vida do adolescente Jacob da realidade dos dois outros grupos adolescentes em *Crepúsculo* parece se justificar pelo fato de a juventude indígena possuir outros costumes, que não fazem parte do mundo ocidental. Nesse sentido, a demarcação entre a juventude indígena e as demais se torna mais impositiva, pelo modo como o filme promove um contraste das suas realidades, como se a vida deste personagem estivesse totalmente apartada da realidade das outras juventudes.

Diante da disposição em que as representações juvenis são postas em cena na narrativa, os autores Giroux e McLaren (1995, p. 147), a partir da perspectiva crítica da representação, explicam que “isso sugere não apenas examinar os conhecimentos da mídia em termos do que eles incluem, mas também em termos de suas exclusões”.

A juventude indígena é pouco representada no primeiro filme da saga *Crepúsculo*, sendo que uma das atribuições do personagem de Jacob é informar Bella sobre um pouco da história dos Cullen e as lendas Quileutes, explicando sobre o acordo entre os ancestrais da sua tribo e os Cullen. Aos 00:33:55 do filme, Jacob fala para Bella: “- Você sabia que os quileutes supostamente descendem dos lobos?”. E, ao se referir à família Cullen, ele complementa: “- Dizem que descendem de um clã inimigo”. Sem, contudo, revelar a verdadeira identidade dos Cullen, deixando Bella curiosa para entender o significado dessa história.

A figura 16 (p. 95), a seguir, composta por duas cenas, que transcorrem aos 01:47:34 a 01:47:36 do filme, mostram Bella e Jacob prontos para o baile, em dois cenários diferentes, ele, na floresta, e ela, na cidade.

Figura 16 – Jacob e Bella prontos para o baile



Fonte: elaborada pela autora, a partir da captura de imagens do filme Crepúsculo (2008).

Na primeira cena, Jacob tem os cabelos soltos, está usando uma camisa e uma gravata e atrás dele há uma floresta fechada, deixando entrever alguns raios de sol e o chão coberto pelo verde. Na segunda cena, Bella está usando um vestido para ir ao baile da escola, em um dos pés, um tênis de um modelo bastante associado à juventude. Ao fundo, há uma casa, algumas pessoas e um ambiente mais claro que o da floresta.

Os quadros mostram Bella e Jacob, já no final do filme, em dois cenários opostos, a floresta e a cidade, associando o personagem de Jacob a um adolescente que não pertence ao mundo civilizado, embora o mundo ocidental lhe permita viver a sua cultura, preservando a reserva que abriga a tribo Quileute, como se lhe fizesse um favor.

Tal como exposto por Baudrillard (1991) sobre o encarceramento de outros povos e culturas pelos cientistas a serviço do governo, preserva-se o original, mas lhe desdobra para compensar o não acesso a sua matriz, e este duplo ganha autenticidade e autoridade através da sua reconfiguração para se adequar a novos cenários. Assim, acontece a exterminação simbólica de um objeto, quando este é almejado pelo olhar de uma cultura dominante. Ao

mesmo tempo, quando se trata de Jacob em relação à Bella, o mundo ocidental o desqualifica como um pretendente legítimo, pois o coloca aquém das classes sociais urbanas, em um universo não civilizado.

Outro fator importante no filme é a associação da tribo Quileute à lenda dos lobos. A escolha de um personagem índio, Jacob, para se transformar em lobo acentua o fato de esse personagem ser um adolescente que se encontra em um lugar à parte da sociedade ocidental. Sendo a juventude mais individualizada do filme e mais próxima da natureza, por morar em uma reserva indígena, parece que a escolha de um adolescente indígena para se associar aos lobos se assemelha ao lugar ocupado por ele no mundo, como um indivíduo não ocidental, à margem da sociedade conservadora.

Cabe, aqui, indagar: por que algum personagem da cidade não poderia virar lobo? Parece haver uma correspondência entre índio e lobo, mais em questão de lugar em comum, a floresta, e comportamento. Nesse sentido, convém esclarecermos que, a partir do segundo filme, *Lua Nova*, Jacob demonstra mais agressividade em suas atitudes, aproximando-se dos instintos dos animais, o que coincide com a concretização de seu destino, isto é, a sua transformação em um lobo. Nesse ponto, pode-se pensar na sexualidade indígena como selvagem e indomável, diferente da sexualidade da personagem Bella, que é selvagem, mas domesticável sob as mãos de Edward e do clã Cullen.

A sexualidade de Jacob, nesse sentido, se situa abaixo da de Bella, assim como em relação à classe social, tornando-se inviável admitir uma aproximação maior entre os dois personagens na narrativa. A esse respeito, Louro (2008, p. 32-33) explica que a “desconstrução trabalha contra essa lógica, faz perceber que a oposição é construída e não inerente e fixa. [...] Os sujeitos que constituem a dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, etc”.

A invisibilidade de outros povos e culturas é trazida nessa representação, uma vez que não permite a sua participação na maioria das questões abordadas na narrativa, como a sexualidade, por exemplo, como se a juventude indígena não vivenciasse essas experiências. Pode-se comparar a realidade indígena com a realidade negra, que nos é apresentada por Weeks (2007), como um modo de compreender um pouco de seus percalços em questão de reconhecimento social. Para o autor,

A classe e o gênero não são as únicas diferenças que modelam a sexualidade. Categorizações por classe e gênero fazem intersecção com as de etnia e raça. Este aspecto da sexualidade geralmente foi ignorado por historiadores/as e cientistas sociais até recentemente, mas ele é, todavia, um elemento vital da

história da sexualidade. As ideologias sexuais da última parte do século XIX apresentavam a pessoa negra – o feroz selvagem – como situado mais abaixo, na escala evolutiva, do que a branca: mais próxima das origens da raça humana; isto é, mais próxima da natureza. [...] A consciência de outras culturas e outros costumes sociais, apresentou, portanto, um desafio e uma ameaça. Para sexólogos como Havelock Ellis, os exemplos das sociedades não industriais forneciam uma justificativa para suas críticas reformistas das normas sexuais ocidentais. Ao mesmo tempo, Ellis, como muitos outros de sua geração, apoiava as políticas eugenistas, que eram baseadas na crença de que era possível melhorar a “linhagem racial” pela procriação planejada daquilo que de melhor existia na sociedade. (WEEKS, 2007, p. 58-59).

