



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

ANA CLARA DE CARVALHO BRITO

**"E EU NÃO SOU UMA LEITORA?":  
EM DEFESA DA FALHA NA LEITURA**

Brasília  
2023

ANA CLARA DE CARVALHO BRITO

**"E EU NÃO SOU UMA LEITORA?":  
EM DEFESA DA FALHA NA LEITURA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

**Orientadora:** Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome

Brasília  
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B"

Brito, Ana Clara de Carvalho

"E eu não sou uma leitora?": em defesa da falha na leitura / Ana Clara de Carvalho Brito; orientador Patricia Trindade Nakagome. -- Brasília, 2023.

117 p.

1. Literatura. 2. leitora. 3. reivindicação. 4. best-sellers. 5. falha na leitura. I. Nakagome, Patricia

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

ANA CLARA DE CARVALHO BRITO

**"E EU NÃO SOU UMA LEITORA?": EM DEFESA DA FALHA NA  
LEITURA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

---

Dra. Patrícia Trindade Nakagome (UnB) – Orientadora

---

Dr. Pedro Ivo Rocha de Macedo (MDIC) – Membro externo

---

Dra. Clarice Mattos Goulart (UFGD) – Membro externo

---

Dr. Gabriel Victor Rocha Pinezi (UnB) – Membro suplente

BRASÍLIA – DF, 5 de dezembro de 2023.

Para Vânia, Pedro e Mariana, com todo o meu amor.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho com certeza não existiria não fosse a presença de tantas pessoas legais na minha vida e poucas palavras nesta página não são capazes de expressar a minha gratidão ao universo por favorecer tantos encontros bonitos e significativos, proporcionados na maioria das vezes pela jornada acadêmica. Por isso, agradeço:

À Patricia Nakagome, por sua orientação sempre inteligente e gentil. Sem sua leitura cuidadosa e suas intervenções precisas, este trabalho não seria possível. Você acreditou em mim e nas minhas ideias muito antes que eu pudesse imaginar estar aqui.

À minha mãezinha, por sempre me incentivar a fazer as minhas próprias escolhas, ainda que elas não sejam totalmente do seu agrado. Você é a minha melhor amiga e a minha base.

À Mariana, minha pessoa favorita no mundo inteiro, por ser exatamente quem você é. O universo não poderia ter me presenteado com uma companheira de vida mais incrível do que você.

Ao Pedro e à Ana, pelo amor e apoio incondicionais.

Ao André, meu irmão de alma e companheiro irremediável de leituras, por ser tão presente na minha vida.

À Thainá, uma amizade que surgiu por causa da pesquisa acadêmica, mas que permaneceu para a vida. Obrigada por ser assim tão maravilhosa, inspiradora e positiva. Amo você.

À Paula, amiga do meu coração, por ter se aventurado pelo universo de *Crepúsculo* quando esta pesquisa ainda nem existia. Um agradecimento com muito amor e saudade.

À Bárbara, por ser fonte inesgotável de alegria e companheirismo. Obrigada por ter entrado na minha vida durante a graduação e por ter permanecido.

À Ellenzinha, a mais gentil e maravilhosa letrista que eu poderia conhecer fora da universidade, por todas as palavras de incentivo e encorajamento.

À Lorrane, pelas incríveis sugestões de leitura e incontáveis conversas inspiradoras sobre livros e sobre a vida. Um pedacinho muito grande de você está nesta pesquisa, espero que saiba disso.

À Maria Gabi, a artista mais talentosa que eu conheço, por preencher a minha vida com tanta inspiração, alegria e amor.

Ao João Henrique, por ser tão gentil e admirável.

À Isabelle, por ser sempre tão inspiradora.

Às melhores companheiras de pesquisa: Ana Paula, Letícia, Sofia, Rebeca e Ivanilde, por todos os encontros para discussão de ideias e compartilhamento de angústias. Vocês são maravilhosas!!!

Ao Pedro Ivo, por ser uma inspiração desde 2019 quando cursei sua disciplina na graduação, um agradecimento cheio de admiração pelo pesquisador e leitor que você é. Agradeço também por agora ter aceitado participar da banca, juntamente com a Profa. Clarice e o Prof. Gabriel.

Às minhas alunas e aos meus alunos do CEM 01 de Sobradinho, por terem me inspirado tanto com suas leituras. Eu não poderia deixar de mencionar vocês aqui.

Ao Lucas, por ser fonte de tanto amor, carinho e incentivo. Obrigada pela escuta atenta e pelas discussões que tanto contribuíram para o amadurecimento desta pesquisa.

*“Você e eu somos o que somos e seremos o que formos. Quanto a ser envenenado por um livro, é coisa que não existe. A arte não influencia a ação. Ela anula o desejo de agir. É soberbamente estéril. O mundo chama imorais aos livros que lhe revelam a sua própria infâmia. Mais nada. Mas deixemos a literatura. Apareça amanhã. [...] Veja se não falta.”*

*O retrato de Dorian Gray, Oscar Wilde*



## RESUMO

A leitora é uma figura emblemática para a literatura do século XIX. Emma Bovary, de Gustave Flaubert (1856), é responsável por cristalizar, na literatura, a imagem da mulher que lê e, na mesma proporção, se perde e provoca a sua própria ruína. A fim de investigar como é feita a construção de personagens leitoras, propomos uma análise do percurso literário da primeira protagonista feminina do realismo, para compreender o papel da leitura – e de seu efeito julgado pela crítica literária como falho, porque prejudicial – não só para a trajetória da personagem, mas também para a representação de leitoras contemporâneas. Partimos da hipótese de que a Emma Bovary é a precursora – na concepção de Jorge Luis Borges (1952) – de Bella Swan, a protagonista leitora da saga vampiresca *Crepúsculo* (2009), responsável por reviver o romantismo gótico. Ao investigar as práticas de leitura de Emma e Bella, sugerimos uma análise que leva em consideração três pontos de conexão: (1) a caracterização de ambas como leitoras vorazes; (2) a contraposição entre o realismo e o romantismo delineada a partir da jornada das personagens; e (3) a natureza distinta dos livros lidos pelas protagonistas: literatura de entretenimento e clássicos. Em um terceiro momento, tentamos investigar a relação entre a leitura e seus efeitos na construção de relacionamentos amorosos vividos por mulheres que leem, a partir de uma verificação cuidadosa da constituição do relacionamento entre Bella e Edward, o ideal almejado e jamais alcançado por Emma Bovary. Dessa forma, nesta dissertação, procuramos dar espaço para a reivindicação da possibilidade de exercitar a leitura como um ato falho, negado às mulheres no século XIX e na contemporaneidade também.

Palavras-chave: leitora; reivindicação; best-sellers; falha na leitura.

## ABSTRACT

The reader is an emblematic figure in 19th century literature. Emma Bovary, by Gustave Flaubert (1856), is responsible for crystallizing, in literature, the image of the woman who reads and, in the same proportion, loses herself and causes her own ruin. In order to investigate how the construction of reader characters is carried out, we propose an analysis of the literary route of the first female protagonist of realism, to understand the role of reading – and its effect judged by literary critics as flawed, because it is harmful – not only for the character's path, but also for the representation of contemporary female readers. We start from the hypothesis that Emma Bovary is the precursor – in the conception of Jorge Luis Borges (1952) – of Bella Swan, the protagonist reader of the vampire saga *Twilight* (2009), responsible for reviving gothic romanticism. When investigating Emma and Bella's reading practices, we suggest an analysis that takes into account three points of connection: (1) the characterization of both as voracious readers; (2) the contrast between realism and romanticism outlined through the characters' journey; and (3) the distinct nature of the books read by the protagonists: entertainment literature and classics. In a third moment, we try to investigate the relationship between reading and its effects on the construction of loving relationships experienced by women who read, through the careful verification of the constitution of the relationship between Bella and Edward, the ideal craved and never achieved by Emma Bovary. Thus, in this dissertation, we seek to give space to a claim of the possibility of exercising reading as a failed act, denied to women in the 19th century and in contemporary times as well.

Keywords: reader; claim; best sellers; reading flaw.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	9
<b>ABSTRACT</b> .....	10
<b>INTRODUÇÃO – A leitura e as mulheres</b> .....	12
<b>Capítulo 1 – Ler é excessivo: a falha da leitora adúltera</b> .....	21
<b>1.1 A marginal: Emma Bovary</b> .....	23
<b>1.2 Madame Bovary: a leitura em questão</b> .....	32
<b>1.3 As fissuras da realidade</b> .....	40
<b>Capítulo 2 – Ler não é o bastante: a falha da leitora frágil</b> .....	57
<b>2.1 Bella e a leitura</b> .....	65
<b>2.2 Um novo olhar sobre Bella</b> .....	74
<b>Capítulo 3 – Amores falhos</b> .....	85
<b>3.1 Invertendo os papéis</b> .....	96
<b>3.2 Perpetuando papéis</b> .....	103
<b>CONCLUSÃO - A leitura é uma falha</b> .....	111
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	115

## INTRODUÇÃO – A leitura e as mulheres

*Afinal não são criminosos, esses livros que desperdiçam nosso tempo e nossa simpatia; não são os mais insidiosos inimigos da sociedade, corruptores, depravadores, esses escritores de livros falsos, de livros espúrios, de livros que espalham pelo ar a moléstia e a decadência?*

*Virginia Woolf*

É difícil encontrar respostas que nos levem à história das mulheres na literatura. Virginia Woolf, em *As mulheres e a literatura*, diz: “[...] é pouquíssimo o que se sabe sobre as mulheres. [...] Sobre nossos pais sempre sabemos alguma coisa, algum ponto de destaque. [...] Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que nos resta?” (2021, p.104). Por muito tempo, sem a permissão para ler e escrever histórias, o público feminino povoou as sombras e entrelinhas do texto literário. A imagem de uma mulher lendo provocava angústia e medo, sentimentos que rapidamente foram combatidos com a própria literatura, afinal, qual a melhor maneira de descredibilizar a leitora do que a retratando como ociosa, fútil e desocupada? São esses os contornos gerados pela imagem das mulheres que liam nas histórias e nos corredores dos círculos da sociedade. No Brasil, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *A formação da leitura no Brasil* (2019), destacam que os autores, especialmente os românticos, retratavam as mulheres lendo romances sentadas preguiçosamente em sofás e divãs, enquanto o trabalho doméstico e caseiro era destinado a outras pessoas, em grande parte, às escravas. Como a leitura era uma atividade recriminada para as mulheres, elas eram entendidas como fúteis quando estavam lendo.

A literatura se configura, nesse sentido, como um campo que só muito recentemente foi povoado por mulheres. São escritoras como as irmãs Brontë, que publicaram suas obras usando pseudônimos, e Jane Austen e Mary Shelley, cujas primeiras publicações não tiveram autoria associada a elas, as responsáveis por dar início à trajetória de escritoras femininas no campo literário, uma caminhada permeada por percalços, apagamentos e silenciamentos, até pouco a pouco transformar a literatura num terreno habitável para mulheres. No Brasil, Maria Firmina dos Reis, autora cuja obra até pouco tempo atrás estava perdida, representa o pioneirismo da escrita feminina.

Imortalizada em formato de livro por bell hooks, o questionamento "E eu não sou uma mulher?" (hooks, 2019, p.177) foi proferido por Sojourner Truth em uma manifestação pelos direitos de mulheres durante a Segunda Conferência Anual do Movimento do Direito de Mulheres em Akron, Ohio, nos Estados Unidos, em 1852. Truth repetiu a famosa questão

diversas vezes durante sua fala, com o objetivo de enfatizar a sua reivindicação por uma feminilidade que não era reconhecida em seu tempo e pouco associada a mulheres pretas como ela. hooks destaca, em seu livro, como Truth encarou a plateia sem medo e com orgulho de ser uma mulher preta para exigir o reconhecimento dessa realidade, negada pelos que a tratavam como se ela fosse diferente de outras mulheres brancas.

Coincidentemente ou não, a fala de Truth foi feita em meados do século XIX, o mesmo período em que *Madame Bovary* nascia como romance. A trajetória de Emma, ao contrário da fala de Truth, cujo principal objetivo é o reconhecimento de sua existência como uma mulher, desnuda uma tentativa de reivindicar a existência de leitoras que, assim como a protagonista flaubertiana, encontram na literatura uma atividade de prazer e fruição, o exercício de uma experiência sensível promovida pela leitura. A existência dessa capacidade é negada para o público feminino desde o momento de publicação da obra-prima de Flaubert até a contemporaneidade, o que marginaliza as leitoras e contribui para a perpetuação de estereótipos e paradigmas excludentes e elitistas. Tal cenário aponta a necessidade de verificar a associação do conceito de falha às leituras femininas, uma das propostas desta pesquisa.

Lançamos uma questão como título deste trabalho em referência à fala de Truth. Faz-se necessário considerar, entretanto, que reconhecemos as diferenças entre a causa de Truth e Emma. Compreendemos que as reivindicações são distintas e, por isso, possuem peculiaridades e diferenças fundamentais muito características da situação vivida por cada uma delas. Como o objetivo deste trabalho é centrado em torno da reivindicação da leitura como o exercício da experiência sensível vivida por mulheres na contemporaneidade de maneira geral, não nos debruçaremos sobre as diferenças entre Truth e Emma, para focalizar o que as une.

Ao longo do tempo, muitas mulheres precisaram reivindicar o reconhecimento de sua existência. Neste trabalho, desejamos apontar outra vertente nessa mesma reivindicação, buscando destacar a condição de leitora de personagens que foram, de diferentes maneiras, questionadas quanto à capacidade de experienciar o sensível na leitura. Para isso, pretendemos analisar o efeito da falha da leitura, levando em consideração duas famosas personagens leitoras: a Emma Bovary, de Gustave Flaubert, e a Bella Swan, protagonista da saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer.

A formação das leitoras foi lenta e morosa, um percurso carregado de discursos de proibição à leitura para o público feminino, já que a atividade era entendida como prejudicial para mulheres. É nesse cenário que surge o romance francês *Madame Bovary* (1856), de

Gustave Flaubert. Um grande sucesso de recepção, o livro foi responsável por consagrar Flaubert como escritor realista, mas, antes disso, o autor foi acusado de imoralidade e teve de responder a um processo à época, o que fez com que o livro fosse proibido para as mulheres. Isso ocorreu porque Emma Bovary, a heroína e protagonista da história, apesar de ser muito conhecida pelos casos extraconjugais que manteve, caracteriza-se como uma leitora apaixonada e fervorosa. Tal enredo foi suficiente para responsabilizar a leitura, e os livros que Emma lê, pelo percurso questionável cujo fim trágico atingiu não só a heroína, mas toda a sua família.

Por meio da metalinguagem, é possível observar, no texto literário flaubertiano, um panorama complexo e bem engendrado sobre a percepção geral da leitora em meados do século XIX, período difícil para as mulheres que, assim como a protagonista Emma Bovary, se enveredavam pelo mundo das letras. Por isso, tendo em vista as discussões sobre leitura e literatura propostas pelo enredo de *Madame Bovary* – e pela trajetória marcante de sua protagonista –, este trabalho propõe-se, inicialmente, a analisar os significados da leitura literária para Emma Bovary, a partir de uma investigação da apresentação da leitura no romance por meio de outros personagens, como Léon Dupuis e o farmacêutico Homais.

As sementes que dão vida a este trabalho foram plantadas numa aula de literatura brasileira da qual participava em 2021. Discutíamos o realismo brasileiro e, para dar base ao debate, procuramos em autores como Flaubert, Tolstói e Dostoiévski os elementos mais marcantes e característicos dos textos literários pertencentes ao período em questão. A professora falava de maneira entusiasmada sobre o romance de Flaubert quando acusou Emma de ser uma leitora de livros de má qualidade, textos responsáveis por sua ruína e por seu fim trágico. Fiquei de tal modo incomodada com essa associação – que, para o tipo de entusiasta da literatura que eu era, parecia completamente absurda, afinal de contas, a leitura não pode ser ruim, não *podia* ser ruim – que não consegui parar de pensar que a professora havia se equivocado em sua fala. É de se imaginar a minha surpresa quando, depois de ler a fortuna crítica do livro de Flaubert, descobri ser amplamente difundida a concepção de uma leitura falha, especialmente quando associada à Emma Bovary, a leitora que foi seduzida e envenenada por uma literatura de menor valor.

Isso não ocorre apenas em razão da natureza dos livros lidos por Emma, como apontou a fala da professora que tanto me intrigou, ou seja, não se discute apenas o efeito dos livros de menor prestígio lidos por Emma, mas também a leitora que a protagonista de Flaubert é: uma leitora falha, que não tem apreço por livros de qualidade e que se deixa seduzir por eles, incapaz de entender a diferença entre ficção e realidade. Percebe-se que o valor do livro é atribuído a

quem o lê. Para determinar um leitor falho, é necessário pressupor que a experiência sensível é diferente para as pessoas de acordo com o que se lê – é o livro que determina o leitor, então, e não o contrário.

Ao analisar os sentidos e os significados da leitura para Emma Bovary, busca-se discutir a noção de realidade e ficção estabelecida no romance, partindo do que Mario Vargas Llosa diz em *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary* (2015). De acordo com o autor, o romance está organizado em pares: o mundo real e a ficção, os quais compreendem o que Llosa chama de realidade objetiva e subjetiva, respectivamente. As duas versões estão constantemente em disputa, e Emma, para ele, não é capaz de distingui-las por causa dos livros que lê:

Ilusão e realidade são, no romance, versões opostas de uma mesma coisa, duas irmãs (uma bela, outra feia) inseparáveis. A realidade descobre sua sordidez por contraste com a imagem embelezada que a fantasia de Emma traça dela – *com a ajuda dos romances românticos* – e, paralelamente, essa realidade subjetiva revela sua cor, elevação e riqueza (seu caráter ilusório: sua impossibilidade) ao ser contraposta à sua versão objetiva cinzenta e mesquinha. (p.170, grifos nossos)

Na realidade fictícia, de acordo com Llosa, elementos que não necessariamente fazem parte do mundo factual, o irreal, ganham contornos de vida e veracidade. Apesar de a obra-prima de Flaubert ser entendida como o marco inaugural do realismo, Llosa aponta que “romantismo completado” (p.171) seria uma nomenclatura mais fidedigna, já que os românticos tinham apreço por descrições subjetivas da realidade, numa clara substituição do mundo real pela ilusão. Flaubert, do mesmo modo, “[...] entendeu essa realidade mutilada, acrescentando-lhe a metade abolida pela fantasia romântica” (Ibidem). Para exemplificar, Llosa aponta que a relação entre Emma e Léon, o segundo amante, apresenta muitas características do amor romântico, como os sentimentos exacerbados e a tragédia iminente, mas o enredo é constituído por elementos da irrealidade, a exemplo das frases que o casal troca de maneira recorrente, regadas por mentiras e promessas que não podem ser cumpridas.