Nesse sentido, a invisibilidade da sexualidade indígena demonstra que ela não faz parte do universo das normas sexuais ocidentais, na verdade, nem das normas sexuais que se aproximam desse modelo, como é o caso da sexualidade de Bella, que é identificada como perigosa, para uma adolescente, necessitando de controle para se adequar às normas sexuais ocidentais. Além disso, Jacob vive em uma comunidade que possui o seu próprio modo de subsistência, o qual foge aos moldes capitalistas. Sobre as normas sexuais vigentes na sociedade americana, Weeks (2007, p. 59-60) explica que:

Pode ser argumentado que as próprias definições de masculinidade e feminilidade e de comportamento sexual apropriado para qualquer sexo, durante os últimos dois séculos, tenham sido moldadas, em grande medida, em resposta ao “Outro” representado pelas culturas alienígenas. Pensemos, por exemplo, nos mitos da hiper-sexualidade dos homens negros e na ameaça à pureza feminina que eles representavam, comum em muitas situações coloniais, bem como, no extremo sul dos Estados Unidos. Consideremos a importância, no *apartheid* sul africano, da proibição de relações sexuais entre membros de diferentes grupos raciais, ou a fascinação com a sexualidade exótica das mulheres em outras culturas, tal como representada na arte e na literatura. A sexualidade ocidental, com suas normas de diferenciação sexual, [...], tem sido tanto questionada e solapada quanto triunfantemente reafirmada pelo conhecimento de outras culturas, outros corpos e outras sexualidades. (WEEKS, 2007, p. 59-60, grifo do autor).

Nesse contexto, Bella e Jacob não apresentam muitos elementos de correspondência, principalmente os que se referem aos padrões sexuais apresentados no filme. Já entre ela e Edward, essa correspondência é construída desde o primeiro momento em que eles se encontram na história. A promoção da identificação dos espectadores é desenvolvida em torno da representação da identidade sexual dos personagens vampiros, com uma evidência maior para o comportamento do protagonista Edward.

Isso evidencia que o modo de construção da identidade sexual do grupo juvenil privilegiado na trama engloba elementos que, juntos, compõem o modelo de juventude que

pretende ser idealizado pelo público jovem do cinema. Como exposto por Weeks (2007, p. 61), “a análise das relações de poder em torno da classe, do gênero e da raça demonstra a complexidade das forças que modelam as atitudes e o comportamento sexual”.

4.5 Jasper: como se tornar um vampiro vegetariano

Um vampiro que não possa mais consumir sangue humano, tendo que se contentar com sangue animal, equivale a um ser humano que também precisa se abster de tudo que o caracteriza como tal, modificando a sua própria natureza. A privação de tudo que nos faz humanos equivale à de tudo que torna os adolescentes Cullen vampiros de verdade.

A abstinência é materializada no filme, de um modo espetacular, traduzida em linguagens como gestos e expressões faciais marcantes no rosto dos personagens vampiros, notadamente no do personagem Jasper, que apresenta uma expressão de extremo autocontrole à medida que se aproxima dos humanos na escola. Ele é o mais novo integrante da família Cullen, está em fase de adaptação ao novo estilo de vida, a fim de se tornar um vampiro vegetariano e abster-se do sangue humano.

Sobre esse processo de adequação de Jasper a uma nova dieta alimentar, Housel e Wisnewski (2010, p. 30) informam como os sentidos reagem nos humanos e nos vampiros, “[...] se a visão é o sentido mais acurado para nós seres humanos, o sentido do olfato é o mais acurado para os vampiros”. Talvez isso explique a expressão de Jasper quando precisa se aproximar dos alunos no refeitório da escola, já que este lugar é bem convidativo à realização de uma refeição. Na figura 17 (p. 99), a seguir, a 01:06:15 do filme, Jasper e o restante da família recebem Bella, acompanhada de Edward, na cozinha da casa da família Cullen.

Figura 17 – O sofrimento de Jasper diante de Bella



Fonte: Crepúsculo (2008).

Tão logo o casal chega à cozinha, ciente da perturbação de Jasper, Carlisle pede a Bella que o desculpe, pois o rapaz é o mais novo vegetariano da família, procurando justificar a tensão no comportamento do jovem diante da protagonista. Enquanto isso, a personagem Alice policia as atitudes do namorado, deixando claro que ele precisa ser domesticado, para se tornar, verdadeiramente, um Cullen. O refeitório da escola e a cozinha da família se tornam o cenário perfeito para estas cenas, onde o sofrimento de Jasper se intensifica ante a regra de não poder mais se alimentar de sangue humano. É torturante estar em locais associados à comida e ter de suplantar a fome e manter o controle diante dos humanos, que, não fosse tal imposição, lhe serviriam de alimento. Vemos, mais uma vez, um adolescente travando um duelo interno, passando por privação e angústia, para fazer parte de um novo clã, a família Cullen.

No quesito autocontrole, Jasper é o segundo vampiro que necessita da ajuda da família Cullen, considerando que o universo do vegetarianismo vampiresco ainda é uma novidade para ele, e a proximidade dos humanos ainda o deixa desconfortável. No refeitório da escola, enquanto os vampiros aparecem sentados à mesa, encenando uma refeição que não existe, às vezes, aparece uma maçã sobre a mesa sem nenhuma mordida, para Jasper, é um momento de difícil interação com os humanos, como se ele estivesse observando um alimento desejado, do qual ele se abstém há algum tempo, pois este lhe é proibido. Nesse sentido, o comportamento do jovem vampiro dá continuidade à analogia entre a comida e o sexo no filme, só que de um modo mais discreto do que ocorre com Edward, já que Jasper não namora uma humana.

Nosso desejo de comer é concupiscente²³, pois estamos interessados apenas nos nutrientes e no aproveitamento que teremos para nós mesmos, Desejos eróticos também são concupiscentes, uma vez que têm como objetivo o nosso próprio prazer. Desejos concupiscentes são poderosos, prazerosos e, na opinião de Aquino e outros moralistas cristãos, nada além de problema quando passam a dominar a personalidade. Eles não apenas nos inclinam a formas imoderadas e danosas de autoindulgência, mas quando começamos a ver as outras pessoas exclusivamente através das lentes da concupiscência, acabamos reduzindo-as a meros objetos a serem consumidos ou aproveitados. E é bem assim que somos vistos por vampiros fora do clã Cullen. (HOUSEL; WISNEWSKI, 2010, p. 23).