A construção e classificação da obra, portanto, não podem ser tão simplistas e reducionistas a ponto de atribuir à leitura o papel de engatilhar a loucura e a ruína de Emma, o que exige um olhar atento para a heroína e para o que ela representa para a leitora contemporânea, ainda que esta última não a conheça, pois partimos da hipótese de que a protagonista emblemática de Flaubert tem grande influência na criação de estigmas e estereótipos sobre a leitura feminina ainda muito disseminados na contemporaneidade. Assim, busca-se compreender como a Madame Bovary de Flaubert e sua caracterização como uma

personagem leitora precedem e influenciam a publicação de *Crepúsculo* (2009), de Stephenie Meyer, a partir do que conceitua Jorge Luis Borges (1952) sobre a relação de filiação literária estabelecida entre alguns títulos. A fim de verificar tais suposições, buscaremos entender, então, nas palavras de Rita Felski, em *Literature after feminism* (2003), “O que exatamente significa ler como uma mulher?” (p.24)<sup>1</sup>

Para estabelecer um paralelo com a contemporaneidade, Bella Swan, a protagonista leitora da saga vampiresca *Crepúsculo*, será analisada. Assim como a Emma Bovary de Flaubert, Bella se configura como uma ávida leitora. Em todos os livros da série, é possível encontrar trechos e menções às leituras que a personagem faz. Além disso, os enredos das histórias tão amadas e aclamadas pela personagem leitora servem de inspiração e geram reflexões sobre a sua própria história. Os limites da realidade e da ficção são, dessa forma, testados, não só porque a mocinha vive rodeada por seres místicos e sobrenaturais, como vampiros que brilham e transformadores que se assemelham a lobisomens<sup>2</sup>, mas principalmente porque os livros que Bella lê ganham contornos de realidade, pois são matéria de discussão para as questões que permeiam a sua própria vida:

[...] pensei mais um pouco em Julieta. Imaginei o que ela teria feito se Romeu a deixasse, não porque fosse proibido, mas por perder o interesse. E se Rosalina lhe tivesse dado atenção e ele mudasse de ideia? E se, em vez de casar com Julieta, ele simplesmente sumisse? Pensei que sabia como Julieta se sentiria. Ela não voltaria para a sua antiga vida, não mesmo. Não teria sequer se mudado, disso eu tenho certeza. Mesmo que tivesse vivido até ficar velha e grisalha, cada vez que fechasse os olhos teria sido o rosto de Romeu que veria por trás das pálpebras. No fim das contas, já teria aceitado isso. (Meyer, 2008a, p.263)

As escolhas literárias de Bella, ao contrário das leituras de Emma Bovary, abarcam grandes nomes da literatura inglesa, como Jane Austen, Emily Brönte e Shakespeare, livros lidos e relidos por ela, uma adolescente que já conhecia todos os títulos e autores em questão muito antes de ter aulas de literatura na escola sobre eles. A heroína de Meyer reivindica o romantismo clássico que, nas palavras de Llosa, também é buscado por Emma: longas conversas sobre livros rodeadas por promessas de amor eterno são eventos recorrentes na história de Bella, tal como na de Emma. A literatura, para as duas protagonistas, é essencial, um elemento sem o qual não é possível viver. Enquanto o cotidiano das duas protagonistas é povoado por histórias retiradas da literatura, o círculo social de ambas é enfraquecido – são

---

1 Tradução de: “What exactly does it mean to read as a woman?”

2 Na saga vampiresca, o grupo de lobisomens, na verdade, pertence a uma espécie de transformadores ou metamorfos, com potencial para se transformar em qualquer animal.



poucos os amigos que Bella cultivava, assim como Emma não mantém laços profundos com ninguém, nem mesmo com a filha ou com seus amantes. Sem rede de apoio, o texto literário tem espaço significativo para a jornada das heroínas.

Se Emma é acusada de ser uma leitora falha em razão da leitura de livros ruins, Bella não recebe um julgamento distinto por ler clássicos. Ao contrário, a heroína da saga vampiresca é acusada de romantizar o ideal de relacionamento promovido por seus livros favoritos, dentre os quais se destacam *Romeu e Julieta* e *O morro dos ventos uivantes*. O fato de Bella ser adolescente é um agravante para tal julgamento, uma vez que leitores jovens são vistos como falhos ou pouco criteriosos. Em *O último leitor* (2006), Ricardo Piglia indica a necessidade de trabalharmos casos específicos para investigar a representação do leitor na literatura, por isso, escolhemos Emma e Bella como personagens cujos percursos literários nos permitem analisar a hipótese de que a imagem da leitora falha foi cristalizada. Tal constatação foi feita porque, na contemporaneidade, vigora a percepção de que mulheres leitoras são pouco críticas, fazem escolhas ruins e, em razão disso, falham ao ler. Se a leitora é jovem, assim como Bella, a falha é ainda maior.

O irreal e o fantástico, constantes na saga de Meyer, são, em mesma medida, almejados por Emma. Bella lida com seres imortais dotados de poderes sobrenaturais, o que cria em seu âmago o desejo de se transformar em vampira, um elemento significativo da obra, dada a quantidade considerável de histórias que retratam o vampiro como homem, enquanto a vítima é sempre uma mulher. Já Emma deseja viver a excitação e o delírio que só uma existência como homem poderia lhe proporcionar em seu tempo. Tal aspiração, em sua época, não só era inalcançável, como a mera indicação desse desejo deu à Emma Bovary a marca da leitora falha.

O modo como a realidade se impõe nas duas obras será, portanto, objeto de análise deste trabalho, já que as leituras das duas personagens compõem a linha tênue que separa mundo real e ficção nos enredos criados por Flaubert e Meyer. Investigaremos se Emma busca na sua realidade o que encontra na ficção, para contestar o valor dado aos livros lidos pela heroína e acusados de levá-la à ruína. Afinal de contas, o que pode ser dito sobre uma história que possui potencial para influenciar as decisões e escolhas que o leitor toma? Queremos descobrir até que ponto a sensibilidade do leitor diante do texto literário pode ser prejudicial – se é que isso pode ser considerado prejudicial – e qual o verdadeiro sentido de ler histórias que promovem mudanças significativas.

Na história de Meyer, procuraremos entender como os livros lidos pela protagonista influenciam suas decisões ao longo da saga, especialmente no que diz respeito à escolha pela imortalidade. A partir disso, discutiremos como a caracterização de Bella como uma leitora de livros clássicos – o que notadamente gera curiosidade em seus leitores – não faz com que a protagonista da saga vampiresca seja bem-vista pela crítica especializada. Apesar disso, os leitores – e, em especial, as mulheres – da obra de Meyer são julgados por lerem uma obra acusada de objetivar apenas atingir alta vendagem na indústria – o que faz com que esse público seja entendido essencialmente como *consumidor*, e não como leitor. As leitoras continuam a ocupar um espaço de silenciamento, já que “a leitura da maioria das mulheres” é, segundo Eliane Campello, em “Cinquenta tons: *‘It’s a love story!’*” (2013), “um lixo de segunda classe, que alimenta o apetite glutão da massa – das leitoras preguiçosas – por sexo e sensacionalismo, no dizer de tantas críticas/os” (p. 239).

Apesar de ser uma presença recorrente no rol de leituras de muitas pessoas, como se observa em todas as edições da pesquisa *Retratos da Leitura do Brasil*, desde a sua primeira publicação em 2005 até o momento de elaboração deste trabalho, a história de Bella e Edward não obteve credibilidade alguma diante da crítica literária. As leitoras, grande maioria do público leitor da saga, recebem acusações das mais variadas, porque a leitura continua a ser uma atividade de pouco valor, sobretudo quando associada ao feminino. Isso soa no mínimo contraditório, uma vez que são várias as reivindicações pela leitura e a disseminação do discurso de que os jovens, na contemporaneidade, não gostam de ler e não leem, nem mesmo quando são obrigados pela escola e pelos vestibulares. Hoje, ocupando o papel de professora em sala de aula, o que observo é que os jovens leem, sim, e essa é uma atividade recebida com forte adesão e entusiasmo por muitos deles. O abismo entre professores e estudantes, no entanto, ainda é enorme, porque simplesmente não somos ensinados a valorizar as leituras que eles *escolhem* fazer. Nota-se, portanto, uma tendência recorrente – e presente nos mais variados espaços, como é o caso da escola e da universidade – não só de valorar apenas os livros pertencentes ao cânone e ligados a pautas políticas importantes, mas também de desestimular e desvalorizar a leitura de outras obras, como ocorre com *Emma Bovary* e também com as leitoras e leitores de *Crepúsculo*.

A aposta deste trabalho é que vigora, no cenário contemporâneo, a percepção de que as mulheres fazem más escolhas literárias e, por isso, falham como leitoras, de acordo com o que foi estabelecido como tradição pela crítica literária, em uma tentativa de controlar o efeito e o sentido da leitura. Um grupo minoritário é responsável não só por determinar semelhante

construto, mas também por indicar o que deve ser lido e pesquisado na área. Por ocupar uma posição de poder em relação aos demais, quem faz parte dessa minoria é entendido como mais intelectual e sobre o qual a falha no ato de leitura supostamente não incide. Por isso, justifica-se o diálogo entre Emma Bovary e Bella Swan, duas personagens leitoras, que nos parecem representativas de leitoras reais: Emma passa a ser entendida como doente – e por que não louca? – por fazer leituras de menor prestígio, e Bella, embora leitora de clássicos, não tem relevância alguma para a crítica, por ser retratada em um livro com alta vendagem e muito famoso em meio a públicos femininos e mais jovens. Os leitores – e, em especial, as leitoras – assim como a personagem flaubertiana, recebem críticas e estereótipos constantes, tal como se enuncia em:

Nesse viés, o público é reificado e tratado como um robô, capaz apenas de sentir sensações repetidas de prazer e medo. Por isso, fala-se em literatura descartável, trivial, imediatista, fantasiosa, superficial, apelativa, escapista. Fala-se em literatura que traz um divertimento passageiro, de comunicação instantânea, fácil e agradável, criada para leitoras consumistas e passivas. (Campello, 2013, p.234-235)

A discussão parte, então, do pressuposto de que a imagem de Emma Bovary como leitora foi essencial para fundar a percepção da leitora como fútil e trivial – uma generalização que abarca o público leitor feminino em sua grande maioria, especialmente quando os livros lidos fazem parte da chamada literatura de entretenimento, como é o caso de *Crepúsculo*. O que vigora é a ideia de que às mulheres são proibidas a futilidade, o prazer e o erro que uma leitura despreziosa proporciona.

Por isso, levando o que foi exposto até aqui como ponto de partida, a leitura não pode ser prejudicial para os sujeitos, especialmente para aqueles que buscam refúgio para suas inquietações e limitações nas páginas dos livros. Tal questão será aprofundada com o intuito de entender o efeito da leitura para Emma Bovary – a partir de uma perspectiva que não condena ou deslegitima as práticas de leitura da personagem flaubertiana – e para Bella Swan – a adolescente romântica que reivindica a leitura dos clássicos do romantismo. O principal elemento em comum entre os objetos de estudo – e a pesquisadora – é, desse modo, a leitura. Tenciona-se descobrir o valor e o impacto que o direito de escolher ler – assim como a escolha *do que ler* – possui.

Partimos, portanto, da análise de três pontos de conexão entre Emma e Bella, os quais indicam, também, que o romance flaubertiano se caracteriza como um precursor da saga vampiresca: (1) o fato de ambas se caracterizarem como personagens protagonistas e leitoras;

(2) a contraposição entre o realismo e o romantismo que a jornada das duas personagens propõe, uma vez que Bella revive a literatura gótica na contemporaneidade, enquanto Emma, embora busque sonhos inalcançáveis, tem que lidar com o realismo que a oprime; e (3) a natureza distinta dos livros lidos pelas protagonistas: literatura de entretenimento e clássicos, respectivamente. Os três aspectos serão analisados para cada objeto específico no primeiro e no segundo capítulo. Desse modo, será possível entender até que ponto a leitura atravessa a construção da trajetória das personagens e o efeito que assume efetivamente para o romance.

Em um terceiro momento, investigaremos qual é o papel da literatura na construção das relações amorosas para as personagens em questão. Frequentemente, a literatura – e os romances, em específico – é acusada de idealizar, para as leitoras, um determinado tipo de envolvimento amoroso que deve ser almejado, procurado e alcançado. A fim de colocar tal ideia em questão, verificaremos como a relação entre Bella e Edward se constrói. Em seguida, analisaremos o papel das leituras de Bella não só para a formação desse relacionamento, mas também para a constituição convencional do final da saga. Com o intuito de estabelecer um diálogo com a protagonista flaubertiana, faremos uma contraposição entre as relações de Emma com Charles, o marido, e Rodolphe e Léon, os amantes, com o vínculo entre Bella e Edward, objetivando mostrar as suas diferenças e semelhanças para aprofundar a discussão sobre a falha na leitura realizada pelas protagonistas.

Com este trabalho, em síntese, procuramos desvendar se ocorreram mudanças significativas e profundas no cenário literário a ponto de colocarem as mulheres em evidência como leitoras livres para decidir o que ler e escrever “não apenas romances, mas também poesia, crítica e história.” (Woolf, 2021, p.115). Ao investigar a aplicação do conceito de falha às leituras femininas, tencionamos verificar o que caracteriza a personagem leitora em duas situações específicas e bem delimitadas com o objetivo de defender e legitimar as escolhas literárias de leitoras reais.

## Capítulo 1 – Ler é excessivo: a falha da leitora adúltera

*O único jeito de suportar a existência é mergulhar na literatura como numa orgia perpétua.*  
Gustave Flaubert

Foi em carta destinada a Mlle. Leroyer de Chantepie, datada em 4 setembro de 1858, que Gustave Flaubert deixou transparecer o traço de sua personalidade que mais o aproximaria de sua grande heroína leitora – e adúltera – Emma Bovary. Na célebre frase, é notável o modo como a literatura é compreendida por Flaubert de maneira erótica e indispensável. 1856 é o ano que marca a publicação de *Madame Bovary*, com grande alvoroço e uma recepção crítica entusiasmada, o que elevou Flaubert à posição de autor realista aclamado e também o consagrou como primeiro romancista moderno, apesar dos comentários negativos proferidos contra a conduta da protagonista. Acusado de imoralidade, Flaubert foi absolvido em 7 de fevereiro de 1857, mas tal evento não fez com que seu texto fosse bem recebido em meio às estantes de leitoras femininas.

Isso ocorreu porque a imagem da leitora, embora corriqueira nos séculos XVIII e XIX, causava preocupação e estranhamento, especialmente após o impacto gerado por Emma Bovary, a leitora adúltera de Flaubert – que compõe um conjunto de personagens leitoras com percursos parecidos em textos literários, como é o caso da Anna Kariênina, de Tolstói, e da Luísa, de Eça de Queirós. No chamado “século burguês”, período em que “[...] a família se privatizou definitivamente [...]” (Kehl, 2022, p.467), a nobreza continuou a existir, mas as famílias de trabalhadores foram se multiplicando e ocupando cada vez mais as cidades. O fenômeno fez com que as mulheres pertencentes à classe média fossem alfabetizadas, embora não chegassem a frequentar a escola. Ainda assim, depois de letradas, essas mulheres – que desempenhavam o papel de esposas e mães, sem poder trabalhar, porque pertencentes a classes sociais mais abastadas – passam a ler romances que retratam uma vida cheia de aventuras e emoções – sentimentos almejados, apesar de dificilmente alcançáveis.

Assim, ficou convencionado que *Madame Bovary* deveria ser um romance censurado do rol de leituras das mulheres da época, leitoras ainda iniciantes, e, por isso, entendidas como facilmente corrompíveis e influenciáveis. O enredo de Flaubert oferecia, na percepção da crítica da época, um grave perigo para esse público específico, pois, como aponta Mario Vargas Llosa, em *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary* (2015), o defensor da obra Maître Sénard disse, em juízo, que a moral do romance era mostrar os *perigos* que uma moça com uma educação superior à sua classe social pode provocar.

É de maneira muito lenta que as mulheres passam a povoar o universo literário, e Emma Bovary muito contribuiu para a mudança desse cenário, já que a protagonista flaubertiana causou e ainda causa grande comoção devido à sua caracterização como uma personagem leitora. Emma é filha, esposa, nora, torna-se amante e mãe – este último atributo muito a contragosto. Acompanhamos, ao longo da narrativa, os comportamentos da heroína diante das situações corriqueiras de sua vida pacata em Tostes e, depois, em Yonville. Uma realidade que ela deseja mudar, para “[...] descobrir o que significavam de verdade, na vida, as palavras *felicidade, paixão e embriaguez*, que lhe tinham parecido tão bonitas nos livros” (Flaubert, 2022, p.64, grifos do autor) para tornar mais agradáveis os dias cinzas, sem cor e sem graça de mulher casada, frustrada e insatisfeita que ela vivia ao lado de Charles Bovary.

As personagens de romances, quando tratamos de crítica e teoria literárias, de acordo com Terry Eagleton, em *Como ler literatura* (2019), não podem ser compreendidas como parte da realidade factual. Isso não impede, no entanto, que alguns leitores se afeiçoem de tal modo ao texto literário que seus componentes e seus indivíduos passam a fazer parte da vida dita como real, verdadeira, concreta. Tal recurso possui potencial para minar a “literariedade” (p.53) do texto literário, pois, segundo o autor, as personagens são capazes de invadir o imaginativo dos leitores, mas nunca apresentam existência que ultrapassa os limites do texto – não há história anterior ou posterior ao livro, porque a existência das personagens só se dá dentro da combinação de palavras que forma o texto literário, esse que também não apresenta constituição física, pois

[...] um texto é uma relação entre si mesmo e um leitor. Um livro é um objeto físico que existe mesmo que ninguém o pegue, mas isso não se aplica ao texto. O texto é uma configuração, um arranjo de significados, e arranjos de significados não têm existência própria, como uma cobra ou um sofá. (Eagleton, 2019, p.54)

Ainda assim, o limite entre realidade e ficção é constituído por uma tênue linha sobre a qual repousam os leitores mais apaixonados. Emma Bovary é acusada de ser uma leitora que atravessa essa fronteira tão difícil de delimitar – assim como alguns dos muitos leitores de Flaubert, tamanho é o fascínio que a imagem da adúltera gera. As discussões sobre o assunto ainda são muito profícuas, o que demonstra a habilidade do texto flaubertiano de apresentar uma personagem que invade o mundo real – e as salas de aula de ensino de literatura – por causa da leitura.

Para Emma, viver longe dos livros é impossível, como pontua Andrea Saad Hossne, em *Bovarismo Romance: Madame Bovary e Lady Oracle* (2000). A vida real é a própria morte, o que faz com que ela busque, nas páginas dos livros, alegria, paixão, adrenalina, emoção,

sentimentos inalcançáveis para ela até então. Emma quer descobrir o significado de sentir e usa a literatura para isso. Contudo, a esposa de Charles não é a única personagem leitora do romance de Flaubert. Léon Dupuis, um dos amantes de Emma, é um ávido leitor, característica fundamental para despertar o interesse da jovem pelo rapaz. Madame Bovary mãe, o farmacêutico – e médico sem diploma – Homais e até mesmo o padre Bournisien são, também, personagens cujos percursos de algum modo são atravessados pela literatura, já que, por meio de um recurso metalinguístico, Flaubert insere no romance diversos diálogos sobre literatura, os quais analisaremos de maneira detida ainda neste capítulo. Antes, é necessário conhecer a Emma Bovary de Flaubert.