Ainda que Jasper e a namorada sejam vampiros, a condição para eles formarem um par romântico no filme exige dele o sacrifício de renunciar ao antigo hábito alimentar e aproximar-se dos humanos, a primeira condição torna a segunda mais difícil para o adolescente vampiro de Crepúsculo. Isso indica que os vampiros precisam obedecer a certas regras sociais, se quiserem viver como membros da nova família e, por consequência, participando dos mesmos eventos que os humanos, com o propósito de manter a farsa da família humana.

No filme em tela, a abstinência e a obstinação é quase uma qualidade dos vampiros, um meio para alcançar a plenitude e se tornar um vampiro bom. Na maioria das vezes, o comportamento de Jasper denota uma ausência de si em meio à multidão e ao mundo que o cerca, como se ele estivesse envolto em outra realidade paralela a esta, só que em nenhuma ao mesmo tempo, sem referência de lugar.

A perda de referência de Jasper expõe aos espectadores como acontece o processo de adaptação de um humano em vampiro ou de um vampiro com hábitos tradicionais em um vampiro vegetariano, como é o caso deste personagem. Essa transição de uma fase a outra é interessante, uma vez que estamos falando sobre adolescentes que estão passando por fases de descobertas e incertezas. O personagem Jasper desperta a curiosidade dos espectadores, porque não é possível saber ao certo o que ele está sentindo, a sua expressão é enigmática.

4.6 A representação do amor romântico na juventude

Segundo Esteban (2011), a tradução do termo amor é generalizada em diferentes contextos para representar um sentimento ou emoção que pode variar de acordo com fatores

²³ Segundo Wisnewski (2010, p. 22, grifo do autor), “quando teólogos cristãos medievais, como Tomás de Aquino (1224-1274), consideraram a maçã, acreditavam que ela nos alertava para os perigos do que denominavam *concupiscentia*, ou “concupiscência”. Era a palavra que usavam para o movimento perfeitamente natural e espontâneo do desejo em direção a coisas prazerosas, como comida e sexo”.

socioculturais, sob os quais as pessoas o vivenciam, e constroem as suas experiências amorosas, bem como são construídas a partir delas e de suas representações sociais. Ao comentar sobre as divisões teóricas concernentes ao modo como as emoções são concebidas, o autor explica sobre a essencialização, que se baseia na universalidade das emoções e em mais três categorias, a relativização, a historicização e a contextualização, que consideram a dimensão sociocultural em que as emoções emergem.

Nesse contexto, o amor em *Crepúsculo* é um assunto que faz parte da vida de todos os adolescentes, humanos, vampiros e índios. Vamos nos ater ao amor central da história, entre Bella e Edward, em razão de tentarem, de todas as formas, vivenciar um amor considerado, em um primeiro momento, impossível. Para ele, por ser um vampiro, para ela, por não se considerar adequada para ele, no que se refere à classe social e demais qualidades que ela acredita não compartilhar com esse grupo juvenil, como a beleza e os dons dos vampiros, atributos exclusivos dessa categoria juvenil na história em discussão.

Crepúsculo reedita o amor romântico na juventude, por trazer no personagem do vampiro contemporâneo um romantismo só encontrado em histórias como a de “Romeu e Julieta”. Edward possui muitas características do personagem Romeu, pois se submete ao sofrimento por Bella, em vários momentos do filme, desde o primeiro dia de aula ao lado dela, como a sua parceira na aula de biologia. Quando se envolvem romanticamente, primeiro, ele se recusa a mordê-la, por ser adepto dos princípios de uma família que se considera vegetariana, para poupar a vida dos humanos. Segundo, ele se preocupa com a alma dela, tem respeito pela vida dos humanos, não concordando com o desejo da jovem de se transformar em vampira para ficar com ele, pois isso equivaleria à perda da sua alma. Nesse sentido, o amor de Bella e Edward é romântico, tal como Souza (2017) esclarece:

No amor romantizado dá-se ênfase a uma certa anulação do sujeito que ama para amar o outro/a e o significado dado ao amar outra pessoa e ser amado/a traz muitas referências ao amor romântico: cuidado e doação, involuntariedade e a ideia de durabilidade extensa do sentimento. [...] Este modelo se refere a como contemporaneamente o amor romântico é reeditado e colocado como regulador e definidor das relações conjugais. (SOUZA, 2017, p. 5).

Edward, como vampiro, dá várias provas de amor a Bella: salva-a de uma batida de van no estacionamento da escola e de um grupo de homens que a cercam no centro de Port Angeles; ao beijá-la, consegue se controlar para não mordê-la; e, principalmente, no final do filme, ele consegue sugar de volta o veneno que o vilão James injeta na corrente sanguínea de

Bella, para que ela não vire uma vampira. Essa, com certeza, foi a prova mais difícil para Edward, pois ele já havia dito a Bella que nem todos os vampiros conseguem parar de sugar o sangue de sua vítima, uma vez tendo começado, sendo que o único vampiro que ele conhecera até aquele momento, capaz de fazê-lo, fora Carlisle, seu pai.

Isso mostra que o amor romântico entre Bella e Edward também se pauta numa hierarquia de gênero, em que os homens assumem o lugar de protetores e heróis e as mulheres, de fragilidade. Sobre esse tipo de representação, Duarte (2009, p. 46), explica que “a maioria dos filmes apresenta as mulheres como dependentes e incapazes de tomar decisões acertadas (sobretudo em situações de perigo); estão sempre em busca do complemento masculino, cuja presença, além de significar realização pessoal, sugere segurança e proteção”.

Na figura 18, abaixo, vemos uma das cenas que representam o amor romântico entre Bella e Edward em *Crepúsculo*, exibida aos 00:56:19 do filme, quando eles estão numa campina, após ele revelar à jovem que é um vampiro.

Figura 18 – O amor romântico de Bella e Edward na campina



Fonte: *Crepúsculo* (2008).

A conversa de ambos, em alguns momentos, é marcada pela tensão, pois, além da revelação de que é um vampiro, Edward também conta à Bella, aos 00:53:47 do filme, que quis matá-la. Confiante e apaixonada, ela responde “- Eu confio em você”. Depois da revelação da sua identidade, a cena revela que as dificuldades expostas não tiveram força para separá-los, romantizando ainda mais esse momento entre o casal. O amor impossível reforça a necessidade do sacrifício dos personagens no intuito de alcançar o merecimento de vivenciá-lo, tornando-o sublime. Essa representação de amor continua sendo explorada em alguns filmes estadunidenses na atualidade, direcionados, sobretudo, para o público juvenil.

Vou denominar Pensamento Amoroso uma certa ideologia cultural, um modo particular de entender e praticar o amor que surge na modernidade e está se transformando e se reforçando até nossos dias. Uma configuração simbólica e prática que influencia diretamente a produção de símbolos, representações, normas e leis, e orienta a conformação de identidades sociais e genéricas, processos de socialização e ações individuais, sociais e institucionais. Neste modelo emocional hegemônico e concreto, dominante hoje no Ocidente, há uma construção e uma expressão cultural de emoções que tendem a enfatizar o amor à frente, não apenas de outras emoções, mas também de outras facetas humanas (solidariedade, justiça, liberdade...), e isso, se torna um modo dominante de representar o ser humano, que é aplicado de maneiras diferentes às mulheres e aos homens. Este Pensamento Amoroso é, portanto, o terreno fértil, a matriz, na qual uma ordem social desigual é constituída na Era Moderna. Gênero, classe, etnia, sexualidade... Uma ordem, também, heterossexual, que implica não apenas privilegiar uma forma de desejo sobre outra possível, mas, uma maneira de entender a relação entre masculino e feminino, absolutamente dicotômica e complementar. (ESTEBAN, 2011, p. 47-48, tradução nossa²⁴).

O significado do amor em *Crepúsculo* está relacionado às dificuldades que são enfrentadas pelos protagonistas ao longo de todo o filme. O namoro de Bella e Edward é cheio delas, como se o amor necessitasse de uma validação social para ser considerado verdadeiro, caso contrário, poderia ser posto à margem do modelo vigente deste sentimento em relação aos casais na sociedade.

Assim, Bella corresponde a este modelo romantizado, pelo modo como distingue Edward, e todo o seu grupo vampírico, dos humanos. Ela os admira por serem dotados de várias qualidades, as quais ela considera não ter. Quando ele diz que sente que deve protegê-la, ela não recusa essa proteção, na verdade, ela manifesta que necessita dela. Para enfatizar este aspecto, em muitos momentos, a fragilidade de Bella é reforçada no filme, principalmente em função de sua humanidade e de seu gênero. Todavia, não nos esqueçamos de que Bella é apresentada como uma adolescente que necessita de controle sobre as suas emoções, bem como da sua sexualidade, se diferenciando das demais adolescentes da história.

²⁴ Voy a denominar *Pensamiento Amoroso* a una determinada ideología cultural, una forma particular de entender y practicar el amor que surge en la modernidad y va transformándose y reforzándose hasta nuestros días. Una configuración simbólica y práctica que influye directamente en la producción de símbolos, representaciones, normas y leyes, y orienta la conformación de las identidades sociales y genéricas, los procesos de socialización y las acciones individuales, sociales e institucionales. En este modelo emocional hegemónico y concreto, dominante em Occidente hoy día, se produce una construcción y una expresión cultural de las emociones que tiende a enfatizar el amor por delante, no solo de otras emociones, sino también de otras facetas humanas (solidariedade, justicia, libertad...), y que se convierte en una forma dominante de representar lo humano que se aplica de distintas maneras a mujeres y hombres. Este *Pensamiento Amoroso* es así el caldo de cultivo, la matriz, en la que se constituye en la Era Moderna un orden social desigual. De género, clase, etnia, sexualidad... Un orden, asimismo, heterossexual, que implica no solo privilegiar una forma de deseo frente a otras posibles, sino una forma de entender las relaciones entre lo masculino y lo femenino absolutamente dicotômica y complementarista. (ESTEBAN, 2011, p. 47-48, grifo do autor).

Logo, o seu comportamento pode ser interpretado como um ato de rebeldia diante da família Cullen. Sobre isso, podemos nos amparar na explicação de Esteban (2011, p. 46, tradução nossa²⁵), de que “[...] as emoções são consideradas desordens corporais, e as mulheres (e com menos frequência os homens) fazem referências contínuas, em suas conversas, ao controle (ou a sua falta) e à administração das emoções”.

Esses acontecimentos fortalecem o modelo de amor romântico, em que quem ama se sacrifica incondicionalmente pela pessoa amada. Edward supera limites antes considerados impossíveis pelo próprio protagonista, como no final do filme, quando ele precisa morder Bella para salvá-la e consegue superar o seu receio de perder o controle e matá-la. Nesse sentido, a pesquisa de Souza (2017) sugere que o modo como os jovens vivenciam as suas experiências amorosas, na atualidade, tem como referência, em grande parte, o modelo de amor romântico ocidental, predominantemente hegemônico, sendo este um ponto em comum entre homens e mulheres, contudo, com posições sempre desiguais na relação amorosa.

Isso pode acarretar situações conflitantes, principalmente para as mulheres, por elas serem consideradas a parte subordinada neste modelo de amor, o qual influencia a formação da identidade feminina enquanto um sujeito, que também tem seus desejos, próprios e individuais, e não subordinados ao desejo masculino (ESTEBAN, 2005). A mulher se vê, na maioria das vezes, sob o olhar masculino, e não a partir do seu próprio olhar, como se este não lhe pertencesse. Sobre isso, o autor explica que, “[...] somente a resolução do conflito que desencadeia a tensão entre o desejo de ser livre e o desejo de não ser livre poderia ajudar as mulheres a se encontrarem no lugar de sujeito” (ESTEBAN, 2005, p. 9, tradução nossa²⁶).

A identificação promovida pela mídia, para as mulheres, em sua maioria, as detém numa posição submissa, no modo como as suas representações são produzidas, seja no cinema ou em outros canais midiáticos e publicitários, como de marcas de roupas, acessórios, cosméticos etc., em que o poder dos discursos, aliados às imagens, orientam as mulheres a consumir tais produtos, não para a sua própria satisfação individual, mas para a do seu par romântico, isto é, ser alguém para alguém. Afinal de contas, assim foram ensinadas as mulheres.