### **1. 1 A marginal: Emma Bovary**

Apesar do título, o romance tem início com a história do pequeno Charles Bovary. O narrador nos leva diretamente aos acontecimentos que marcam sua infância, adolescência e início da vida adulta. A formação deficiente em medicina e o primeiro casamento são contados antes mesmo da apresentação de Emma. Casado com uma viúva, descrita como fria e, em certa medida, autoritária, Charles exerce a medicina na pacata cidade de Tostes, até o momento em que o senhor Rouault, morador de uma fazenda distante, fratura um osso e solicita os serviços do médico. A ocasião possibilita o encontro entre Charles e a filha do senhor enfermo, a bela Emma.

Completamente encantado pela jovem, Charles é levado por seu espírito fraco e por influência da esposa já enciumada a se afastar de Emma. Quando a viuvez o alcança de maneira inesperada pela primeira vez, entretanto, os caminhos de Charles voltam a se cruzar com os de Emma. Dessa vez, Charles toma atitude e pede sua mão em casamento a seu pai. Neste ponto da história, o foco narrativo se volta para o pai de Emma e, ao refletir sobre o pedido de casamento, o velho Rouault pondera sobre a conveniência de tal união, uma vez que sua situação financeira seria beneficiada caso o matrimônio fosse selado entre os dois. Assim, apesar de deixar a decisão a cargo da filha, é perceptível que Emma é quase um fardo para seu pai, alguém de quem ele deve se livrar logo, um hábito muito comum em sua época, já que as moças não podiam trabalhar e ficavam reféns da instauração do matrimônio, momento em que deixariam de servir a casa dos pais para cuidar de seus próprios lares.

Ao aceitar o pedido de Charles, Emma concretiza a materialização da felicidade para o médico. Levando em consideração os padrões sociais da época, o percurso do senhor Bovary é mais “‘feminino’ do que o de Emma. Feminino e feliz.” (Hossne, 2000, p.24). O matrimônio e a paternidade são eventos que trazem satisfação e alegria para a vida de Charles. Ele aceita as imposições e caprichos de Emma porque a ama e quer que ela seja tão feliz quanto ele é com o enlace amoroso. No entanto, a leitura se torna, gradativamente, o objetivo final da vida de Emma. Esse não é, no entanto, um ponto de concordância entre a protagonista e seu marido, o médico Charles Bovary, personagem que não consegue corresponder às expectativas da esposa, já que “A conversa de Charles era chata como uma calçada de rua, onde as ideias de todo mundo desfilavam em seus trajes comuns, sem despertar emoção, risos ou devaneios. Nunca tivera curiosidade, dizia ele, [...] de ir ao teatro para ver os atores de Paris.” (Flaubert, 2022, p.74) Fica notável como marido e esposa possuem diferenças de interesses e de objetivos.

Emma, inicialmente, almejava encontrar no casamento a resposta para todas as expectativas criadas não só pelas leituras feitas no período em que esteve no convento, mas também pelo ideal de felicidade conjugal construída pela sociedade de seu tempo. O leitor tem acesso a essa informação porque o foco narrativo, antes centrado no médico, se volta para Emma assim que o casamento ocorre, o que permite que eventos de sua vida pregressa venham à tona. O romance flaubertiano é, de acordo com Hossne, dividido em dois momentos distintos: a vida de Charles antes do matrimônio e a vida que se estabelece depois disso, com foco maior no percurso de Emma do que no de Charles. O amor – e como consequência, o casamento –, para a romântica Emma Bovary, deveria ser o ponto de chegada, o acontecimento que marcaria uma vida realizada e feliz. Na prática, contudo, não é bem isso o que ocorre, sendo a insatisfação com o casamento a causa fundamental para o estabelecimento da “[...] condição básica da personagem: esposa leitora.” (Hossne, 2000, p.21) A trajetória de Emma é, então, arquitetada a partir disso.

Quando a felicidade conjugal e o amor não chegam, e a vida se torna cada vez mais pacata e sem graça, Emma se concentra na possibilidade de se realizar em suas leituras e no adultério. Como aponta Hossne, Emma viveu numa época em que não era possível escolher o marido – e sabemos que a ela não foram dadas muitas opções, uma vez que seu pai considerava a filha um fardo – ou uma profissão a se seguir. Os livros, como veremos adiante, podiam ser escolhidos a um custo muito alto e a dignidade das moças leitoras estava em jogo. Mas os amantes podiam ser escolhidos. Emma é, então, o resultado de uma sociedade, já que a sua educação e sua formação, promovida pela literatura, fazem com que o adultério seja a linha de



chegada a ser alcançada. Emma falha ao tentar corresponder aos padrões sociais da época com o casamento e, igualmente, não obtém êxito em seus relacionamentos extraconjugais. Como leitora, ela encontra fruição, entretenimento e material para sua mente fértil. Seu legado como a ávida leitora que era, contudo, não é bem-recebido no cenário acadêmico atual.

Além disso, a maternidade não é exatamente um sonho para a heroína flaubertiana – como foi para muitas personagens. Quando a gravidez acontece, com qual surpresa o leitor não encara a relutância e a resistência de Emma para conceber a possibilidade de ter uma filha e não um filho homem. Ao refletir sobre isso, Emma expõe os benefícios do nascimento de um menino, que teria mais liberdade para viver uma vida que ela própria almeja e não consegue alcançar em razão de seu gênero. Charles anuncia a vinda de uma menina e Emma desmaia tamanha é sua decepção diante do acontecimento:

Ela desejava um menino; ele seria forte e moreno, ela o chamaria de Georges; e a ideia de ter um filho homem era como a esperança de revanche por todas as impotências passadas. Um homem, ao menos, é livre; pode percorrer as paixões e os países, transpor obstáculos, tomar gosto pelas alegrias mais longínquas. Mas uma mulher é impedida continuamente. Ao mesmo tempo inerte e flexível, tem contra si as fraquezas da carne com as dependências da lei. Sua vontade, como o véu do chapéu preso por um cordão, palpita com todos os ventos; há sempre algum desejo que impulsiona, e alguma conveniência que restringe.

Deu à luz em um domingo, por volta das seis horas, ao nascer do sol.

– É uma menina! – disse Charles.

Ela virou a cabeça e desmaiou. (Flaubert, 2022, p.137)

Com o nascimento de sua filha Berthe, Emma demonstra uma consciência muito precisa sobre sua condição limitada de mulher na sociedade francesa. Por isso, ao dar à luz, a protagonista deseja, com todas as suas forças e energias, que sua prole seja do sexo masculino, para aproveitar os prazeres da vida que ela própria não pôde conhecer. Sua personalidade rebelde e sonhadora, indica Llosa, contudo, não ficaria satisfeita em apenas assistir a um filho homem realizando todos os seus desejos. A própria Emma precisa viver, na pele, o que tais experiências prometem oferecer, uma empreitada sem final feliz – única finalização possível para ela, pois ter aspirações diferentes das que lhes são designadas, de acordo com Llosa, se torna uma maldição no universo ficcional.

“Emma Bovary c’est moi”<sup>3</sup> é a resposta de Flaubert quando o questionam sobre a identidade verdadeira da mulher que teria inspirado a criação de sua protagonista Emma Bovary, fato que sempre deu sustentação para a crítica que procurava desvendar o mistério em

---

<sup>3</sup> “Emma Bovary sou eu.”

torno da relação entre autor e personagem. São vários os pontos que chamam a atenção e que podem ser discutidos sobre a linha tênue que parece separar Flaubert de Emma. É desse modo que a obra propõe uma discussão interessante sobre a posição ocupada pelas mulheres na sociedade patriarcal do século XIX. Falta ao público feminino, diz Llosa, até mesmo a liberdade para sonhar ou distrair-se, pois ambas as atividades se configuram como um privilégio que somente os homens podem usufruir. As mulheres que tentam mudar tais padrões sociais, por meio do acesso aos poucos meios que garantem uma tentativa de evasão ou entretenimento – como é o caso da Emma Bovary, personagem que o faz por meio da literatura –, recebem críticas duras e são entendidas como influências negativas para o público feminino, tanto é que o romance de Flaubert foi proibido para as leitoras à época de sua publicação.

Sobre essa questão, Charles Baudelaire, em seu famoso prefácio *Madame Bovary por Gustave Flaubert* (2011), destacou que Flaubert fez-se uma mulher para criar a sua Emma Bovary, num processo que resultou no nascimento de uma personagem com um corpo feminino, mas com uma natureza essencialmente masculina, dotada, portanto, de virilidade, pois “a *sra. Bovary*, para o que há nela de mais *enérgico* e mais *ambicioso*, e também de mais *sonhador*, a *sra. Bovary* permaneceu um homem. [...] esse andrógino bizarro manteve todas as seduções de uma alma viril em um encantador corpo feminino.” (2011, p.13, grifos nossos). A força de seu espírito e o pioneirismo em sua conduta são características que não podem pertencer a uma mulher, o que indica que a sociedade da época – e não apenas a crítica literária – não estava preparada para lidar com a liberdade do sexo feminino.

Há, portanto, uma contradição no modo como a protagonista de Flaubert é percebida pela crítica. Quando leitora de livros de menor prestígio, Emma não só é vista como uma má influência para outras leitoras, como também é acusada de fazer leituras ruins, porque não é capaz de distinguir a ficção da realidade. Não, certamente, é sem atribuir valor negativo às leituras de Emma que Jules de Gautier, no século XIX, cunhou o termo bovarismo, teoria segundo a qual a leitura promove tamanhos estranhamento e ilusão em relação à realidade factual que a ficção se torna mais verossímil, fazendo com que o indivíduo queira tornar-se outro que não se é.

Por outro lado, quando a vivacidade de seu espírito e sua força se sobressaem, sua personalidade é associada a um arquétipo masculino que não necessariamente condiz com o que se observa, por exemplo, nos homens presentes na obra de Flaubert – como é o caso de Charles Bovary, personagem que, segundo Hossne, possui trajetória e comportamentos mais

femininos do que Emma, já que sua vida parece girar em torno do casamento, instituição de grande prestígio no século XIX, sobretudo para as mulheres.

Desse modo, a dubiedade originada a partir da percepção da academia sobre a personalidade de Emma pode estar relacionada à crítica feita sobre as leituras de mulheres na contemporaneidade, o que pode gerar equívocos. Em primeiro lugar, importa saber como alguém com uma personalidade com tantos indícios de masculinidade é capaz de ler – e ficar satisfeita – com a leitura de livros pertencentes à literatura de massa, muito associados a mulheres. Faz sentido, então, levar em consideração que o romance *Madame Bovary* propõe discussões pertinentes não só sobre a dominação masculina, muito comum dos séculos XVIII e XIX, mas também sobre as dicotomias que estabelecem uma separação entre razão e emoção, divisão muito associada aos gêneros masculino e feminino, respectivamente.

É a partir dessa linha de raciocínio que Baudelaire, além de indicar que uma personalidade enérgica, ambiciosa e sonhadora só pode pertencer a um homem, elenca os aspectos da personalidade de Emma que deixam transparecer sua masculinidade. Em primeiro lugar, o autor aponta sua capacidade de imaginar – cuja contraparte é a habilidade de sentir, ou seja, a emoção, caracterizada por não permitir que as pessoas raciocinem, um atributo que ele associa às mulheres e até aos animais, mas não à Emma. Em seguida, Baudelaire destaca a iniciativa para agir e decidir – uma combinação de raciocínio e paixão, muito presente na personalidade de homens ativos e em Emma Bovary; posteriormente, a sedução e o gosto pelo jogo erótico, pela dominação, são destacados como características presentes nos comportamentos de Emma, mas que, geralmente, só aparecem em arquétipos masculinos; além de seu temperamento forte, apesar de sua educação e formação em convento, o que a levou a sentir um profundo desejo de viver a vida, como só os homens de ação o fazem. Até o modo como Emma se entrega a suas paixões é tido como masculino, pois é uma entrega que se faz abundante em todos os seus aspectos e, por isso, se configura como varonil.

O que se observa, a partir disso, é que a sociedade só admitia como possibilidade para o público feminino uma vida doméstica e familiar, percurso que, em *Madame Bovary*, é perseguido e alcançado por Charles, mas não por Emma, algo pouco convencional para os padrões estabelecidos no século XIX. É isso o que faz com que Emma Bovary, para Llosa, autor cuja teoria coaduna com o que foi anteriormente exposto do prefácio escrito por Baudelaire, seja concebida como um personagem, em essência, ambivalente, já que sentimentos opostos são enunciados pela protagonista e “[...] sua indefinição não é apenas moral e psicológica; em

profundidade, tem a ver mesmo é com seu sexo. Porque, debaixo da requintada feminilidade dessa moça, está emboscado um decidido varão.” (Llosa, 2015, p.163)

A fim de justificar tal teoria, Llosa elenca algumas passagens do livro nas quais Emma coloca em prática ações socialmente entendidas como masculinas em seu tempo – como o fato de Emma usar o pente de Rodolphe, se olhar no espelho onde o amante se barbeava, trajar peças de roupas masculinas e ostentar um cigarro entre os lábios. É possível observar, ainda, como indica o autor, diversos momentos em que a vontade de Emma prevalece em relação aos desejos de Charles. Era ela quem cobrava seus pacientes, arrumava as gavetas do marido, decidia quais roupas ele deveria usar, indicava quais comportamentos seriam adotados em eventos sociais – como quando Emma orienta Charles a se portar de determinada maneira no baile do Marquês d'Andervilliers em Vaubyessard – e, inclusive e talvez mais importante, tomava decisões sobre as finanças do médico sem o seu conhecimento.

E não é só com o marido que Emma dá indícios de possuir uma personalidade pouco comum para o que se esperava de uma jovem esposa vivendo em uma pequena cidade francesa no século XIX. Quando passa a se relacionar com Léon Dupuis, Emma custeia uma parte das contas do hotel onde se encontra com o escriturário. Além disso, Llosa argumenta que Léon, no papel de amante, era passivo em relação à Emma, já que “ele não discutia suas ideias; aceitava todos os seus gostos; *ele se tornava o amante dela mais do que ela a dele.*” (2015, p.167, grifos do autor). Léon age, então, de modo a deixar a opinião de Emma se sobressair, o que também não era habitual. Assim como Charles, Léon, enquanto homem, não deveria ser dominado por Emma, a parte feminina da relação. Para Llosa, tal configuração indica, assim como as ações anteriormente supracitadas, a demonstração do desejo que Emma nutria de *ser* um homem e performar masculinidade. O autor parte do pressuposto segundo o qual os homens devem ser sempre os elementos dominantes das relações, enquanto as mulheres devem obrigatoriamente ser passivas diante de seus parceiros – e, no caso de Emma, diante de seus amantes também.

*Madame Bovary*, no entanto, apresenta situações semelhantes envolvendo outras personagens femininas. Llosa relembra o papel da primeira esposa de Charles e até mesmo o de madame Bovary mãe, ambas mulheres que precisam agir de maneira ativa diante de seus maridos que se comportam de maneira passiva, ou por traço de personalidade – no caso de Charles –, ou por resignação – como é o caso do pai de Charles. Contudo, para o autor, há uma diferença primordial entre tais personagens femininas e Emma:

Essas matriarcas não são propriamente feministas, não existe nelas a menor rebeldia implícita na inversão de papéis, mas sim resignação. Assumem o papel do homem

porque não têm outro remédio, uma vez que os maridos renunciaram a ele e alguém tem de tomar as decisões em seu lugar. Em Emma, a virilidade não é só uma função que ela assume para preencher um vazio, mas também uma ambição de liberdade, uma maneira de lutar contra as desgraças da condição feminina. (Llosa, 2015, p.169)

Emma consegue subverter a ordem das coisas com uma persuasão ora carinhosa, ora impositiva, como quando faz Charles escolher entre a esposa e a mãe. É assim que o “domínio de Emma sobre Charles, em vez de cessar com a morte, alcança seu apogeu depois do suicídio.” (Llosa, 2015, p.168). Isso ocorre porque o médico decide não só fazer um enterro seguindo todos os protocolos que Emma adotaria, como também, em modos e vestimenta, o médico passa a seguir o que a jovem protagonista queria. Llosa diz, pois, que Emma consegue assumir a posição de “varão” por causa da fraqueza de espírito apresentada por seu marido e por seus amantes.

Com Rodolphe, ocorre algo semelhante. Emma é quem se direciona à residência de seu amante. Com qual excitação a jovem atravessa os campos rumo ao encontro de Rodolphe e depois arquiteta planos de uma fuga que não contaria com a presença da filha. Emma organiza todos os pormenores com a precisão e iniciativa que apenas um homem poderia ter à época. Ela planeja o itinerário da viagem e até mesmo encomenda utensílios que lhe seriam de grande serventia caso a empreitada fosse bem-sucedida. E essa é uma das razões de sua ruína. A dívida que Emma contrai com Monsieur Lheureux é, igualmente, correspondente a uma ação socialmente atribuída aos homens e que pode, do mesmo modo, ser interpretada como o desejo que a protagonista nutria de performar masculinidade:

Emma é sempre condenada a se frustrar: sendo mulher, porque é mulher, na realidade fictícia, é um ser submetido ao que é vedado: o sonho e a paixão; sendo homem, porque só pode consegui-lo transformando seu amante em um ser nulo, incapaz de despertar nela a admiração e o respeito por essas virtudes supostamente viris que não encontra no marido e que procura em vão no adultério. [...] O heroísmo, a audácia, a prodigalidade, a liberdade são, aparentemente, prerrogativas masculinas; no entanto, Emma descobre que os varões que a rodeiam – Charles, Léon, Rodolphe – se tornam brandos, covardes, medíocres e escravos, apenas ela assume uma atitude “masculina” (a única que lhe permite romper a escravidão a que estão condenadas as pessoas de seu sexo na realidade fictícia). (Llosa, 2015, p.167)

Dessa forma, quando Emma subverte os papéis de gênero socialmente atribuídos em outro tempo, mas que, infelizmente, ainda permanecem muito presentes na construção das relações sociais na contemporaneidade, a protagonista flaubertiana passa a ser entendida como uma mulher que não apenas *quer ser* um homem, mas, em essência, uma mulher com a capacidade de transformar seus parceiros conjugais e extraconjugais em homens de personalidade nula. Tal atribuição de caráter à personagem parece ser, no entanto, injusta e

pouco fundamentada, uma vez que uma mulher, vivendo em uma sociedade que a limitava de muitas maneiras diferentes e sem acesso a recursos que pudessem possibilitar tal empreitada, não poderia mudar a personalidade de três homens distintos num espaço diminuto de uma vida. Não é certamente o que ocorre em *Madame Bovary*.