²⁵ “[...] las emociones son consideradas desordenes corporales, y las mujeres (y menos frecuentemente los hombres) hacen alusión continua em sus conversaciones al control (o a la falta de control) y a la gestión de las emociones” (ESTEBAN, 2011, p. 46).

²⁶ “[...] sólo la resolución del conflicto que desencadena la tensión entre el deseo de ser libres y el deseo de no serlo podría ayudar a las mujeres a encontrarse en el lugar de sujeto” (ESTEBAN, 2005, p. 9).

Nesse contexto, o pensamento amoroso é concebido do mesmo modo que o pensamento heterossexual, como algo natural e instituidor de um meio social. Um único modelo de amor, sociedade e, por consequência, de sexualidade (ESTEBAN, 2011). Isto posto, temos um alicerce repressivo bem consolidado na tessitura do social, em que fica difícil identificar a sua origem e as extensões do seu alcance, talvez esteja por toda a parte. Mas, por toda parte também estão os chamados desvios, as dissidências, as anormalidades etc., nos modos de sentir, desejar e amar. Elementos que emergem em contraposição aos modelos ditos normais, e se constroem em meio à mesma tessitura destes, entrelaçando-se em seu corpo e lhe marcando território, para lhe cobrar o seu direito à (re) existência e participação nos espaços que continuam sendo legitimados.

Portanto, a retroalimentação do modelo do amor romântico se dá juntamente com a recorrência da heterossexualidade normativa/compulsória, em contextos que remodelam os seus elementos repressores, assim como o faz a indústria cultural, com seus produtos para garantir o seu *continuum* com novos ares no cenário contemporâneo. Sobre isso, Duarte (2009, p. 18) explica que “muitas das concepções veiculadas em nossa cultura acerca do amor romântico, da fidelidade conjugal, da sexualidade ou do ideal de família têm como referência significações que emergem das relações construídas entre espectadores e filmes”.

Nesse sentido, a representação sobre o amor na juventude, no filme *Crepúsculo*, atua no modo como os espectadores vivenciam as suas próprias experiências amorosas, bem como reforça a cultura do amor romântico entre os jovens. Edward traz o romantismo, mas também o conservadorismo no modo como se relaciona com Bella. No entanto, essa segunda característica parece ser relevada pelos espectadores, por ser compensada pelo amor romântico que ele dedica à jovem no decorrer da narrativa.

Estas características do amor romântico forjam relações de poder entre homens e mulheres produzindo desigualdades e formas de pensar e viver a relação a dois que envolvem a submissão ao outro, as desigualdades na divisão do trabalho doméstico e na vida familiar. Principalmente relacionados a uma organização da vida familiar e social baseada em modelos sexistas e heteronormativos. (SOUZA, 2017, p. 6).

O amor é conceituado, em grande parte dos estudos que o tomam como objeto, como uma emoção. Assim sendo, vimos, brevemente, como essa emoção vem sendo explorada nas representações do cinema norte-americano, pois são representações que nos implicam. A princípio, a dedicação de um tempo para refletir sobre questões como esta pode parecer desnecessária, seja porque se tornou algo naturalizado, seja pelo fato de as pessoas,

possivelmente, pensarem que não há nada para se falar sobre este assunto, como se em todos os âmbitos sociais tudo já estivesse posto sobre ele, e falasse por si só.

Deste modo, o processo de identificação dos espectadores jovens com as representações juvenis do cinema estadunidense abarca uma gama de elementos que vão além do que é ser jovem na contemporaneidade. Estão vinculados numa mesma representação vários modelos que fazem parte do cotidiano da juventude, sendo o amor romântico um deles, se reconfigurando para se reafirmar como o centro da vida dos jovens. Temos, assim, um mapa de representações, constituído por diversos elementos que convergem entre si, no que se refere às relações de poder que atuam em seus mecanismos. O que é o amor, como amar alguém e como se tornar um par romântico, são algumas das fórmulas que são oferecidas ao público do cinema e que reforçam esse tipo de amor na atualidade.

5 CONSIDERAÇÕES

O olhar do espectador nunca é neutro, nem vazio de significados. Ao contrário, esse olhar é permanentemente informado e dirigido pelas práticas, valores e normas da cultura na qual ele está imerso. (DUARTE, 2009, p. 56).

De acordo com os objetivos do presente estudo, foi possível analisar as representações de juventudes no filme *Crepúsculo* (2008), permitindo tecer diálogos através das abordagens metodológicas utilizadas para analisar os recortes da narrativa. A abordagem interdisciplinar dos estudos culturais da mídia sugerida por Kellner (2001) constatou a correspondência entre algumas questões apresentadas no filme com as mesmas do seu contexto de produção. Isso evidenciou que, o modo como o público jovem é representado na trama está diretamente relacionado com o modo que algumas instâncias sociais, em especial as detentoras de poder, administram ou tentam administrar a juventude.

Com base no eixo de interpretação sócio-histórica apresentado por Vanoye e Goliot-Lété (2002), a possibilidade de representar a sociedade no cinema permite aos diretores o desenvolvimento da representação de outra realidade social, em que se manipulam os seus elementos constitutivos, para alcançar determinados objetivos. Temos, em *Crepúsculo* (2008), uma parcela social representada na narrativa – a juventude – nessa parcela cada grupo juvenil da trama tem as representações das suas identidades coletivas e individuais ressaltadas, de modo positivo ou negativo, com a finalidade de promover um efeito predefinido no público jovem do cinema.

Considerando que o sucesso de todo filme depende dos espectadores a que ele é dirigido, compreendemos que, apesar de a indústria cinematográfica se preocupar com as preferências do seu público consumidor e tentar correspondê-las, algumas dessas preferências parecem ser produzidas, do mesmo modo que as representações juvenis. Isso pode decorrer de dois fatores interligados: primeiro, da falta de uma educação midiática dos espectadores e, segundo, do modo como a indústria cultural utiliza as linguagens do cinema para promover a identificação do público com a narrativa. No entanto, observamos uma discrepância entre esses fatores: se, por um lado, a indústria hollywoodiana se desenvolve no mercado, aperfeiçoando os seus mecanismos e incorporando elementos da pedagogia cultural em suas produções; por outro, a leitura crítica da mídia não integra, ainda, a realidade da maioria das pessoas que consomem esses produtos. Isso pode explicar, um pouco, a forma como os efeitos

pretendidos pelas cinematografias comerciais conseguem atingir o público jovem do cinema atual.

Dessa forma, as representações de juventudes identificadas no filme – dos jovens vampiros, dos jovens humanos, do jovem indígena e dos jovens perigosos – apontam para a representação da juventude dos vampiros como privilegiada na trama. Esse grupo juvenil é representado como dotado de qualidades que os distinguem das demais juventudes do filme. Compreendemos que os vampiros pertencem a um “lugar” social, no qual as construções dos seus personagens fortalecem as suas representações, por abarcar vários elementos da classe social alta, somado aos fatores como raça, etnia, gênero, sexualidade, heterossexualidade, que ajudam a forjar um modelo de juventude que se quer evidenciar no filme, a “juventude ideal”. Em oposição, a narrativa representa, também, outros modelos de juventudes que se quer diluir e promover uma recusa de identificação por parte do público espectador. Desse modo, a representação de uma parcela da juventude norte-americana, em especial da classe social alta, demonstra a sobreposição desse grupo sobre as demais juventudes, de modo que esse modelo juvenil se torne um ideal a ser seguido pelos jovens espectadores do restante do mundo.

Do mesmo modo, a ideia de “não lugar” social é, também, ressaltada no filme, quando são representados o jovem indígena e os jovens perigosos. O personagem Jacob tem a sua representação marcada pela invisibilidade, pelo fato de não andar em grupo, exceto em uma única cena do filme, quando comparado com os outros grupos juvenis. Há, inclusive, vários aspectos da sua vida retirados de cena, pois não compartilhava de muitas das atividades dos jovens da cidade, por ser índio e por estudar na escola da reserva indígena.

Os jovens perigosos representados no filme revelam outro fator importante: o modo como a juventude pobre é retratada na narrativa, tanto pelo fato de os jovens perigosos serem humanos e pertencerem à classe social baixa, quanto pela representação da protagonista Bella, como humana, vulnerável, frágil, pertencente a essa mesma classe social e, sobretudo, por ser mulher. No filme, essa representação justifica o comportamento transgressor e estigmatizante desses jovens. Dessa maneira, a juventude pobre é representada no filme como um “problema social” e não como uma juventude socialmente formada sob uma cultura dominante, constituindo um “problema sociológico”, como mostrado por Pais (1990).

Diferentemente dos jovens perigosos, o grupo juvenil dos humanos da escola, pertencentes à classe social média, tem seus membros representados como inocentes e frágeis diante dos perigos que os cercam na sociedade; no entanto, é a personagem Bella que se depara com algumas situações arriscadas com mais frequência, como no acidente de carro na escola, na agressão dos jovens perigosos, na crise financeira que afeta a sua família, no ataque

do vampiro vilão. Embora a protagonista integre o grupo juvenil da escola, ela não pertence à mesma classe social desses jovens. Nesse sentido, a relação entre as juventudes indica uma incompletude dos jovens humanos e uma plenitude dos vampiros. Isso permite inferir uma maior propensão dos humanos à vulnerabilidade de vários fatores sociais negativos, como decorrentes da classe social baixa ou média a que pertencem.

Nesse contexto, várias características constituem a identidade do vampiro em *Crepúsculo*. Todas elas são destacadas no personagem Edward: em várias cenas, elas se materializam no seu corpo, que dissemina a perfeição e nos seus gestos, que demonstram autocontrole. Isso acontece, também, no modo como a linguagem cinematográfica o constitui, por meio da combinação da iluminação e das cores nas cenas em que ele aparece com Bella. Essa identidade, na personagem feminina é manifestada como uma promessa futura, pelo fato de ela ser uma jovem humana com aptidão a se tornar uma vampira, pelas características demonstradas ao longo da trama, como a inteligência e a dedicação apresentadas na escola, em comparação aos demais personagens do seu grupo juvenil.

Nesse sentido, Bella introduz no filme a possibilidade de mudança dos jovens de um grupo juvenil para outro, considerado melhor; no entanto, isso apresenta, também, uma condição para que as juventudes consideradas coadjuvantes na narrativa assumam a identidade do vampiro, o merecimento. Esse elemento remete, na trama, a uma série de qualidades representadas como aquém do alcance das demais juventudes do filme, com exceção da protagonista. O mérito qualifica e desqualifica aqueles que podem ou não ultrapassar a “linha divisória” da juventude dos vampiros, para, desse modo, não só adentrar em um lugar social privilegiado, mas também compartilhar de uma cultura hegemônica, idealizada e disseminada do significado de “ser jovem”.

É possível observar que o discurso normatizador promove uma inclusão forjada do “outro”, representado pelas juventudes que fogem do padrão vigente, para se apropriar da sua identidade, de modo a transformar essa identidade em qualquer outra coisa que justifique a sua intervenção normatizadora, exceto lhe oferecer um lugar realmente inclusivo na sociedade. Essa questão nos interroga sobre a naturalidade com que as legitimações dos espaços sociais pelas instâncias de poder foram sendo construídas ao longo do tempo, e se naturalizando nos gestos, nos modos de pensar e de sentir das juventudes (FOUCAULT, 2008).

Nesse sentido, os espectadores comparam esse universo social fictício que lhes é representado na tela, com a sua realidade social. Com base nessa comparação, promove-se a sua identificação e/ou recusa com os elementos representados que lhes são informados como sendo melhores ou piores para participar ou não da sua vida. A ideia de “contramundo”,

explicada por Vanoye e Goliot-Lété (2002), indica que o modo como a sociedade ou parte dela é representada no cinema afeta o modo como os espectadores constituem a sua visão de mundo, de valores, de crenças e de identidades.

Atualmente, o universo midiático aliado ao avanço tecnológico contínuo apresenta, também, novos desafios aos consumidores dessas mídias, ao mesmo tempo em que contribui para aperfeiçoar os diversos meios de comunicação em circulação na sociedade. Isso acontece, porque as linguagens midiáticas acompanham essas transformações, de modo a se reconfigurar na mesma medida em que novas tecnologias são produzidas e aperfeiçoadas.