No universo ficcional criado por Flaubert, assim como ocorre na realidade da época, espera-se que Emma se comporte como mãe e esposa feliz, um construto originado na cultura patriarcal e que deveria ofertar realização e felicidade plena para a figura feminina. Quando Emma não encontra felicidade em ocupar tal espaço e passa a procurar no adultério e na literatura as respostas que tanto almeja, sua personalidade é entendida como masculina, porque forte em relação aos homens que a rodeiam:

Essa propensão de Emma a romper os limites de seu sexo e invadir o contrário se plasma, naturalmente, em fatos menos secundários que as roupas. Está implícita em seu caráter dominante, na rapidez com que, assim que nota um sintoma de debilidade no homem, passa a assumir as funções viris e impõe a ele atitudes femininas. (Llosa, 2015, p.166)

A atribuição do adjetivo varonil à personalidade de Emma parece, então, equivocada, pois a associação do homem ao papel de elemento ativo, enquanto a mulher é sempre vista como passiva, é resultado de concepções muito arraigadas à cultura patriarcal, que não concebe a possibilidade de que as mulheres podem ter comportamento e personalidade ativas. É interessante notar que, mais profundo do que isso, Emma não deseja viver como um homem, mas sim ter a liberdade para ir, vir e fazer escolhas que apenas as pessoas do sexo masculino possuíam. Sua personalidade parece, ao contrário do que foi formulado pelos autores mencionados até aqui, demonstrar que a protagonista almeja a liberdade que nunca chega a alcançar no corpo de uma mulher:

A tragédia de Emma é não ser livre. A escravidão parece a ela não apenas produto de sua classe social – pequena burguesia controlada por determinados meios de vida e preconceitos – e de sua condição de provinciana – mundo mínimo onde as possibilidades de fazer algo são escassas –, mas também, e talvez sobretudo, como consequência de ser mulher. Na realidade fictícia, ser mulher restringe, fecha portas, condena a opções mais medíocres que as do homem. (Llosa, 2015, p.163)

Para Llosa, Baudelaire foi o único a perceber “com sua lucidez crítica habitual, que um dos maiores atrativos da personalidade de Emma era sua mescla de virilidade e feminilidade” (2015, p.168). É dessa forma que a crítica de Baudelaire – endossada por Llosa – coaduna com o pressuposto estabelecido de que tudo o que é racional, científico, dominador, pertencente a uma noção de realidade, é masculino, enquanto tudo o que é fantasioso, amoroso, ficcional, emocional, é feminino – uma dicotomia muito difundida a partir do século XVIII, e ainda muito

presente na contemporaneidade. Emma, para os autores em questão, “se vale de uma ousadia viril, um arrojo, uma determinação ativa só encontrados nos *grandes heróis literários masculinos*. ‘Emma’, escreveu seu criador, ‘foi um homem de ação’. Nenhum de seus amantes esteve à altura dela” (Kehl, 2022, p.275, grifos nossos).

O contrário foi formulado por Hossne, autora cuja obra indica que Emma nunca deixa de compreender a presença masculina como uma necessidade para sua vida. Essa crença, amplamente difundida pela sociedade da época, se confirma na literatura, responsável por reproduzir as atribuições dadas aos papéis de gênero na época. Emma é ensinada a enxergar os homens como superiores, mas isso não faz com que ela se conforme com a posição que ocupa. Para Hossne, Emma não questiona o papel atribuído ao amor como resposta para as inquietações femininas e aceita que as emoções são de seu domínio. Surge, pois, o questionamento sobre a classificação social de Emma, uma vez que a reivindicação da liberdade não pode ser uma característica primordial da personagem – já que não há meios para que ela o faça – e sua personalidade viril, atribuída por Baudelaire, é um equívoco, pois fundamenta-se nos ideais machistas vigentes na época em que viveu. A leitura é, portanto, a resposta para reivindicar uma liberdade roubada – que pode ser reclamada quando a protagonista encontra novas possibilidades no universo ficcional:

Emma vive com a imaginação, através dela e por ela. É dela que vem toda sua dor e toda sua vitalidade. A imaginação da paixão lhe interessa mais do que a verdadeira, oferecida por Charles. Vivendo com a imaginação, ela é quase que uma escritora sem caneta e papel, podendo existir apenas como personagem no seu romance imaginário. A vida real é para ela literalmente morte. (Hossne, 2000, p.32)

É por isso que Hossne credita à teoria de Baudelaire o papel de exprimir uma profunda crença na dominação feminina por parte da sociedade, apesar de o autor perceber a diferença entre Emma e as heroínas tradicionais de romances, o que revela um olhar atento para o romance. Além disso, com o mesmo texto, Baudelaire externou a visão que a sociedade mantinha das mulheres durante o século XIX, uma imagem que as colocava como dominadas e submissas.

O que se observa, no entanto, é que o século XIX propiciou a evolução do capitalismo, sistema que deu base e sustentação para a manutenção da sociedade patriarcal, a qual estabeleceu uma dominação ainda maior sobre o público feminino e que, inclusive, se mantém na contemporaneidade, haja vista a concepção elaborada pela crítica literária sobre um potencial desejo de Emma Bovary performar masculinidade. Quando a explicação mais plausível seria

pressupor que “O eterno solteirão (Flaubert) entendia o sofrimento, ou no mínimo a insatisfação, das mulheres de seu tempo” (Kehl, 2022, p.470) e externou essa profunda compreensão sobre a realidade feminina em seu mais famoso romance. Assim, Emma, ao romper com expectativas morais relacionadas ao comportamento de mulheres, confronta a dominação imposta às suas iguais e encarna o arquétipo de *Femme fatale*, o que causa estranhamento e medo nos homens. É por isso que a personagem flaubertiana está constantemente à margem de uma definição precisa sobre sua persona, porque “Emma conota mais uma vez o medo do poder feminino demoníaco, da presença da mulher fatal que se apresenta ao meio literário acompanhada de sadismo em seu aspecto passivo.” (Telles, 2022, p.492). Havia, portanto, a consciência geral de que o ser feminino, especialmente quando performa a imagem da *Femme fatale*, deveria ser dominado em todas as instâncias e o que o livro de Flaubert desnuda é que essa dominação deveria atravessar a vida e alcançar até mesmo as escolhas literárias das mulheres que se atreviam a ler, como veremos a seguir.

## 1.2 Madame Bovary: a leitura em questão

Três grupos distintos da sociedade do século XIX são retratados em *Madame Bovary* – e conseqüentemente, pode-se observar como a literatura é vista por cada um deles, pois há: “Entretenimento e evasão; saber prático, moral e literatura de caráter ‘sério’;” e “leitura piedosa.” (Hossne, 2000, p.228). Personagens específicos da história se ligam aos tipos de literatura apresentados: Emma e Léon são a representação dos leitores que procuram diversão na leitura, um modo de escapar da realidade pelo texto literário; Homais é um defensor do uso da literatura como método de moralização; enquanto Madame Bovary mãe, que não é ligada a nenhum tipo de literatura, se opõe fortemente à leitura, por acreditar que a atividade em questão está diretamente relacionada ao ócio e à perdição de sua nora.

Tendo em vista o que foi anteriormente exposto, é necessário discutir, de maneira específica, as passagens em que Flaubert faz uso da metalinguagem e se vale da literatura como meio para discutir a própria literatura. Para Jacques Rancière, em *Why Emma Bovary Had to Be Killed* (2008), a única preocupação de Flaubert, ao escrever o romance, era construir um universo ficcional que colocasse a literatura como questão. Assim, apesar das discussões profícuas produzidas a partir do enredo, o autor não se preocupava com a moral ou com aspectos sociais apresentadas. Tal apontamento pode justificar a aparição recorrente de diálogos sobre leitura e literatura, os quais podem ser discriminados da seguinte forma: Homais apresenta a



literatura para o eclesiástico Bournisien a partir de sua visão de mundo científicista, cética e pragmática; Emma concentra em si toda a elevação do romantismo e a busca pela fantasia; Léon Dupuis vira parceiro de Emma em suas discussões sobre livros a partir de uma perspectiva romântica e melancólica; e a sogra de Emma revive o discurso do caráter destrutivo da leitura.

Em primeiro lugar, chama a atenção do leitor a preocupação com que Homais defende a leitura a partir de seu olhar científicista, sem atribuir valor algum para a atividade, pois o utilitarismo é o único caminho viável para o farmacêutico. A literatura, para ele, deve possuir um fim útil e propor ensinamentos, até mesmo quando é usada como um meio de entretenimento ou evasão. As tragédias de Voltaire são mencionadas pelo farmacêutico como exemplos de obras literárias que devem ser lidas.

Em contraposição à perspectiva científicista de Homais – muito inspirada no pai de Flaubert, que também era médico –, o leitor tem acesso à defesa de uma literatura de caráter moralizante, muito ligada à religião e à elevação do espírito, realizada pelo padre Bournisien “[...] que via a música como menos perigosa para os costumes do que a literatura” (Flaubert, 2022, p. 297). É desse tipo de leitura que Madame Bovary mãe também irá tomar partido, quando aconselha Charles a proibir a nora de ler os livros tão perigosos quanto veneno:

– Sabe do que sua esposa precisaria? – retomava Madame Bovary mãe. – De ocupações obrigatórias, trabalhos manuais! Se fosse como tantas outras, forçada a ganhar o pão, não teria esses vapores, que lhe vêm das tantas ideias que enfia na cabeça e do ócio em que vive.

– Mas ela se ocupa – disse Charles.

– Ah! *Ela se ocupa! Em quê? Em ler romances, livros ruins*, obras contra a religião em que os padres são ridicularizados por discursos tirados de Voltaire. Mas tudo isso já vai longe, meu pobre filho, e quem não tem religião acaba sempre por se dar mal.

Assim, ficou decidido que *Emma seria impedida de ler romances*. A tarefa não parecia nada fácil. A boa senhora encarregou-se: quando passasse por Rouen, deveria ir pessoalmente ao locador de livros e dizer-lhe que Emma gostaria de interromper a assinatura. Não teriam o direito de avisar a polícia caso o livreiro persistisse em seu tralhado de *envenenador?* (Flaubert, 2022, p. 184, grifos nossos)

Chamada por Charles para ajudar Emma a se curar da enfermidade que a acometeu após a partida de Léon para Paris, Madame Bovary mãe expõe todos os malefícios da leitura para a nora, que passa a ser proibida de ler a partir de então. É interessante observar a ironia presente nesse trecho da história, pontua Hossne, uma vez que a sogra acusa um certo tipo de literatura, muito querida para Emma, de envenenar seus leitores – e é justamente essa a causa da morte de Emma: envenenamento, só que por arsênio. A fala de Madame Bovary mãe seria o prenúncio do destino trágico que estava por vir para a protagonista. Desse modo, a leitura – e a leitura de

um certo tipo de literatura em específico – seria a responsável por colocar nas mãos de Emma o veneno material que colocaria fim em sua vida.

Nota-se, ao observar o percurso e a ascensão das mulheres no campo literário, uma estreita relação entre a literatura de massa e o feminino, como pontua Rita Felski, em *Literature after feminism* (2003). A autora chama atenção para o fato de que os elementos culturais, como filmes, músicas e, claro, livros, cuja adesão é significativa e engloba a massa, ocupam um espaço de deslegitimação e inferioridade também frequentemente associado ao feminino e às mulheres. É desse modo que, quando se reúnem elementos de ambos os grupos, como é o caso da leitora de literatura de massa, criam-se categorias de valor sobre as obras que atingem a leitora de maneira específica e certa. É o que se observa, por exemplo, nos julgamentos à leitora mais famosa da literatura: a Emma Bovary, de Gustave Flaubert.

A protagonista flaubertiana se depara com a leitura ao longo de toda a sua jornada e, nos momentos mais decisivos de sua vida, o narrador dá destaque para as obras que compõem o seu rol de leituras. Hossne formula que Emma se envereda pelos três tipos de literatura apresentados inicialmente, e essa imersão ocorre em distintos momentos da narrativa. A caracterização de Emma como leitora, então, foi indispensável para que a personagem passasse “a relacionar-se com as posições diversas e conflituosas de sua sociedade, o que dá às suas escolhas literárias um caráter quase que de oposição às dicotomias de sua própria época [...]” (Hossne, 2002, p. 230), pois se configura ora como leitora de obras religiosas, ora como leitora dos tão famigerados romances, ora como leitora de textos filosóficos e históricos.

Desde a educação no convento, Emma mantém o interesse por uma literatura considerada de menor valor, os romances dramáticos, melancólicos e caracterizados por retratar os infortúnios vividos por heroínas apaixonadas por príncipes encantados e salvadores. Acontece que Emma tenta outras leituras sempre que uma decepção amorosa lhe acomete a alma. Quando Léon parte para Paris e a relação de conquista que havia inicialmente se estabelecido entre os dois sofre uma ruptura, Emma tenta um tipo de leitura diferente, mais associada ao saber intelectual e acadêmico: “Quis aprender italiano: comprou dicionários, uma gramática, um estoque de papel branco. Tentou as leituras sérias, história e filosofia” (Flaubert, 2022, p.183).

Por outro lado, quando é Rodolphe que a decepciona e termina abruptamente o relacionamento após ter prometido uma fuga apaixonada, Emma se dedica para uma leitura de caráter religioso, doutrinador e moralizante. Hossne chama atenção para o fato de que esses livros de caráter religioso são vistos pelo livreiro que atende o padre Bournisien do mesmo

modo que qualquer outro: como uma mercadoria que deve ser repassada. Para ele não há distinção de valor.

No entanto, apesar de suas investidas e tentativa de comprometimento com um tipo diferente de literatura, Emma não encontra alimento para sua mente fértil e ávida por novos cenários e experiências. Assim, Emma se relacionou “com as posições diversas e conflituosas de sua sociedade, o que dá às suas escolhas literárias um caráter quase que de oposição às dicotomias de sua própria época, buscando, evasivamente, um mundo anterior, construído sobre outras bases e, todavia, repostado numa idealização.” (Hossne, 2000, p.230). Apesar de almejar um cenário de mudança proposto pelos livros, a protagonista não o encontra na vida real.

Ao se deparar com um tipo diferente de literatura que não a cativa, Emma tem um novo confronto com a literatura acusada de levá-la à ruína. Enfraquecida e enferma devido ao rompimento com Rodolphe, Emma e seu marido vão à ópera, momento em que a protagonista se encontra novamente com a literatura que tanto a seduziu em outros momentos da vida. É na ópera que ela volta a se encontrar com Léon e duas paixões antigas são acesas novamente: o interesse de Emma por Léon e seu apreço por romances. As heroínas retratadas nesses romances são o ideal perseguido por Emma ao longo de toda a sua existência, como aponta Hossne. A busca pelo parceiro perfeito também é originada na literatura e dela Emma tira seu alimento. Só que, ao contrário do que ocorre com Emma, as histórias acabavam com a chegada do casamento da mocinha. Para Emma, o casamento representa uma prisão chata e enfadonha da qual ela precisa fugir.

Léon, o amante com maior destaque, se configura como um personagem importante para a construção da jornada leitora de Emma. O primeiro encontro do casal é regado por um diálogo acalorado e já apaixonado sobre “as paisagens, baseadas em leituras e relatos alheios, dignas das mais melancólicas, idílicas ou fantasiosas histórias. É o que os vai conduzir para a conversa literária propriamente dita. Na fala de ambos, tudo são suspiros, elevações, sentimentos profundos, paisagens românticas, o mar e os lagos suíços” (Hossne, 2000, p. 220). Assim, os dois se tornam amantes devido à paixão em comum que nutrem por um certo tipo de literatura, responsável por engatilhar uma experiência sensível, marcante e intensa, mas de pouco valor para a crítica literária:

- Minha esposa [...] prefere, embora lhe seja recomendado fazer exercício, ficar sempre no quarto, lendo.
- É como eu – respondeu Léon. – Há coisa melhor, de fato, do que estar à noite junto ao fogo com um livro, enquanto o vento bate nas vidraças, enquanto a lamparina queima?
- Não é mesmo? – disse ela, fixando nele seus grandes olhos negros bem apertos.

– Não se pensa em nada – continuou ele –, as horas passam. Viaja-se sem sair do lugar por locais que acreditamos ver, e o pensamento, entrelaçado à ficção, diverte-se com os detalhes ou persegue o contorno das aventuras. Mistura-se aos personagens; parece que é o leitor quem pulsa sob suas roupas.  
– É verdade! É verdade! – dizia ela.  
– Já lhe aconteceu – continuou Léon – de encontrar em um livro uma vaga ideia que já teve, uma imagem turva que retorna de longe, como a exposição inteira de seu sentimento mais sutil?  
– Já tive essa experiência – respondeu ela.  
– É por isso – disse a ele – que amo sobretudo os poetas. Acho os versos mais comoventes do que a prosa, e fazem chorar muito mais.  
– No entanto, são cansativos, com o tempo – resumiu Emma. – Agora, em contraste, adoro histórias que se passam em um só fôlego, que causam medo. Detesto heróis comuns e os sentimentos moderados, como os que existem na natureza. (Flaubert, 2022, p.129-30)

É possível observar, assim como nas discussões literárias que aparecem em toda a obra, o pensamento característico que vigorava na época em que o romance foi escrito. Assim, de acordo com Hossne, por meio da constituição de Emma como uma personagem leitora de romances de qualidade questionável por muitos críticos da época, Flaubert traz a conhecimento de seu público leitor o que pensavam os seus sobre as relações humanas “com a realidade e com a imaginação, com a racionalidade científica e a fabulação, com o trabalho e o entretenimento, em suma, com as grandes cisões aparentemente inconciliáveis de sua época” (2000, p.216).

A conversa entre Emma e Léon expõe o caráter que os une: o apreço por uma literatura capaz de os “distanciar dos desencantos da vida” (Hossne, 2000, p. 222). Os dois personagens enxergam a literatura como um modo de ter acesso aos dramas e ao ultrarromantismo vividos por pessoas mais abastadas do que eles. Assim, de acordo com Hossne, essa literatura oferta algo que se deseja, não apenas a fuga de uma realidade desagradável, mas também a aproximação com um ideal de vida que se almeja, mas que não se alcança.

Fica evidente, no mesmo diálogo em questão, que, apesar de possuir tamanho papel, as leituras de Emma são citadas de modo genérico no texto. Não há menção específica aos títulos e às obras que a personagem lê. Alguns autores – como Walter Scott, Voltaire, Balzac e George Sand – são citados, mas percebe-se que o objetivo, para o narrador, é, para além de focalizar as emoções que a leitura causa para a personagem, dar destaque para o modo como Emma usa a leitura para fazer uma tentativa de extravasamento. Dessa forma, é possível externar emoções que não podem ser elaboradas de outra maneira, como quando Emma foge para o segundo andar de sua casa para ler e se afastar de sua vida frustrante ao lado de Charles.

No percurso de Emma, quando a protagonista participa do baile do Marquês d'Andervilliers, em Vaubyessard, todo o ideal construído a partir da leitura torna-se, por um

momento fugaz, real e alcançável para Emma. Hossne aponta que a imaginação da heroína associa os enredos dos livros que lê à vida da aristocracia, uma vida que ela almeja e procura ao longo de todo o romance. Essa trajetória com a literatura é criada desde seu período no convento, com a leitura de romances. É assim que as fases da vida leitora de Emma se delimitam e se transformam em um reflexo dos acontecimentos que permeiam sua jornada como mulher adúltera.