Nesse contexto, a educação para a leitura crítica da mídia torna-se necessária para capacitar as pessoas a analisarem, criticamente, as produções da indústria cultural. Sobre o cinema, a experiência dos espectadores pode ser mais bem explorada, por meio da aquisição de conhecimentos sobre as linguagens cinematográficas, para habilitar o público do cinema para participar, de forma mais equitativa, dessa interação. Sobre isso, os autores Giroux e McLaren (1995) nos mostram como a formação das pessoas sobre a leitura crítica dessas produções pode fornecer-lhes subsídios para uma reflexão sobre as suas próprias escolhas no mercado de consumo midiático. Para os autores:

Os significados do conhecimento da mídia estão sempre limitados pelas condições históricas, culturais e políticas de sua produção, pelos recursos epistemológicos e interpretativos disponíveis para articular seus significados quando são recebidos pelo/a espectador/a, e pelas formações de leitura que os/as espectadores/as trazem para o ato da recepção (que depende muito das histórias e experiências pessoais que são constitutivas do ato de recepção). Os conhecimentos da mídia são sempre produtos desses limites, exatamente da mesma forma que eles podem, quando compreendidos criticamente, apontar para a forma como esses limites agem na arena mais ampla do estado. Eles nos ensinam que as pessoas, na verdade, mais do que possuir poder, elas o produzem e são produzidas por ele. (GIROUX; MCLAREN, 1995, p. 152).

Dessa forma, apresenta-se aos espectadores a possibilidade da aquisição de conhecimentos que podem ser utilizados com duplo propósito, tanto como um recurso que permite identificar e recusar a assimilação de representações hegemônicas, quanto como um meio pedagógico de interagir e de produzir significados sociais. Esses significados podem ser considerados meios alternativos que implicam às pessoas a posição de sujeitos dotados de autonomia nesse âmbito, como exposto por autores da área (KELLNER, 2001; DUARTE, 2009; TURNER, 1997).

Para isso, é preciso considerar o modo como o campo da mídia se tornou um terreno de disputas políticas e sociais na atualidade, como apontado por Kellner (2001), para compreendermos o modo como os mecanismos de poder se inserem nas suas produções. A maneira como a pedagogia cultural participa das construções da narrativa fílmica relaciona-se, portanto, com o modo como as linguagens cinematográficas são utilizadas para produzir certos efeitos nas cenas. A esse respeito, Giroux e McLaren (1995, p. 148) explicam a pedagogia crítica da representação que se preocupa com os modos como as representações da mídia são produtoras de conhecimentos e de subjetividades na sociedade em que são produzidas e consumidas, considerando o seu alcance entre os públicos juvenis consumidores e não consumidores dessas produções.

Esta perspectiva, [...] implica expor e reconstruir os vínculos políticos entre os signos e as estruturas da representação e as tecnologias de poder que as sustentam. Nesse sentido, torna-se necessária uma pedagogia crítica da representação, para que se possa desvelar como a materialidade e a discursividade do conhecimento cotidiano moldam a existência social de uma certa forma para reproduzir economias de poder e privilégio que legitimam arranjos sociais desiguais. (GIROUX; MCLAREN, 1995, p. 148).

Esses autores explicam, também, que os sujeitos podem “romper” com a cultura da mídia dominante e criar novas formas de se apropriar da mesma, de modo que a sua própria cultura seja posta em cena, para participar da produção de significados e da formação da sua identidade, se opondo aos modelos hegemônicos pré-estabelecidos e reincidentes em novas roupagens no cenário social atual.

Sobre o contato da juventude com o cinema, Duarte (2009, p. 16) assinala que é preciso considerar a participação dos espectadores, tanto como agentes quanto como produtos dessa interação, e “a adaptação de uma nova geração ao mundo social sempre o modifica um pouco”. Isso torna evidente que, apesar de a normatividade social se impor de modo arbitrário na vida das juventudes, alguns jovens vivenciam e contestam os seus modos plurais de ser, de sentir e de estar na sociedade, ainda que esses modos sejam silenciados e ocultados nas representações juvenis do cinema hollywoodiano.

Duas questões nos importam nesse contexto, há duas pedagogias postas em cena: a pedagogia utilizada pela indústria cultural e a pedagogia dos estudos críticos da mídia. Ambas produzem efeitos ao entrar em contato com os espectadores; se considerarmos, entretanto, o tempo de exposição das pessoas entre uma e outra pedagogia, concordaremos que há muito que ser feito no campo da pedagogia dos estudos críticos. Isso se deve ao fato de esse campo

do conhecimento ainda ser jovem e estar se construindo no atual cenário, ao mesmo tempo em que nele é disseminado.

Nesse sentido, o processo de desconstrução das representações de juventudes apresentadas em *Crepúsculo* (2008) por parte dos espectadores, é algo que pode demorar um pouco para dar o retorno que os pesquisadores almejam. Esse processo aplica-se, também, aos modos novos de leituras que lhes foram ensinadas no universo da indústria cultural, em que as pessoas permaneceram ou permanecem, ainda. Isso, por sua vez, não diminui a importância dos estudos culturais da mídia, essa situação os torna ainda mais urgentes e fundamentais na contemporaneidade.