Parece uma grande ironia que Emma seja acusada de ser uma má leitora uma vez que ela se envereda pelos três tipos de literatura apresentados no romance, o que caracteriza a leitura como um elemento fundamental de sua jornada. Tal caracterização indica, ao contrário, não apenas o apreço pela literatura, um sentimento não compartilhado por outros personagens bem quistos, como é o caso de Charles, que não se interessa de modo algum pelas leituras da esposa, mas também, e talvez sobretudo, um profundo desejo de conhecer o mundo que se apresenta pelas páginas dos livros e transportá-lo para sua realidade, não como um desejo de materialização do que é irreal, mas como a manifestação de uma profunda consciência do valor da experiência sensível engatilhada pela leitura.

É assim que a leitura atravessa as páginas dos livros e ganha significado na vida de Emma, conforme destaca Hossne, em dois momentos distintos: primeiro, no casamento, quando o narrador destaca as influências góticas adotadas pela noiva; em seguida, vivendo já o seu segundo relacionamento extraconjugal, endividada e à procura de emoções, Emma se entrega à literatura como forma de escape. Não há indícios explícitos no texto que permitam tal ligação, como aponta a autora, mas é possível inferir a influência da melancolia da literatura gótica muito presente no comportamento de Emma, algo que ela teria aprendido com o texto literário e adotado como uma inspiração a seguir.

É importante levar em consideração que a figura da leitora é corriqueira no século em que Emma viveu. Foram vários os autores deslumbrados com o fascínio que tal imagem suscitava, o que os levou a retratar, com certa recorrência, a leitora que subverte os papéis de gênero socialmente impostos. Ademais, um gênero literário igualmente recente e também muito emblemático, adquiria vida e força, o romance, que ganhou base e sustentação graças a sua grande adesão em meio ao público feminino. São esses os elementos que fazem com que *Madame Bovary* seja o livro ideal para fundamentar o tipo de questão a que este trabalho se propõe, tendo em vista a associação recorrente do romance ao realismo, embora o romantismo tenha sido mais propício para a difusão do gênero literário apresentado.

É nesse sentido que Jacques Rancière, em *O efeito de realidade e a política da ficção* (2010), relembra o sentido político atribuído ao romance realista por muitos críticos da época, que entendiam a literatura como uma forma de democracia:

O novo romance realista é um monstro. Ele pertence a uma nova cosmologia ficcional na qual a concatenação funcional de ideias e ações, de causas e efeitos não funciona mais. Nas caixas do novo romancista, todas as coisas estão embaralhadas. O artista tornou-se um trabalhador. Ele carrega suas sentenças adiante, diz Barbey, da mesma forma que o operário carrega suas pedras adiante num carrinho de mão. A comparação mostra que essa nova cosmologia ficcional é também uma nova cosmologia social. (2010, p.78)

O que justifica tal acontecimento, para Rancière, é o movimento que marca a entrada de pessoas insignificantes para o protagonismo nas obras literárias, com especial destaque para o romance. Como essas pessoas, em sua grande maioria oriundas da classe média e trabalhadora, passam a protagonizar os textos, os personagens de romances aristocráticos tradicionais perdem espaço e a hierarquia social, que abrangia também a capacidade de vivenciar a experiência sensível, conseqüentemente, muda de forma e perde sentido de existência. Personagens que antes só apareciam às escondidas no enredo dos romances ganham protagonismo e passam a representar o centro da história, como ocorre com a Emma Bovary de Flaubert, a esposa de um médico e filha de um homem comum da classe média francesa. Justifica-se, portanto, a discussão sobre o papel do consumismo para a ruína de Emma, um elemento que realmente contribui para seu fim trágico, em contraposição à leitura, que proporciona momentos de fruição. Apesar disso, o enredo dos livros que a protagonista lê mostra um padrão de vida da burguesia que não condiz com a sua própria realidade de esposa de um trabalhador comum. Assim, não é a leitura que a leva à destruição, mas as imposições sociais de seu tempo. Acusar a personagem de ser uma má leitora – seja por fazer escolhas literárias pouco valorizadas, seja por tentar materializar a ficção na vida dita real – contribui para a desvalorização da leitura e atribui à literatura o papel de vilanizar e corromper mulheres que já viviam sob dominação.

O que se percebe, a partir do texto literário, é que as leituras de Emma são, para a protagonista, um meio para inserir prazer e fruição numa realidade frustrada e pacata. Sobre a natureza dos livros, Hossne lembra que não há indicação, assim como também não é possível negar tal fato, de que as leituras de Emma sejam fantásticas ou apresentem cunho sobrenatural. O que se depreende, no entanto, é que as leituras da heroína têm como ênfase retratar ações – enquanto a constituição literária do texto fica em segundo plano. As aventuras são a proposta principal de tais leituras. O passado e a fantasia – esta última pode ser associada a tudo o que se distancia do que entendemos como natural, comum, racional e cotidiano – são retratados no texto literário de igual modo. Para ela, a literatura gótica, concentrada no segundo grupo,

merece especial atenção, devido ao seu papel central na construção da Emma Bovary de Flaubert e, coincidentemente, para a Bella Swan de Meyer também, conforme veremos mais adiante.

Quando o assunto é a literatura de cunho não-realista, é necessário levar em consideração que “Ao lado das denominações de gótico, fantástico, romanesco, surge uma outra que é justamente aquela pela qual toda essa superfície que recobre as leituras de Emma Bovary vem sendo caracterizada pela fortuna crítica de Flaubert: literatura romântica. Essa denominação é, nas palavras da autora, “utilizada como se falasse por si mesma, como se sua simples menção tudo esclarecesse” (2000, p.208). A generalização imposta às leituras de Emma coaduna com o princípio segundo o qual tudo o que é feminino – ou associado ao universo feminino – possui menor valor.

Ao mencionar o capítulo VI da Parte I da obra-prima flaubertiana, Hossne formula que a constituição poética do texto literário, assim como elaboraram Todorov e Punter ao escreverem sobre a literatura não-realista, é secundária para a leitora Emma Bovary. Apesar das várias menções aos livros lidos por Emma e do pouco aprofundamento sobre os títulos das obras, como dito anteriormente, as descrições, especialmente dos livros lidos na época do convento, são genéricas e superficiais, como se não importassem quais títulos são, mas sim o enredo retratado nas histórias. A autora relembra, desse modo, como a ação é valorizada, em detrimento de qualquer outra característica do texto literário.

Nesses enredos cheios de romances impossíveis, heroínas em perigo e príncipes em cavalos, Emma procura o medo, emoção que ela declaradamente almeja em suas leituras – conforme observamos no diálogo estabelecido entre Emma e Léon. E ela encontra essa emoção ao ler histórias fundamentadas “na origem da perseguição da heroína, na necessidade da bravura do herói, na infelicidade das ladies inglesas e no décor de tonalidades sombrias”. É o que diz Hossne para propor um questionamento: “Servem esses elementos para configurar um gênero literário?” (2000, p.212). São várias as nomenclaturas criadas para nomear os gêneros literários dos livros lidos por Emma, indica Hossne, enquanto a crítica literária flaubertiana prefere reuni-las no mesmo conjunto, uma ação, nas palavras da autora, cômoda, mas pouco eficiente. Os termos usados são folhetins, literatura fantástica e literatura gótica. Tal recurso possui pouca serventia, apesar das histórias possuírem enredos dotados de estruturas e temáticas parecidas:

É evidente que a temática é amorosa, que esse amor sofre imprecisas ameaças que o põem à prova. Também é evidente que a maneira de tal assunto se concretizar requer peripécias, reviravoltas, desencontros, enfim, uma intrincada trama de natureza envolvente, problemática e climática. O esqueleto mínimo dessas histórias pressupõe uma situação de equilíbrio onde se dá o surgimento do amor, depois o desequilíbrio

composto por contratempos e obstáculos, e por fim, novo equilíbrio, em que, de uma forma ou de outra, os obstáculos são ultrapassados, e que pode ser feliz ou infeliz de acordo com o desfecho que a relação amorosa alcance. (Hossne, 2000, p.212)

Contudo, a autora indica que tal esqueleto não é uma obrigatoriedade em todas as histórias, uma vez que as literaturas gótica e fantástica costumam apresentar elementos sobrenaturais que surgem ao longo das histórias. Assim, resumidamente, as histórias que geram maior apreço para Emma apresentam a ação como foco principal, o que deixa a palavra e a construção poética do texto literário de lado. Essas obras, como aponta Hossne, caracterizam-se por gerar no leitor o suspense da leitura, a expectativa de certos acontecimentos, o que estimula a curiosidade e aviva o interesse por parte do leitor. A partir disso, a autora aponta que esse tipo de generalização (o enredo padronizado e a expectativa de leitura) usada como definidor da literatura romântica pode estar equivocada, embora essa construção seja observável nos trechos do livro de Flaubert que tratam das leituras de Emma.

### **1.3 As fissuras da realidade**

A partir do exposto até aqui, cumpre ponderar o método usado por Flaubert para discutir a relação entre literatura e realidade, levando em consideração que “[...] o que separa a ficção da vida ordinária é a existência de um começo, de um meio e de um fim” (Rancière, 2017, p.9). Para Hossne, qualquer debate acerca dessa temática está imbricado a uma forma literária específica, o romance. Como a literatura é uma arte, segundo a autora, formada por palavras, as quais representam, ao mesmo tempo, palavra e coisa, é possível questionar o que é real ou não no texto literário. A literatura fantástica em específico, contraposta à literatura realista, ao apresentar enredo e personagens caracterizados por fugirem ao que consideramos comum e pertencente ao mundo real, revela a ambiguidade, explícita por si só e muito comum nesse tipo de obra.

É nesse sentido que o romance flaubertiano apresenta um mundo binário, de acordo com Llosa, já que a ficção possui, como elemento constituinte básico, uma organização em pares, sendo que o existente se caracteriza como o primeiro elemento; e o segundo par é uma réplica, que pode ser igual ou muito diferente da realidade factual. Por isso, “[...] quase nada existe por si só, quase tudo se duplica em algo que o confirma e o nega” (Llosa, 2015, p.169). Semelhante simetria pode ser observada nos objetos, seres e coisas que são mencionados na realidade ficcional, a qual cresce para se encaixar dentro do planejamento do romancista. É desse modo que o autor chega à conclusão de que a realidade existente na ficção possui uma base mágica e



não histórica, como ocorre na vida real. Por isso, faz-se necessário analisar alguns elementos específicos do texto flaubertiano que indicam o binarismo postulado por Llosa, os quais serão elencados a seguir.

O romance de Flaubert propõe uma discussão sobre a linha tênue que separa a realidade da ficção quando o assunto é a leitura de textos literários. Emma Bovary, uma personagem que, antes de qualquer coisa, se configura como uma ávida leitora, é constantemente acusada de não saber diferenciar o mundo real da ficção, pois se apega à ilusão e tenta replicá-la na realidade. Llosa diz que a realidade ficcional e a vida dita real funcionam como irmãs inseparáveis, embora a primeira seja bela e a segunda, feia. As duas são inseparáveis porque há uma relação de dependência mútua – uma precisa da outra para existir, o que promove um diálogo entre elas:

A realidade descobre sua sordidez por contraste com a imagem embelezada que a fantasia de Emma traça dela – com a ajuda dos romances românticos – e, paralelamente, essa realidade subjetiva revela sua cor, elevação e riqueza (seu caráter ilusório: sua impossibilidade) ao ser contraposta à sua versão objetiva cinzenta e mesquinha. (Llosa, 2015, p.170)

A ficção permite que não apenas o real ganhe vida, mas também o irreal. É o que ocorre, por exemplo, com a literatura fantástica, a qual apresenta seres místicos. *Madame Bovary*, apesar de se caracterizar como o romance conhecido por iniciar o realismo, movimento que dá fim ao romantismo, também apresenta elementos irrealis, conforme veremos a seguir. É importante considerar, no entanto, que, para o autor, não se deve falar que o romance de Flaubert promoveu uma finalização por completo do romantismo, mas sim criou um romantismo a ser completado. Como afirma Llosa, os românticos preferiam escrever versões subjetivas da realidade que valorizavam a ilusão em detrimento do que realmente pertencia ao mundo factual. “Em *Madame Bovary*, Flaubert estendeu essa realidade mutilada, acrescentando-lhe a metade abolida pela fantasia romântica [...]. No romance aparecem os componentes do amor romântico: a exuberância sentimental, a sina trágica, retórica, do lirismo febril” (Llosa, 2015, p.171).

Assim, ao longo de toda a trajetória de Emma Bovary, é possível observar como a ilusão permeia os acontecimentos de sua vida. Um exemplo claro disso é a passagem em que Emma revela nutrir esperanças de fugir com Rodolphe e construir com ele uma vida longe de Charles e de seu passado sem graça, momento em que o amante a enche de falas ilusórias, já que, em momento algum, o rapaz nutriu real interesse de cumprir as promessas infundadas que fez para Emma. Em seguida, já mantendo um relacionamento com Léon, Emma e o escriturário criam

um vínculo que parece oriundo de um romance romântico, pois, de acordo com Llosa, a relação dos dois é permeada por falsas promessas de amor e por desejos de materialização de um futuro conjugal que não pode existir.

Para Flaubert, diz Llosa, na realidade fictícia, é indispensável criar dualidades, as quais são necessárias e imprescindíveis para o desenrolar da história. Há a possibilidade de que, na realidade factual, essas dualidades ocorram, mas a ficção exige a sua presença, pois “[...] coisas, pessoas e fatos darão a impressão de *só* acontecerem mediante dualidades, de contraste como nesses casos, ou de semelhança” (Llosa, 2015, p.173, grifos do autor). Ao fazer isso, o autor tenciona contemplar a imaginação de maneira completa e totalizadora, para não deixar nada de fora. Pode-se observar essa prática na ficção por meio da construção do que Llosa chama de “sistema binário” (2015, p.173), ou seja, quando os objetos, pessoas, seres e lugares da vida real ganham a sua contraparte no universo ficcional.

Com essa técnica, Flaubert incute que o maniqueísmo não pode ser levado em consideração na construção das personagens, pois uma mesma personagem pode manifestar ações tidas como boas, e ações tidas como ruins, momento em que a ambivalência da vida se manifesta. Assim, Llosa aponta que a palavra é o meio pelo qual a diferença entre realidade e ilusão pode se manifestar, já que, de acordo com o autor, a transformação da realidade em ficção por meio da escrita faz com que os acontecimentos se tornem automaticamente em mentira. Os romances – e o autor estende sua reflexão para as cartas e reportagens de jornais – oferecem uma percepção enganosa da ficção, pois “[...] conheceríamos certos acontecimentos não como efetivamente ocorreram, mas como os personagens acreditam ou querem fazer crer que ocorreram. Escrever, na realidade fictícia, é sempre enganar; a escrita é o reino da fantasia” (Llosa, 2015, p.174).

É a partir desse ponto que Llosa compete às leituras de Emma a culpa por sua inadequação à vida real, já que os romances românticos, de acordo com o autor, apresentaram para a personagem uma realidade idealizada que não corresponde com o mundo que Emma encontra na vida factual, por isso “[...] os romances falsificam a vida” (2015, p.175). Na percepção de Llosa, a mãe de Charles é uma senhora sensata, uma vez que ela não só percebe o perigo que a nora corre ao ler esses livros, como também alerta o filho e propõe ações eficazes para afastar Emma dessas leituras tão perigosas. O percurso de Emma, de acordo com semelhante perspectiva, poderia ser diferente e talvez muito mais feliz e menos trágico se a mocinha não tivesse se entregado para uma literatura de tão má qualidade, pois Emma “[...] talvez tivesse suportado sua sorte com o sossego e a inconstância das outras burguesas de

Yonville. As mentiras da ficção encheram sua cabeça de apetites, de inquietação, de sonhos” (Llosa, 2015, p.175). São os livros, para o autor, os responsáveis por criar uma inadequação na protagonista.

De maneira análoga, Hossne pontua que Emma tem especial apreço por romances, que trazem heroínas com percursos idealizados pela protagonista. A forma literária do romance de Flaubert se evidencia, então, a partir da percepção de uma tentativa de transmutação por parte de Emma, entendida como o bovarismo, engatilhada, de acordo com tal teoria, pela leitura. A personagem, influenciada pelas leituras que faz, tenta se comportar como as heroínas dos livros que lê. É assim que o adultério, conforme essa linha de raciocínio, pode ser entendido como um elo de ligação entre Emma e as personagens dos livros, pois o que “o adultério efetivamente lhe proporciona é essa identificação com as heroínas romanescas – a imagem do seu desejo” (Hossne, 2000, p. 33). Dessa forma, para Hossne, Emma busca em seus amantes “o ideal masculino apreendido nos livros” (Hossne, 2000, p. 33).

A duplicidade também é apresentada no romance na elaboração dos lugares físicos onde a história é ambientada. Tostes e Yonville, cidades frequentadas por Emma, são iguais em essência, é o que enuncia Llosa. O mesmo não ocorre com Rouen, uma vez que a cidade representa a vida dupla que Emma mantém, ela é também a contraparte de Yonville. Se a primeira representa a paixão, o êxtase e o delírio que o caso extraconjugal proporciona para Emma, a segunda é a própria representação do casamento falido, chato e sem graça que a protagonista mantém com Charles.

Mas não são apenas os lugares físicos que indicam o binarismo presente na constituição do romance. Cumpre observar a ordem segundo a qual os elementos dentro do texto são apresentados, já que não só a temporalização, mas também o ponto de vista, o foco narrativo, são importantes para o desenvolvimento da história. Llosa diz: “[...] o tempo fictício jamais é idêntico ao real (e não apenas porque a cronologia *lida* tem um tempo variável, que depende da aptidão ou vontade de cada leitor)” (Llosa, p.193, grifos do autor). A realidade fictícia é construída pelo narrador, que elabora o tempo ficcional e um estilo próprio que determinam como as coisas, fatos, eventos e seres serão apresentados no texto. É assim que o texto ficcional, para Llosa, finge a vida, quando o narrador e sua cronologia são entendidos como componentes inseparáveis, nas palavras de Flaubert, da máquina romance.

No romance de Flaubert, o tempo não é estático, porque, embora as ações sejam narradas de modo a fazer o leitor assimilá-las e com respeito às regras de reversibilidade, não há a

imposição de um entendimento definitivo sobre como o tempo deve ser compreendido e assimilado, não só para personagens que o integram, mas também para os leitores. É nesse sentido que Llosa relembra que Sartre considerava que o romance de Flaubert possui dois tempos, sendo que o primeiro é aquele em que as coisas efetivamente acontecem, e o segundo corresponde ao tempo dado à vida de Emma, uma vida que, para o autor citado, possui um prazo de validade determinado e estabelecido no início da história.

Há no romance momentos de lentidão temporal, nos quais o narrador se demora ao descrever com minúcia eventos e objetos que pertencem a um plano temporal maior. A obra se configura em torno de quatro planos temporais distintos, é o que indica Llosa, dissimulados pelo narrador, o que faz com que a fronteira entre eles não seja facilmente identificada. Para este trabalho, cumpre levar os três primeiros em consideração. No primeiro plano (intitulado tempo singular ou específico), os fatos ocorrem, em *Madame Bovary*, de modo objetivo, específico e real, porque não dependem da subjetividade de outros personagens para terem acontecido. Já no segundo plano temporal, os acontecimentos são narrados de modo repetitivo e, nas palavras do autor, de maneira abstrata, porque sua existência prejudica a progressão da história. Nesse plano temporal, o autor faz uso de verbos conjugados no pretérito imperfeito do indicativo, marca pela qual Flaubert ficaria conhecido. Os acontecimentos são, então, narrados de maneira genérica, sem marcar pontos importantes para o desenvolvimento da história. A originalidade do mundo fictício pode ser percebida a partir do segundo plano temporal (chamado de tempo imóvel ou a eternidade plástica).

O terceiro plano, representado pelos verbos conjugados no presente do indicativo, existe para descrever os objetos, seres e o mundo exterior, a materialidade muito associada à escrita literária de Flaubert. Segundo Llosa, esse tempo é o que caracteriza o narrador, o elo que interliga a realidade fictícia e o leitor. Nesse tempo, o leitor tem acesso a fatos que não acontecem de modo concreto na realidade fictícia, pois eles se situam no imaginário dos personagens, é o que ocorre, por exemplo, quando Homais fantasia os desastres que podem ocorrer com sua família caso ele seja denunciado por exercer a medicina sem possuir um diploma. A existência desse plano temporal é subjetiva em essência, já que os elementos que o compõem não pertencem à realidade concreta. Por isso o autor aponta que não somente Emma Bovary se caracteriza como uma personagem que cria a irrealidade a partir do mundo real. Léon e Homais são citados por Llosa como outros personagens que povoam mundos próprios de fantasia, pois “[...] são estilizações ‘românticas’ da realidade objetiva, devidas a leituras, como é o caso de Emma, ou a ingenuidade e preconceitos, como ocorre com Léon, Homais ou Rodolphe” (Llosa, 2015, p.210).

Como exemplo da personalidade imaginativa de Emma, Llosa cita sua capacidade de se transportar para Paris somente com um fechar de olhos, uma habilidade adquirida devido à leitura de livros no convento. Com esse hábito criado, a personagem passa a procurar por conta própria as obras que permitiriam que sua imaginação fosse enriquecida. Para o referido autor, é o hábito de leitura que faz com que ela idealize a vida e as pessoas, elaborando uma nova personalidade até mesmo para seus amantes:

E fica nítida em termos dramáticos, porque nesse caso se pode medir o abismo entre o modelo real (Léon) e o fantasma (o homem a quem Emma acredita enviar suas cartas), quando a relação amorosa entre ambos já está em ruínas, mas Emma continua lhe escrevendo: [...] [Mas ao escrever *ela percebia um outro homem*, um fantasma feito de suas lembranças mais ardentes, de suas leituras mais belas, de suas cobiças mais fortes; e ele acabava se tornando tão verdadeiro, e acessível, que ela palpitava, maravilhada, sem poder, no entanto, imaginá-lo com clareza, de tal forma ele se perdia, como um deus, sob a abundância de seus atributos. Ele habitava o escuro azulado onde as escadas de seda oscilam de balcões, ao aroma das flores, sob o luar. Ela o sentia próximo, ele viria e a arrebataria num beijo. Em seguida, ela voltava ao chão, abatida; porque esses entusiasmos de um amor vago a cansavam mais do que as libertinagens]. (Llosa, 2015, p.211-12, grifos nossos)

O autor seleciona, então, um trecho do romance que deixa em evidência a importância do imaginário para Emma Bovary, que fica tão embriagada e convencida da materialidade de suas idealizações que nem mesmo os sinais da realidade podem demovê-la da crença em suas fantasias. A imaginação, a escrita e os sonhos permitem que o frustrante e decepcionante Léon ganhe uma roupagem e um aspecto mais interessantes na mente da protagonista. Para Llosa, é essa característica rebelde de Emma que a mantém viva e a move rumo ao suicídio em igual medida. Se nos planos temporais anteriores havia um tempo gramatical definido, neste terceiro plano, vários são os fatores que contribuem para a escolha que não é premeditada – tudo depende dos personagens e fatos narrados envolvidos.

De maneira análoga, Hossne pondera sobre a capacidade de Emma aderir ao texto literário – ela o deseja com tal vigor que passa a persegui-lo na vida real. É nesse sentido que, para a autora em questão, a duplicidade é um dos elementos fundadores do Bovarismo. “Onde há uma sociedade dividida”, tal como aquela na qual Emma está inserida, “há duplicidade. Tudo o que é relegado, marginalizado, proscrito, volta de alguma maneira ao seio da sociedade” (Hossne, 2000, p.288). Emma Bovary, ao desnudar as contradições de seu tempo, apesar de ter sido, durante algum momento de sua jornada, o exemplo de esposa e mãe que a sociedade burguesa admirava, experimenta sentimentos que não coadunavam com o que se esperava dela. E isso não deveria ser tema para discussão, pois havia um júri pronto para reprimir qualquer manifestação dos desejos e prazeres humanos, especialmente aqueles manifestados por

mulheres. Emma é, para Llosa e Hossne, a materialização de uma personagem que deixa essas vontades em exposição e que é punida, por estar inserida em uma sociedade cheia de contradições.

A construção inovadora do narrador flaubertiano, portanto, muito contribui para o debate sobre a separação entre realidade e ficção. São várias perspectivas apresentadas, como pontuamos até aqui, que se revezam para contar a história por meio do discurso indireto livre. A alternância de foco narrativo é feita de maneira sutil a ponto de criar a impressão para o leitor de que o narrador é o mesmo, quando, em verdade, vários pontos de vista foram apresentados. A narrativa flaubertiana, pois, aproxima narrador onisciente e personagem, de modo que fica difícil para o leitor identificar quais as fronteiras que delimitam e distinguem os dois. Essa técnica narrativa permite, ainda, maior contato entre leitor e personagem, o que cria uma relação de intimidade e subjetividade que só esse tipo de composição pode proporcionar, já que a voz dos personagens aparece nas entrelinhas sem que o leitor tenha consciência disso:

O estilo indireto livre – único aporte técnico de Flaubert destacado pela crítica – consiste muito claramente em uma forma de narração ambígua, na qual o narrador narra tão perto do personagem que o leitor tem a impressão, por momentos, de que quem está falando é o próprio personagem. [...] A raiz do estilo indireto livre é a ambiguidade, essa dúvida ou confusão de ponto de vista, que não é o do narrador, mas ainda não é do personagem. (Llosa, 2015, p.232)

A transformação da realidade em ficção ocorre por meio da elaboração do estilo composicional do escritor. Para Flaubert, como destaca Llosa, o “furor descritivo” (2015, p.146) de que se vale o autor compreende a técnica elaborada pelo romancista, responsável por dar vida a um narrador que descreve tudo, até mesmo outras palavras, como é o caso do capítulo dedicado à ópera de Rouen, momento em que o narrador descreve as palavras ditas pelos autores, uma técnica nunca feita por outro escritor, como indica Llosa.

Hossne é outra autora a reconhecer a existência de uma realidade “multifacetada” criada no romance, o que expõe a linha tênue que separa realidade e ficção, uma busca comum para os autores do período em questão, de acordo com a autora. Esse fator desnuda, no romance, a reivindicação da fantasia e a busca constante do utilitarismo, o que, nas palavras de Hossne, demonstra a oposição entre literatura de entretenimento e literatura séria. É assim que a autora defende o caráter inovador e pioneiro da obra de Flaubert. Para ela, Flaubert não queria apenas mostrar o confronto entre as correntes científicas e racionalistas do século XVIII – frequentemente associadas ao universo masculino – e a literatura fantástica, amorosa e de caráter ficcional, entendida como feminina, pois esse confronto é a base de seu romance, uma tentativa, de acordo com Hossne, de conciliar os dois universos. Parece contraditório, no

entanto, que o livro tenha sido usado para oprimir ainda mais um dos lados em questão, claro, o lado associado ao feminino.

A técnica composicional de Flaubert, desse modo, conforme enuncia Llosa, se apresenta com um propósito específico: separar a realidade em diferentes partes para reconstruí-la e reerguê-la novamente, só que, dessa vez, diferente do que era antes. Para atribuir materialidade à ficção, é necessário provocar uma adulteração – ocasionada pela palavra. Assim, no livro de Flaubert, todos os elementos que compõem o universo ficcional parecem ser materiais, pertencentes ao mundo real. Dessa forma, ou caracterizamos todos os romances como realistas, já que todos se alimentam, de certo modo, de elementos reais, ou então consideramos que nenhum o pode ser:

[...] os mais medíocres realizam uma mínima transfiguração de sua matéria para transformá-la em ficção –, é de surpreender que durante mais de um século se tenha considerado *Madame Bovary* um romance no qual o espírito se transforma em matéria e a matéria em espírito, como um exemplo de realismo, entendido esse termo no sentido de mera duplicação literária do real. (Llosa, 2015, p.147)

Alguns objetos fictícios são tão marcantes que permanecem vivos na memória do leitor como verdadeiros elementos da realidade factual, como ocorre constantemente em *Madame Bovary*, graças ao narrador que reserva aos objetos e elementos inanimados a mesma minúcia descritiva reservada aos personagens humanos cheios de complexidades. Os objetos são eleitos como responsáveis por descrever os seres humanos, do mesmo modo que os seres humanos são usados para descrever os objetos. É desse modo que Flaubert vai criando uma realidade fictícia com tantas possibilidades quanto a realidade factual. Para Llosa, o texto literário, então, não só atribui à caracterização desses objetos uma qualidade estética, mas também “[...] uma espécie de dignidade humana [...]” (2015, p.154), já que a realidade física é um elemento fundamental para o enredo de *Madame Bovary*. Tal fato pode ser justificado pela influência do pai cientista e cético e da filosofia positivista. Flaubert pouco simpatizava com os filósofos materialistas, embora o autor se caracterize como um defensor declarado da teoria segundo a qual o físico se sobressai sobre a moral. É isso o que faz com que Flaubert consiga criar uma realidade fictícia baseada no materialismo subjetivo do autor – a sua habilidade para elaborar uma realidade ficcional que responde às inquietações e aspirações do romancista.

Apesar das escolhas narrativas pouco convencionais adotadas por Flaubert, a má consciência do século XIX é atribuída, conforme pontua Hossne sobre a teoria de Todorov, à literatura fantástica, na mesma medida em que as mulheres eram entendidas na época como inferiores, leitoras ruins e desqualificadas para tal ação. Tal fato, por si só, seria suficiente para

justificar a construção de uma personagem leitora tão controversa quanto Emma Bovary, mas, para Hossne, Flaubert almejava, também, indicar a existência de conflitos sociais na representação literária. Tudo isso aponta que a caracterização de Emma como uma leitora falha representa a tentativa de expor as rupturas na construção da sociedade e também no papel da crítica literária.

Emma, ao buscar viver as mesmas experiências que conhece por meio da literatura, encontra o que Hossne chama de “fantasmagoria”, ou seja, “uma criação desvinculada do real, uma ilusão, um produto de imaginação” (2000, p.225). É interessante observar, como pontua a autora, que Emma, após o primeiro momento de êxtase do caso amoroso com Léon e depois de se instaurar uma rotina de encontros extraconjugais, perde o encanto inicial com o amante e passa a devanear sobre os momentos que viveu no convento, as leituras que fazia, as expectativas que mantinha para a vida e que não foram cumpridas, em sua grande maioria, e os homens que conheceu e por quem esteve apaixonada.

É o momento em que Emma parece refletir sobre o que sente por Léon e o ideal de amor romântico que aprendeu com suas leituras é retomado, sem que a personagem, no entanto, perceba que eles estão ancorados no que ela idealizou a partir da literatura. Uma nova ilusão é criada, uma vez que ela procura fora de si o que deveria estar dentro (ao invés de perceber que seus sentimentos por Léon são infundados, porque ela quer gostar dele, já que é isso o que uma donzela num romance faria). Emma passa a questionar a insuficiência da vida e, nesse processo, cria uma nova ilusão, sem notar que essa característica surge porque ela está, de acordo com Hossne, constantemente à procura de algo impossível: uma realidade que só existe nos livros. Assim, “Não é ela quem deseja mais do que a vida tem para oferecer, mas a vida é que, por um motivo ou outro que lhe escapa, está sendo insuficiente” (2000, p.227).

Apesar de tentar se comportar da mesma maneira que as heroínas dos romances que gosta de ler, a personagem flaubertiana acaba se encontrando com as fantasmagorias – processo que resulta na idealização de seus amantes e que evidencia a impossibilidade de realização de um ideal que se almeja alcançar. Semelhante situação ocorre antes mesmo da relação extraconjugual se firmar: “É como se, para amar um homem concreto, Emma precisasse do estímulo inicial de um homem ilusório – embora o visconde e o tenor existam, Emma lhes atribui uma vida puramente imaginária – da qual eles deveriam ser uma materialização (e sua derrota eterna é que não o sejam)” (Llosa, 2015, p.191). Em dois momentos distintos de sua trajetória, Emma confia que o adultério pode fornecer as respostas que encurtarão a distância entre realidade e ficção. Em ambas as situações, Emma se decepciona e vê todas as suas esperanças sendo destruídas. É essa a explicação que Llosa usa para justificar os



comportamentos quase compulsivos de Emma Bovary, que vê na prática do consumismo uma alternativa para as frustrações de uma vida repleta de sonhos não realizados.

Emma, ao enveredar pelo mundo da leitura e do adultério, como aponta Hossne, vivencia um percurso que faz com que ela prove experiências que lhe são negadas pela sociedade burguesa da época, e, ao encarnar o estereótipo de feminilidade delimitado pela literatura, o efeito contrário ocorre, uma vez que a personagem passa a ser entendida como viril:

Porque sua fantasia e seu corpo, seus sonhos e apetites, se sentem oprimidos pela sociedade é que Emma sofre, é adúltera, mente, rouba e, finalmente, se suicida. Sua derrota não prova que ela estava errada e certos os burgueses de Yonville l'Abbaye, que Deus a castiga por seu crime, como sustentou em juízo Maitre Sénard [...]: Emma estava sozinha, e, por ser impulsiva e sentimental, costumava errar o caminho, envolver-se em ações que, em última análise, favoreciam o inimigo. (Llosa, 2015, p.19)

O que ocasionou a ruína de Emma, indica Llosa, foi a procura por ideais combatidos pela moral e pela religião do Ocidente. A heroína de Flaubert deseja viver sem “reprimir em si essa profunda exigência sensual que Charles não consegue satisfazer porque nem sequer sabe que existe [...]” (Llosa, 2015, p.20). A mente de Emma é cheia de planos, ideias e experiências que almeja colocar em prática, para alcançar não só a beleza, mas o caráter quase etéreo da sensibilidade que possui, em grande medida influenciada pelas leituras que faz. Emma quer, acima de tudo, uma vida baseada em “[...] êxtase, delírio e paixão” (Flaubert, 2022, p.225), fora dos muros que a aprisionam não só na pacata cidade francesa, mas também na vida limitada e sem graça de dona de casa, mãe e esposa.

Há uma concordância em relação ao que foi postulado por Hossne e Llosa no que diz respeito ao romance de Flaubert. Para os autores em questão, *Madame Bovary* revela várias contradições da sociedade do século XIX, o que, segundo a autora, ocorre com qualquer romance, como é o caso de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, porque essa seria a condição básica do gênero em questão. Cumpre ressaltar, no entanto, que a autora acredita que as contradições expostas no romance flaubertiano ultrapassam a análise sobre as instâncias sociais da época e alcançam outros níveis pertinentes para a discussão, pois “*Madame Bovary* é um romance sobre a constituição do romance dentro da representação simbólica do que o século XIX elaborou para si mesmo” (2000, p.274).

Dessa forma, as contradições que são propostas no livro abarcam a literatura dita realista e a literatura fantástica, assim como a caracterização de cada uma delas de acordo com a divisão da sociedade burguesa da época que separava e categorizava homens e mulheres. Isso porque a literatura realista, de caráter sério, crítico e pioneiro, é atribuída, como constata Hossne, aos homens. Enquanto os textos que trabalham com a imaginação, com o fantástico e com uma

literatura que ganhou uma caracterização muito atrelada à ideia do consumo, e ainda vigente até a contemporaneidade, às mulheres e ao feminino. A esse público específico fica relegado tudo o que a burguesia do século XIX mais desprezava, como a literatura de entretenimento. É interessante observar a constituição de Emma Bovary como uma personagem que reúne, portanto, duas características pouco quistas na época: Emma é leitora e leitora de romances entendidos como inferiores e de baixa qualidade. Hossne acredita, portanto, que Flaubert usou as dicotomias de seu século para dar forma ao seu romance, ao contrário do que postula Rancière (2010).

A construção de Emma revela, portanto, intencionalmente ou não, os impasses vividos ao longo do século XIX, o que concede a ela a alcunha de miserável, infeliz e digna de pena. Llosa diz, contudo, que a protagonista, apesar de possuir um destino trágico, vivencia desdobramentos mais felizes do que as mulheres que habitam a cidade, uma vez que Emma se entrega verdadeiramente ao que felicita sua alma, enquanto suas contemporâneas vivem vidas inteiras destinadas única e exclusivamente a atender as expectativas de seus maridos e da sociedade. É sabido que “a derrota de uma mulher a quem o desejo de viver acima dos condicionamentos impostos por sua situação leva primeiro ao adultério e em seguida ao desastre” (Llosa, 2015, p.113), mas tal fator não faria com que a trajetória da personagem, embora trágica, deixasse de apresentar momentos de felicidade e contentamento, como é possível observar ao longo do romance. Faz mais sentido que a vida de Emma seja o resultado da coragem da personagem, que enfrenta os demônios de seu tempo numa tentativa de saciar seus desejos e aspirações mais íntimas, até mesmo aqueles impulsos mais profundos que só podem ser acessados e revelados por uma verdadeira experiência sensível.

São muitas as personagens construídas de maneira semelhante, especialmente no realismo, haja vista o fascínio criado em torno da imagem da leitora e de mulheres que apresentassem comportamentos pouco habituais. Semelhante enredo pode ser observado em romances do mesmo período. Anna Kariénina, de Tolstói, e a Luísa, de Eça de Queiroz, são exemplos de protagonistas de romances realistas que apresentam características parecidas com as de Emma: são leitoras e adúlteras, como já foi mencionado neste trabalho anteriormente. Porém, como pontua Hossne, ao longo dos romances de Tolstói e Queiroz, respectivamente, não é possível observar as discussões sobre leitura e literatura que ganham palco no romance flaubertiano, embora o adultério seja uma temática recorrente nas obras em questão.

O diferencial de *Madame Bovary* em relação aos romances citados anteriormente é, além disso, a existência do bovarismo, termo que, embora cunhado por Jules de Gaultier, foi apropriado por vários críticos e escritores, que atribuíram à ideia de Gaultier elementos e

características que não necessariamente haviam sido abordados pelo autor. De acordo com Hossne, nos textos em questão, os autores demonstraram tanto fascínio pelo termo, que o texto de Flaubert passou a ocupar um segundo plano nas discussões sobre o assunto. Para a autora, até mesmo o próprio Gaultier fugiu muito da obra-prima de Flaubert ao escrever sobre o assunto.