Que o término desta pesquisa não represente um fim, mas uma chance de continuidade de novas pesquisas apoiadas nos estudos culturais críticos, de modo a possibilitar o desenvolvimento de novos diálogos que podem ser tecidos entre os filmes vigentes do mercado cinematográfico com seus ambientes socioculturais e o público consumidor, com o intuito de contribuir com os conhecimentos relativos a essas produções. Do mesmo modo, esses conhecimentos podem ajudar a elucidar a maneira como as representações do cinema hollywoodiano repercutem na vida das pessoas, a fim de lhes provocar novos posicionamentos diante das narrativas fílmicas, voltadas, principalmente, para a juventude, e diante das teorias propostas pelo campo dos estudos críticos da mídia.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGÊNIO, Fernanda (Org.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- ALVIM, Rosilene; GOUVEIA, Patrícia (Org.). **Juventude anos 90: conceitos, imagens, contextos**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Antropos, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção primeiros passos, 9).
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção primeiros passos, 20).
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 151-172.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COIMBRA, Cecília C.; BOCCO, Fernanda; NASCIMENTO, Maria Lívia do. Subvertendo o conceito de adolescência. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, [S.l.], v. 57, n. 1, p. 2-11, 2005. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/arbp/v57n1/v57n1a02.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2018.
- COIMBRA, Cecília M. B.; NASCIMENTO, Maria Lívia do. A produção de crianças e jovens perigosos: a quem interessa?. In: **CEDECA**, Rio de Janeiro, v. 20, p. 1-11, 2008. Disponível em: <<http://www.infancia-juventude.uerj.br/pdf/livia/aproducao.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2018.
- COSTA, Leila Pessoa da; SANTA BÁRBARA, Rubiana Brasilio. A educação da criança na idade antiga e média. In: **JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS**, 7., 2009, Maringá. **Anais...** Maringá: [s.n.], 2009. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2008/pdf/c008.pdf>>. Acesso em 24 abr. 2018.
- CREPÚSCULO (Twilight). Direção: Catherine Hardwicke. Produção: Mark Morgan Greg Mooradian. Roteiro: Melissa Rosenberg. Companhia(s) produtora(s): Temple Hill Entertainment; Maverick Films; Imprint Entertainment; DMG Entertainment. Distribuição: Summit Entertainment; Paris Filmes. Estados Unidos, 2008, 122 min. Baseado no romance “Twilight”, de Stephenie Meyer.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & educação**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. (Temas & educação, 3).

ESTEBAN, M. L.; MEDINA, R.; TÁVORA, A. ¿Por qué analizar el amor? Nuevas posibilidades para el estudio de las desigualdades de género. SIMPOSIO CAMBIOS CULTURALES Y DESIGUALDADES DE GÉNERO EM EL MARCO LOCAL-GLOBAL ACTUAL; CONGRESSO DE ANTROPOLOGÍA DE LA F.A.A.E.E., 10., 2005, Sevilla. **Anais...** Sevilla: [s. n.], 2005. p. 1-16.

ESTEBAN, M. L. **Crítica del pensamiento amoroso**. Barcelona: Bellaterra, 2011. (Série General Universitária, 116). Disponível em: <http://www.feministas.org/IMG/pdf/mari_luz_esteban__critica_del_pensamiento_amoroso.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, set./dez., 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v18n3/v18n3a10.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 25. ed. São Paulo: Graal, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. São Paulo: Graal, 2009.

GÊNERO. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. **Dicionário crítico de gênero**. Dourados-MS: Ed. UFGD, 2015, p. 305.

GEORGAKOPOULOS, Frini. Anoitecer dos mortos: adaptação de “Crepúsculo”, como o livro, é apaixonante, mas fraca. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 dez. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1512200804.htm>>. Acesso em: 23 maio 2018.

GIROUX, H.; MCLAREN, P. Por uma pedagogia crítica da representação. In: SILVA, T. T.; MOREIRA, A F. (Org.). **Territórios contestados**: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis: Vozes, 1995.

GLASSNER, Barry. **Cultura do medo**: por que tememos cada vez mais o que deveríamos temer cada vez menos. Tradução de Laura Knapp. São Paulo: Francis, 2003.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, [S.l.], v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HARDWICKE, Catherine. **Crepúsculo**. Livro de anotações da diretora. São Paulo: Intrínseca, 2009.

HOUSEL, Rebeca; WISNEWSKI, J. Jeremy. **Crepúsculo e a filosofia**: vampiros, vegetarianos e a busca pela imortalidade. Tradução de Ana Verbena. São Paulo: Madras, 2010.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KELLNER, Douglas. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 11-26, jan./abr. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/119525/116866>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 09-34.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, [S.l.], v. 19, n. 2, p. 17-23, maio/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2.pdf>>. Acesso em 15 dez. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MEYER, Stephenie. **Crepúsculo**. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

MIKLOS, David. Sobre Déjame entrar. **Nexos Sociedad Ciencia Literatura**, México, v. 1, mar. 2009. Disponível em: <<https://www.nexos.com.mx/?p=12991>>. Acesso em: 15 maio 2017.

PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude: alguns contributos. **Análise Social**, [S.l.], v. XXV (105-106), 1990 (1º, 2º), p. 139-165, out. 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/1990_AnaliseSocialXXV.pdf>. Acesso em 12 nov. 2017.

PERALVA, Angelina. O jovem como modelo cultural. **Revista Brasileira de Educação**, [S.l.], n. 5-6, p. 13-27, maio/dez. 1997. Disponível em: <http://anped.tempsite.ws/novo_portal/rbe/rbedigital/RBDE05_6/RBDE05_6_04_ANGELINA_PERALVA.pdf>. Acesso em: 23 out. 2017.

PALMIERI, Diego. Vampiro apaixonado. **Agora São Paulo**, São Paulo, p. 1-2, maio 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/08_04_2009%20Show%20-%20Vampiro%20apaixonado%20-%2008_04_2009.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2018.

PETERMANN, Christian Petermann. Crítica“Crepúsculo”: filme vem ao encontro de órfãos de “Buffy”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 1-2, dez. 2008. Folha Ilustrada. Disponível em: <<file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/Folha%20avaliar%2001.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2017.

REGUILLO, Rossana. Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. **Revista Brasileira de Educação**, [S.l.], n. 23, p. 103-118, maio/ago. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/rbedu/n23/n23a07.pdf>>. Acesso em 12 nov. 2017.

RELAÇÕES DE GÊNERO. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio. **Dicionário crítico de gênero**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015, p. 565.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude**: como o conceito de teenage revolucionou o século XX. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/71721-297572-1-PB.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2018.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da Silva. **Uma nação com alma de igreja**: religiosidades e políticas públicas nos EUA. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SOUZA, Leonardo Lemos. Experiências amorosas e interculturalidade: gêneros e sexualidades na juventude contemporânea. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., 2017, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: [s.n.], 2017. p. 1-12. Disponível em: <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498007975_ARQUIVO_Texto_completoLeo.pdf>. Acesso em: mar. 2018.

SULLIVAN, Teresa A.; WARREN, Elizabeth; WESTBROOK, Jay Lawrence. Uma prosperidade precária: as falências da classe média. In: LINS, Daniel; WACQUANT, Loic (Org.). **Repensar os Estados Unidos**: por uma sociologia do superpoder. Tradução de Rachel Gutiérrez. São Paulo: Papyrus, 2003. p. 55-88.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 37-82.