Com o avançar dos anos, o bovarismo se tornou um conceito sobre o qual muito se discutiu, estudou e pesquisou, a ponto de tornar-se livre e independente não só do romance de Flaubert, mas também da personagem que o teria inspirado originalmente, a madame Bovary. Hossne aposta na ideia de que, em alguns países, o bovarismo se tornou mais conhecido e mais discutido do que o próprio livro de Flaubert. Desse modo, como um conceito produtivo para a filosofia, para a psicologia e para a sociologia, o bovarismo, até mesmo quando dissociado do romance flaubertiano, ganha destaque ainda para a crítica literária. Isso ocorre porque o conceito passou a ser associado, de maneira predominante, ao público feminino, pois foi entendido como “[...] um movimento interno ao texto que faz que uma personagem feminina, na tentativa de encarnar o padrão tradicional desse tipo de figura literária, revele as dicotomias de um século que se estrutura a partir de padrões autorizados [...]” (Hossne, 2000, p.277).

Para Hossne, nesse sentido, o bovarismo pode ser evidenciado em *Madame Bovary* a partir do ponto em que se estabelece um modelo ideal da trajetória da personagem feminina – o qual deve obrigatoriamente ser seguido por Emma. Esse ideal tem origens no passado e deve estar necessariamente associado às ações engatilhadas pela literatura. O bovarismo, então, ganha um novo contorno, formado pelo “uso da imaginação em razão de uma busca de evasão, que se reflete tanto no tipo de recepção quanto no tipo de produção literária” (2000, p. 283). É nesse sentido que:

Resumindo, o Bovarismo tem a ver com a idealização de elementos que perfazem um percurso feminino, que parece ter sempre como local de origem o passado. Portanto, é uma tentativa de resgate. Essa idealização envolve a recepção literária na qual o leitor adere ao texto, sem questioná-lo, e busca, por meio dele, a evasão dessa realidade, a seu ver deturpada, onde se encontra. (Hossne, 2000, p.283)

O bovarismo é, para a autora, a adesão à ordem diferente da real como se ela fosse factual, verdadeira. Emma acredita que esse mundo é alcançável em outros espaços que não a leitura. Essa discussão, de acordo com Hossne, relaciona-se diretamente à adesão do texto, o que propicia um cenário favorável para debater também a busca do medo por meio da leitura. Para a autora, a catarse, enquanto fenômeno caracterizado por ser “a vivência do temor e da piedade diante da apresentação de uma tragédia.” (p. 283), provoca profundas mudanças no indivíduo, uma vez que pode regular as emoções (o temor e a piedade têm esse papel).

Contudo, quando o medo e o temor passam a ser emoções almeçadas, as funções reguladora e libertadora, diretamente imbrincadas, ficam de lado, esquecidas e se perdem. Isso faz com que essas emoções, antes caracterizadas como responsáveis por elevar e libertar o indivíduo, se tornem tão comuns quanto qualquer outra alcançada na vida real. Hossne cita Lukács, autor cuja obra indica uma má interpretação na teoria de Aristóteles, pois a catarse está presente em toda obra de arte e não apenas na tragédia, ao contrário do que foi estabelecido pelo filósofo grego. “Toda obra de arte que consegue a unidade conteúdo e forma leva a catarse, cumprindo sua função social de fazer o sujeito perceber sua própria essência, tão fragmentada na sociedade.” No entanto, argumenta Hossne, ao citar Lukács, a “literatura de entretenimento, por não alcançar a unidade, não propicia catarse, e não cumpre assim sua função social. De onde se conclui que catarse e evasão são antíteses, portanto” (2000, p.283-84). Tal argumentação foi empregada pela crítica literária para fundamentar a marginalização Emma, que ocorre porque a protagonista é leitora de romances; e mulher.

Todavia, parece errôneo indicar que a literatura de entretenimento lida por Emma não provoca catarse. O romance realista, de acordo com Rancière, em *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna* (2017), causa uma ruptura que provoca uma democracia literária. Esse rompimento consiste na “[...] descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas” (p.19). Quando Flaubert caracteriza sua protagonista como uma mulher de classe média leitora – e leitora de obras de pouco valor para a crítica literária, o autor francês materializa, no texto literário, a descoberta da capacidade de “qualquer um” poder “[...] sentir qualquer sentimento, qualquer emoção ou paixão. O objeto dessa paixão é pouco importante por si só” (Rancière, 2017, p. 26).

Os leitores que formam as camadas populares, antes vistos como incapazes de atingir uma experiência sensível engatilhada pela literatura, passam a alcançá-la por meio da leitura de obras de menor valor. Assim, o posicionamento desfavorável da crítica em relação às leituras de Emma pode ser interpretado como uma reação à descoberta de que a “[...] temível espécie dessas filhas de camponeses”, como a protagonista flaubertiana, “[...] arruína o modelo que unia a organicidade do relato à separação entre homens ativos e homens passivos, almas de elite e almas vulgares” (Idem, p.27). A democracia da ficção inviabiliza, portanto, a separação entre sujeitos ativos e passivos e desnuda uma forma de igualdade, segundo a qual todos podem acessar uma experiência sensível e estética, pois a capacidade para isso está no leitor, e não no livro. Até mesmo um leitor ruim pode fazê-lo, já que “Um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente. Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem melhor visão lê melhor” (Piglia, 2006, p.19).

Justifica-se, desse modo, a escolha do título deste trabalho. Assim como Sojourner Truth ficou diante de uma plateia reacionária para reivindicar o reconhecimento da feminilidade de mulheres pretas nos Estados Unidos em meados do século XIX, propomos uma reivindicação pelo reconhecimento da experiência sensível e estética engatilhada por uma literatura de “menor valor”. Tencionamos não apenas legitimar a literatura de entretenimento, mas também defender aqueles que, assim como Emma Bovary, falham quando leem, porque entendemos que o erro ocorre porque o efeito da leitura não coincide com o que a crítica estabelece.

Além disso, a relação de Flaubert com o erótico e o sensual é indispensável para a compreensão do entendimento que o autor tinha a respeito da criação do seu próprio universo ficcional, um fator importante para a construção da personagem leitora. Embora Sartre, autor referenciado por Llosa, tenha comentado que Flaubert mantinha hábitos constantes de masturbação, fica evidente, ao observar as cartas que o escritor trocou com Louise Colet, sua amante e amiga de longa data, que as atividades eróticas e sexuais eram vistas pelo autor como prejudiciais para suas atividades literárias. No entanto, para Llosa, Flaubert não achava que a criação literária estava tão distanciada do prazer proporcionado pela prática sexual. Para ele, em alguns momentos, as duas experiências se fundem em uma só. Ele substitui o espaço ocupado por uma mulher pela literatura, não como uma escolha que retira o espaço da outra, pois a escrita é como uma “orgia” para Flaubert: “[O único jeito de suportar a existência é mergulhar na literatura como numa orgia perpétua] (carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, de 4 de setembro de 1858)” (Llosa, 2015, p.88). É o que justifica, de acordo com Llosa, as muitas metáforas sexuais criadas por Flaubert em relação à escrita.

Mas se “o romancista não cria a partir do nada, mas em função de sua experiência, que o ponto de partida da realidade fictícia é sempre a realidade real, tal como vive o escritor” (Llosa, 2015, p.97), isso significa que a relação entre literatura e o mundo real é mais próxima do que imaginamos, pois “certos temas se impõem” ao escritor, “assim como o amor e o sofrimento, os desejos e os pesadelos” (Ibidem). Isso não faz com que a inspiração seja algo místico que magicamente recai sobre o romancista, mas sim que “ele tem um passado e um presente, uma soma de experiências, algumas das quais lhe servem como material de trabalho” (Ibidem). É trabalho do escritor, então, transformar a realidade em ficção, um processo caracterizado não por copiar o que já existe, contrariando o que Sócrates tão severamente diz sobre os poetas no *Livro X*, na obra *A República* (2017), mas sim por transformar um produto – a realidade real – em uma resposta:

Um romance não é resultado de um tema tomado da vida, mas sempre de um conglomerado de experiências, importantes, secundárias, ínfimas, ocorridas em épocas e circunstâncias diferentes, estagnadas no fundo do subconsciente ou frescas

na memória, algumas vividas pessoalmente, outras apenas ouvidas, outras lidas, que, de maneira paulatina, vão confluindo para a imaginação do escritor, que, como uma poderosa betoneira, as desmanchará e remontará numa substância nova à qual as palavras e a ordem dão outra existência. Das ruínas e dissolução da realidade real surgirá então algo muito diferente, uma resposta e não uma cópia: a realidade fictícia. (Llosa, 2015, p.47)

Flaubert se consagrou como um escritor que soube fazer esse processo de conversão com maestria. O jovem Flaubert, com apenas 21 anos, como afirma Llosa, já falava para o amigo Ernest Chevalier que as pessoas são matéria viva para o enredo de livros, o que já anteveria três fundamentos de sua teoria do romance formulada posteriormente: “(1) que o escritor se serve sem escrúpulos de toda a realidade; (2) a ambição totalizadora e (3) a ideia de que o romance deve mostrar, não julgar” (Llosa, 2015, p.99). É nessa mesma linha de raciocínio que Llosa relembra que Flaubert passou a vida dizendo que sua matéria literária era uma forma de vingança contra a realidade, e que as experiências negativas eram mais estimulantes nesse sentido do que as boas experiências. Ao considerar a vida como um estímulo para a literatura, o romancista toma para si a liberdade de usar tudo e qualquer coisa em seus textos. Há que se observar, no entanto, que a total liberdade para tratar dos assuntos pode ser, em alguma medida, paralisante, uma vez que, conforme elucida Llosa, “nem todas as experiências são incentivos; só aquelas que deram origem e mantêm sua vocação” (Llosa, 2015, p.103).

Apesar do que foi enunciado até aqui sobre o assunto, Llosa argumenta que procurar as origens de uma obra ficcional requer uma energia dispensável para a literatura. O que vem ao caso, de acordo com Llosa, é considerar a forma e o produto final. Assim, apesar das muitas teorias que tentam explicar a razão da inspiração de Flaubert ou que tentam atribuir uma identidade a uma Emma Bovary do mundo real fora das páginas dos livros, fica evidente que este não deve ser o foco das discussões sobre o romance. Do mesmo modo, parece adequado reconhecer o apreço que Emma nutria pela leitura e *pela literatura*, não com o intuito de atribuir valor – neste caso, negativo – à leitora ou aos livros, mas com o objetivo de reforçar o potencial positivo que a leitura possui. Um potencial capaz de aliviar, ainda que parcialmente, os anseios de uma jovem esposa vivendo uma existência cheia de proibições numa pequena cidade francesa no século XIX. Um potencial capaz de nos trazer até aqui para reafirmar ideias tão simples, mas que podem escapar de nossas mãos.

É necessário reiterar tais ideias porque há uma ambivalência quanto às inspirações de Flaubert para elaboração de seu romance mais importante. Como aponta Llosa, em 18 de dezembro de 1853, Flaubert escreveu carta para Louise Collet – à época sua amante e confidente – a fim de afirmar a ausência de fatos reais em seu livro. “O romance que escreve será obra da

pura imaginação, não estará contaminado em absoluto por sua experiência, não haverá nele nada verdadeiro” (Llosa, 2015, p.143). Tal fato foi endossado pelo autor em carta a Mlle. Leroyer de Chantepie:

*Madame Bovary* não tem nada de verdadeiro. É uma história *totalmente inventada*: não coloquei no livro nada de meus sentimentos, nem de minha existência. A ilusão (se é que existe uma), muito ao contrário, vem da *impessoalidade* da obra. É um dos meus princípios, que é preciso não se escrever. O artista tem de estar em sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso; tem de ser sentido em tudo, mas não ser visto. (Llosa, 2015, p.143-144, grifos do autor)

Algo parecido é dito por Briony, a narradora de *Reparação* (2001), livro de Ian McEwan. A personagem justifica sua tentativa de reparação a partir da elaboração da premissa segundo a qual todo romancista é, antes de mais nada, uma espécie de deus onisciente – e muito semelhante ao que foi elaborado por Flaubert. Um ser que está presente o tempo inteiro, ainda que não possa ser visto. E um ser com poder suficiente para alterar o destino das personagens, sua criação pessoal. Assim,

A afirmação de que *Madame Bovary* não tem nada dele (Flaubert) é tão certa como aquela segundo a qual ele só escrevia coisas verdadeiras. A experiência é um ponto de partida (o processo de gestação); o ponto de chegada (a obra concluída) consiste na transmutação desse material. A soma de experiências que constituem a base de uma ficção não é a ficção, esta sempre difere de seus materiais porque é, sobretudo, uma escrita e uma ordem, e na menção verbal e na distribuição técnica esses ingredientes voltam, inevitavelmente, a ser outros. (Llosa, 2015, p.144)

A partir dessa exposição, é interessante observar a influência de *Dom Quixote de La Mancha* para a elaboração de *Madame Bovary*, segundo Llosa. Quando o autor ainda era criança, seu tio Mignon foi o responsável por apresentá-lo ao texto de Cervantes, evento que o encantou e continuou cativando nas outras releituras que Flaubert fez depois de adulto.

Flaubert já relatava, em suas cartas para Louise, seu desejo de criação literária baseado na realidade: “Queria escrever tudo o que vejo, não como é, mas transfigurado” (Llosa, 2015, p.145) é o que o escritor francês escreve em 26 de agosto de 1853. É também esse o trecho usado por Llosa para resumir os dois movimentos responsáveis por dar vida ao romance – o escritor primeiro parte da realidade factual, se inspira naquilo que vê e conhece materialmente, para, em seguida, transportar o conhecimento de mundo que possui para a literatura, elaborando um movimento de transformação do real numa nova realidade, dessa vez, uma realidade ficcional.

O escritor, assim, de acordo com Llosa, muda a realidade e a transforma em material de trabalho. Nesse processo, novos elementos são adicionados à sua criação, o que garante a originalidade do trabalho literário, sendo essa, portanto, a característica fundamental que dá independência à ficção e, inevitavelmente, a diferencia da realidade factual. Emma foi acusada

de não perceber essa diferença, ou porque era uma má leitora, ou porque os livros que lia eram de qualidade inferior. É dessa forma que Llosa chama atenção para o preço que se paga por esses elementos adicionados e chamados por ele de “manipulação do real” (p.145). O que é acrescentado à realidade indica o conflito que o origina, construído de maneira consciente ou não pelo romancista. São as experiências da realidade dos leitores que determinam o modo como os elementos acrescentados serão recebidos, o que faz com que eles mudem de acordo com o ambiente no qual estão inseridos.

Uma vez pressuposta a teoria de que Emma busca em seus amantes uma afirmação das relações que ela encontra na leitura, falha que ela realiza, pode-se depreender que quando o efeito gerado pela leitura é diferente do que é esperado pela crítica literária, a atividade, tão supervalorizada no espaço acadêmico, perde valor e passa a ser entendida como prejudicial e nociva, sobretudo para os seus leitores. Emma Bovary é acusada de ser uma leitora falha e de executar leituras falhas de romances falhos que não apenas pouco acrescentam para sua trajetória, como também são os responsáveis por sua ruína. Mas, pelo que observamos até aqui, Emma “[...] contrasta a realidade com suas leituras e se dá conta de que os delírios excitantes descritos nos livros não são encontrados no casamento. A situação mostra que ela não confunde a literatura com a realidade tampouco engana a si mesma” (Telles, 2022, p.489). É a consciência da realidade opressora que a empurra cada vez para o universo da leitura, não como uma tentativa de fuga, mas como reconhecimento do valor e potencial da experiência estética. A fim de aprofundar a discussão sobre a atribuição do conceito de leitura falha, no próximo capítulo, propõe-se investigar as práticas de leitura de outra personagem leitora marginal: a Bella Swan, mocinha da saga vampiresca *Crepúsculo* (2005), de Stephenie Meyer.



## Capítulo 2 – Ler não é o bastante: a falha da leitora frágil

*Anna Arcádievna lia e compreendia, mas não tinha gosto em ler; ou seja, em seguir o reflexo da vida de outras pessoas. Sentia uma desmedida vontade de viver por si mesma. Se lia como a heroína do romance cuidava de um doente, tinha vontade de entrar, com passos inaudíveis, no quarto do doente; [...] se lia como Lady Mary saía a cavalo atrás da matilha numa caçada, como procurava a cunhada e surpreendia a todos com a sua coragem, Anna sentia vontade de fazer tudo isso ela mesma.*

*Anna Kariênina, Liev Tolstói*

2005 foi o ano que marcou a publicação do primeiro volume da série *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, uma autora até então desconhecida, que não possuía trabalhos anteriores que dessem algum respaldo para a obra. Ainda assim, tal fato não foi suficiente para desabonar o efeito e o impacto do livro, o qual gerou resposta positiva e acalorada por parte do público leitor. Tamanho foi o sucesso, que outros três volumes foram publicados em sequência: *Lua Nova* (2006), *Eclipse* (2007) e *Amanhecer* (2008). A saga principal é narrada por Bella Swan, uma humana leitora de 17 anos, que entra em contato com um universo sobrenatural quando conhece o vampiro centenário Edward. Diante do apelo gerado pela história fantástica de Meyer, outros três livros foram publicados para completar a saga e a narrativa de Bella: *A breve segunda vida de Bree Tanner* (2010), uma espécie de *spin-off* de *Eclipse*; *Vida e Morte: Crepúsculo Reimaginado* (2015), a edição comemorativa de dez anos de publicação do primeiro livro; e *Sol da meia-noite* (2020), história narrada pela perspectiva de Edward sobre os acontecimentos ambientados em *Crepúsculo*. É por meio da leitura desses volumes que temos acesso não só ao romance entre Edward e Bella, mas também ao universo de leituras de Bella e a suas conversas sobre livros com o vampiro mais badalado do século XXI.

Ao longo dos últimos quase vinte anos, os livros de Meyer comoveram uma legião de fãs por todo o mundo. Eu faço parte desse público e é graças à história que muitos classificam como boba, adolescente e mal escrita, que hoje estou desenvolvendo uma pesquisa em literatura após ter feito uma graduação em Letras. Foi a história de Bella, à qual tive acesso aos 11 anos por meio de um volume esfrangalhado emprestado por uma amiga da escola, que despertou em mim um desejo pela palavra que eu desconhecia – e que talvez eu não tivesse conhecido, não fosse aquele exemplar de capa preta amassada que caiu nas minhas mãos numa tarde ensolarada de 2010. Nunca consegui esquecer o dia em que, sentada num banco no pátio da escola, ouvi minha amiga falar tão entusiasmadamente sobre a história que mudaria o curso da minha vida.

É forte e talvez um pouco fora de contexto destacar o impacto de uma obra tão pouco valorizada pela crítica especializada, mas a verdade é que, se não fosse pela história de Bella, talvez hoje eu não estivesse na posição de professora de ensino médio, ministrando aulas de literatura para dezenas de adolescentes que, assim como eu, adquiriram o hábito de leitura graças aos livros que nunca encontram espaço nas aulas de literatura. Afinal de contas, os *best-sellers*, a exemplo de *Crepúsculo*, não podem ser tema de discussão nas aulas, por fazerem parte de uma cultura popular (e de mercado!) que recebe pouco crédito.

Neste trabalho, não tencionamos discutir o uso – ou, nesse caso, o não uso – desses livros nas aulas de literatura. Mas a questão que queremos lançar está diretamente relacionada ao que vejo a partir de minha prática docente: muito discutimos na academia sobre o pouco incentivo dado à leitura no Brasil e reclamamos com frequência sobre o diminuto apelo que a literatura possui para a maior parte dos brasileiros, em especial para o público mais jovem, mas sempre deslegitimamos uma quantidade expressiva de leitores espalhada pelo país, os quais até aparecem nas pesquisas sobre leitura realizadas em território nacional, embora sejam desconsiderados para fins de discussão sobre práticas de leitura. Muitas vezes é desprezada a existência de leitores que não correspondem às expectativas criadas pela crítica sobre o efeito da leitura, seja porque não se identificam com clássicos, seja porque supostamente falham quando leem livros bem avaliados.

No entanto, o que se percebe é que essas pessoas existem e formam nichos específicos com reivindicações e preferências de leituras, sempre deixadas de lado nas discussões acadêmicas, devido à qualidade medíocre atribuída aos livros que leem. É isso o que ocorre com a *Emma Bovary* de Flaubert. É isso o que ocorre com os leitores que, assim como eu, gostam de *Crepúsculo*. E o fato de Bella ser uma leitora de clássicos não faz com que sua trajetória tenha mais legitimidade, o que indica que um grupo minoritário, entendido como mais intelectual e sobre o qual a falha no ato de leitura não incide, determina o que deve ser lido e pesquisado na área. É com o intuito de mostrar que até mesmo a falha pode beneficiar a formação de leitores e a disseminação da literatura que nos debruçaremos a partir de agora sobre a história de Bella Swan.

A narrativa de Bella inicia quando a jovem se muda de Phoenix para Forks, a fim de morar por algum tempo com seu pai, o chefe de polícia Charlie Swan. Na nova e pequena cidade, Bella se vê diante de todos os holofotes, o centro das atenções por ser a estudante novata vinda de uma cidade grande no Arizona. Na escola Forks High School, todos a esperam ansiosamente, o que incomoda a tímida e introspectiva Bella, que expressa sua profunda

frustração e pavor diante da situação, pois ela detesta atenção e prefere, sempre, a segurança do anonimato. Assim, temos acesso, inicialmente, a uma personagem um pouco infeliz, já que Bella não quer viver em Forks, mas o faz almejando o bem e a felicidade de seus pais. Contudo, conforme a rotina se instaura e a convivência com Charlie ganha rumos agradáveis, Bella assume uma postura mais feliz e confortável. Além disso, a entrada de Edward Cullen à história deixa a jovem mulher intrigada e curiosamente animada com a pacata cidade.

Em relação aos demais personagens, a mãe de Bella, Renné Dwyer, acaba se tornando uma personagem coadjuvante na história de Meyer, uma vez que suas aparições são muito raras ao longo dos quatro livros da série. As memórias de Bella e a saudade que sente de sua mãe e de sua cidade são uma aparição recorrente no início do primeiro volume da saga, mas acabam ficando de lado quando o relacionamento entre Bella e o vampiro Edward tem início. Charlie, por outro lado, tem um espaço peculiar na vida da garota. Descrito como uma pessoa de poucas palavras, assim como a própria Bella, Charlie a deixa muito livre e não tem o costume de prolongar longas conversas com a filha. Os dois mantêm uma dinâmica familiar baseada numa rotina específica: Bella sempre prepara o jantar do pai e os dois saboreiam a refeição noturna juntos, momento em que conversam superficialmente. Aos finais de semana, Charlie tem o costume de pescar e até convida Bella para os passeios, mas as investidas do pai são recusadas, já que a atividade não é atrativa para a adolescente.

Bella passa bastante tempo sozinha, mas a solidão não é algo que a incomoda. A jovem não só tem pavor de ser o centro das atenções, como também apresenta uma natureza reservada e mais introspectiva. Seus sentimentos são revelados apenas em situações muito específicas, pois a mocinha prefere deixá-los longe de seus pais e amigos mais próximos, em uma tentativa de poupá-los de se sentirem preocupados com a garota. Bella também detesta demonstrar fraqueza – um ponto um tanto ambíguo em sua história, uma vez que muitos leitores e leitoras a descrevem como uma personagem fraca e frágil.

A maturidade é um aspecto importante da personalidade da protagonista de Meyer. Bella é madura e costuma ser muito atenciosa e cuidadosa com seus pais. Responsável, séria e paciente com os amigos, ela é estudiosa, sempre faz o dever de casa e se destaca na escola, contando inclusive com a ajuda de Edward como professor particular. As responsabilidades domésticas em casa também não são deixadas de lado por Bella, que ainda respeita as imposições de Charlie, como os castigos que ele lhe impõe quando acha necessário.

Bella também tem uma faceta feroz e raivosa, embora só a demonstre em situações extremas, quando seus amigos e as pessoas que ama estão em perigo: “Tive de engolir a bile que subia por minha garganta. Eu queria bater nele. Não, eu queria fazer mais do que isso. Mais do que tudo, eu queria ser feroz e mortal, alguém com quem ninguém se atrevesse a se meter” (Meyer, 2008, p.189). O lado agressivo e irritadiço da mocinha é bastante explorado em todos os livros da série, muito embora outras características da personagem tenham mais destaque.

A jovem é igualmente engraçada e espirituosa, e constantemente faz comentários divertidos e irônicos. A mocinha ri de piadas e é sarcástica durante vários diálogos, contudo, essa característica é pouco associada à personagem por parte significativa do público que não leu os livros e baseia suas impressões apenas nas adaptações cinematográficas.

Como já mencionamos, Bella é uma jovem tímida, introvertida e mantém poucas relações afetivas com outras pessoas. Embora não tenhamos acesso à vida da personagem em Phoenix, Bella não relata ter amigos ou amigas próximas, mas considera a mãe como sua melhor amiga, ainda que as duas se distanciem bastante com a mudança de Bella para Forks. Na nova cidade, Bella enfrenta dificuldades para se enturmar com seus novos colegas e se sente, constantemente, deslocada, como se não pertencesse aos espaços em que está inserida. A personagem faz poucos amigos e, ainda assim, não se abre ou fala profundamente sobre seus sentimentos ou sobre o que acontece com ela a ninguém. Ela relata ainda não gostar de festas, bailes e demais eventos que promovam a socialização. Em síntese, Bella é uma jovem antiquada em muitos sentidos.

Embora seja mais reservada e não tenha o costume de falar abertamente sobre os seus sentimentos para as outras pessoas, Bella conversa sobre sua vida com seus amigos e familiares, tendo dificuldade de expor seus sentimentos para poupar as pessoas próximas de sofrerem com ela. Nesse sentido, Bella está constantemente preocupada em cuidar de seus amigos, de seus pais e até mesmo das pessoas que não conhece. Seja para poupar seus entes queridos, seja por medo de ser julgada, Bella não é uma personagem comunicativa.

Dessa forma, quando Bella conhece Edward, ela ainda é muito inexperiente e solitária, e nunca tinha tido relações amorosas ou românticas com outra pessoa. A inocência e inexperiência da jovem, portanto, podem surgir como fatores que auxiliam Bella a permanecer em uma relação com Edward, desconsiderando todos os problemas de comportamento do vampiro. Há várias passagens em que ela expõe suas dificuldades de socialização: “Eu não me relacionava com as pessoas com tanta facilidade, num nível tão profundo. Não com seres

humanos” (Meyer, 2008, p.132). Dessa forma, quando o relacionamento com o vampiro ganha contornos mais sérios, Bella não fala sobre o que sente com ninguém, nem mesmo com sua mãe.

Ao longo de todos os livros da série, Bella repete discursos autodepreciativos, sempre comparando sua aparência com a de Edward, como se ela não fosse boa o bastante para estar com alguém com beleza espetacular sobre-humana. Bella, no início da narrativa e em momentos posteriores, sempre descreve Edward como um homem maravilhoso, de beleza única e singular, ao passo que ela seria o patinho feio. Edward, além disso, possui outros talentos e é retratado como alguém extremamente inteligente, além de ser um excelente musicista. Como os vampiros do universo criado por Meyer não precisam dormir, as horas que seriam destinadas para descanso são preenchidas com estudos, pesquisas e investigações.

Ao descrever sua própria aparência ou as qualidades e defeitos que cultiva, Bella se caracteriza como uma pessoa “comum”, sem grandes atrativos ou qualidades que mereçam destaque. A personagem tece comentários depreciativos sobre sua própria existência e apresenta autoestima extremamente baixa. Esses comportamentos poderiam ser interpretados como modestos, mas beiram o menosprezo por sua própria existência. Ela não reconhece a própria inteligência, seu potencial ou mesmo o valor de seus feitos. As pessoas que a rodeiam, no entanto, demonstram uma perspectiva bem mais positiva sobre ela, o que gera um efeito interessante para quem lê a história. Quando Bella chega a Forks, a heroína atrai a atenção de muitos rapazes que fazem parte de seu convívio social. Ben, Mike, Jacob e Tyler são alguns exemplos de personagens que demonstram interesse romântico pela jovem, um indicativo de que a autoestima baixíssima de Bella pode turvar a imagem da protagonista.

Até sua transformação em vampira finalmente acontecer, Bella se considera inferior ao namorado em todos os sentidos e não enxerga nenhuma característica positiva em sua personalidade e aparência que mereça destaque. O que deve ser ressaltado neste trabalho, no entanto, é que, para ela, o aspecto mais significativo de sua existência humana é sua condição de leitora, embora, para Bella, tal fato não se caracterize como um mérito propriamente dito:

Como humana, eu nunca havia sido a melhor em nada. Não tinha problema em lidar com Renée, mas provavelmente muita gente poderia ter feito melhor; Phil parecia estar se saindo bem. Eu era uma boa aluna, mas nunca a primeira da turma. Evidentemente, podia ser excluída de qualquer atividade esportiva. Não tinha talentos artísticos nem musicais, nem outros de que me gabar. *Ninguém nunca recebeu um troféu por ler livros.* Depois de dezoito anos de mediocridade, eu estava acostumada a estar na média. Percebia agora que havia muito tempo eu desistira de quaisquer aspirações de brilhar em alguma coisa. Eu simplesmente fazia o melhor que podia com o que tinha, sem jamais me sentir à vontade em meu mundo. Então era muito

diferente. Agora eu era surpreendente – para eles e para mim. Era como se eu tivesse nascido para ser vampira. O pensamento me deu vontade de rir, mas também de cantar. *Eu tinha encontrado meu verdadeiro lugar no mundo, o lugar onde me encaixava, o lugar onde brilhava.* (Meyer, 2009c, p.399, grifos nossos)

Na passagem acima, Bella não só fala sobre não ter características marcantes, como também apresenta uma faceta mais feliz e satisfeita com sua transformação em vampira. Ela finalmente encontra contentamento com a própria aparência e com os atributos que possui. É importante, assim, destacar que sua transformação em vampira não é apenas um subterfúgio para ficar com Edward para sempre, pois esse foi um desejo que ela nutriu e cultivou ao longo dos quatro livros da série. Mais do que a possibilidade de concretizar o amor eterno, a transformação oferece para Bella o poder e as habilidades que os demais personagens possuem e que ela passa a almejar. Quando esse desejo enfim se torna realidade, Bella se sente satisfeita e finalmente demonstra estar confortável com sua própria imagem e com as novas habilidades vampirescas sobre-humanas.

A versão de Bella humana é descrita como inferior em todos os sentidos se comparada à beleza descomunal de Edward. Porém, quando sua filha nasce e apresenta algumas características físicas parecidas com as da jovem, Bella não considera que tais similaridades façam de Renesmee uma criança menos perfeita, já que, muito pelo contrário, a filha se torna mais especial por se parecer com sua versão humana: “Renesmee era real e eu a conhecia. Ela era a mesma por quem eu havia lutado desde o início. Minha pequena cutucadora, aquela que me amou de dentro também. Metade Edward, perfeita e linda. E metade eu – o que, surpreendentemente, em vez de depreciá-la, a tornava melhor” (Meyer, 2009c, p.342).

É perceptível, contudo, que Stephenie Meyer tem uma tendência estilística a definir a Bella humana como uma pessoa “comum” – até mesmo Edward se refere dessa forma à garota “Era só uma humana *comum*” (Meyer, 2020, p.9, grifos nossos). Essa percepção de Bella é endossada, inclusive, pela própria autora que, em uma entrevista<sup>4</sup> à revista Entertainment Weekly, disse:

I didn't realize the books would appeal to people so broadly. I think some of it's because Bella is an everygirl. She's not a hero, and she doesn't know the difference between Prada and whatever else is out there. She doesn't always have to be cool, or wear the coolest clothes ever. She's *normal*. And there aren't a lot of girls in literature that are normal. Another thing is that Bella's a good girl, which is just sort of how I imagine teenagers, because that's how my teenage years were. (grifos nossos)

---

<sup>4</sup> A entrevista foi publicada 5 de julho de 2008, com o título “Interview with vampire writer Stephenie Meyer”. Disponível em: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20049578,00.html>>. Acesso em: 3 de Out. de 2023.

Definir a personagem como “comum” ou “normal” pode gerar efeitos controversos, uma vez que semelhante discurso sugere a delimitação de um modo comum de ser ou, ainda, endossa a existência de um padrão de beleza que deveria ser seguido por todos. Assim, estabelecer que há um determinado tipo de personalidade e aparência comum cria um estereótipo que pode ser nocivo para a comunidade de leitores da saga, pois parece indicar que há um modelo de referência, e tudo o que for diferente seria considerado como errado ou fora da curva. Bella é uma adolescente branca, magra, heterossexual, e, ao ser caracterizada como comum, há a possibilidade de contribuir para a perpetuação de um padrão excludente. Dessa forma, é necessário problematizar semelhante adjetivação, apesar de ficar evidente, ao longo da narrativa, que, ao ser descrita como comum, Bella é construída como uma pessoa sem atributos marcantes ou talentos distintos.

A caracterização de Bella, além disso, é costumeiramente associada a uma tentativa de provocar identificação, um recurso que pode ser muito positivo para cativar o leitor e provocar o desejo de continuidade: para ler mais histórias envolvendo a personagem e para procurar obras que apresentem protagonistas com potencial para causar sentimentos semelhantes. Contudo, isso pode ser visto também de modo negativo, pois é comum que os livros pertencentes à chamada literatura de entretenimento, como é o caso de *Crepúsculo* sejam entendidos como obras que utilizam tal recurso de maneira proposital, apenas para atrair um maior número de leitores, entendidos principalmente como consumidores.

Como a obra em análise é lida majoritariamente por mulheres, apesar de *Crepúsculo* ter um número significativo de leitores homens, a constituição de Bella como uma mulher com muitas inseguranças e com autoestima (física e intelectual) bastante fragilizada faz com que as leitoras do livro sejam vistas como mulheres frustradas com a vida, pois usam a literatura para tentar alcançar o que é inatingível. Ao colocar em retrospecto a construção de personagens da maioria dos clássicos, é possível observar uma predileção por um perfil específico de protagonista e narrador: ele é homem, branco e heterossexual, como atesta a pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* (2011), realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, sob a coordenação de Regina Dalcastagnè.

Embora a pesquisa em questão trate especificamente de livros clássicos, o que se observa, até mesmo nas obras de menor valor para a crítica, é que há uma quantidade significativa de livros protagonizados e narrados por homens, enquanto uma minoria traz

mulheres desempenhando os papéis em questão. O que pode ser observado, além disso, é que os livros analisados na pesquisa compõem o cânone literário, um indício de que poucas obras valorizadas pela crítica apresentam enredos marcados por uma presença feminina proeminente. As mulheres não apareciam com recorrência nesses papéis porque os escritores eram, em sua maioria expressiva, homens. Quando, após o século XVIII, as mulheres passam a reivindicar a palavra, mais protagonistas e narradoras femininas aparecem nos textos literários, canônicos ou não, para trazer a experiência do que é verdadeiramente ser uma mulher:

[...] é provável que, tanto na vida quanto na arte, os valores de uma mulher não sejam os valores de um homem. Assim, vindo a escrever um romance, a mulher descobrirá que tem um desejo constante de alterar os valores estabelecidos – de tornar sério o que parece insignificante a um homem, de tornar trivial o que é importante para ele. É claro que ela será criticada por causa disso; pois o crítico do outro sexo ficará genuinamente surpreso e desconcertado com a tentativa de alterar a escala dominante de valores e enxergará aí não uma simples diferença de visão, mas uma visão que é débil, trivial ou sentimental, já que difere da sua. (Woolf, 2021, p.111)

As críticas feitas aos aspectos da personalidade de Bella que geram identificação no público leitor são frutos da herança da dominação patriarcal na literatura. Parece contraditório observar a hostilidade com a qual a obra de Meyer é recebida pela crítica literária, uma vez que se trata não apenas de um livro escrito por uma mulher, mas um livro escrito por uma mulher e que apresenta uma protagonista feminina com uma constituição que gera identificação em um público leitor considerável, em sua maioria mulheres, as quais eram muitas vezes retratadas como personagens secundárias em histórias que não se preocupavam em realmente contemplar suas demandas.

Isso não significa, é claro, que a identificação deve ser o único critério usado para legitimar a leitura de uma obra literária. Sobre isso, Rita Felski, em *Literature after feminism* (2003), diz que a leitura não deve obrigatoriamente gerar identificação para o leitor. A autora defende a ideia ao conceituar a leitura como responsável por engatilhar uma experiência sensível com potencial para mobilizar o leitor até mesmo para realidades desconhecidas. No entanto, com uma quantidade tão expressiva de obras apelativas para o público masculino, parece justo fazer uma reivindicação pelo direito à leitura e à representação no texto literário por parte do público feminino. *Crepúsculo* é uma obra que se destaca nesse sentido não só por ser lida por uma quantidade expressiva de mulheres, mas também por apresentar elementos que geram identificação para um público amplo, o qual se torna leitor por causa da saga vampiresca e que se mantém no universo das letras não por causa do repertório literário de Bella, como



veremos a seguir, mas também por sua constante tentativa de ler a sua vida a partir do enredo dos livros que compõem seu rol de leituras.

## 2.1 Bella e a leitura

A leitura é para Bella, em todos os livros da saga, significativa. Embora grande parte das obras citadas por ela faça parte do currículo das aulas de inglês de sua escola, a protagonista revela verdadeira paixão pela literatura. A jovem lê grandes e consagradas obras da literatura inglesa e, quando precisa redigir provas ou trabalhos na escola sobre esses livros, sempre os acha fáceis, devido, sobretudo, à intimidade e ao costume que a mocinha tem com as obras:

Fui à biblioteca no sábado, mas era tão mal abastecida que não me dei ao trabalho de fazer um cartão de inscrição; eu teria que marcar logo uma data para ir a Olympia ou Seattle e encontrar uma boa livraria. [...] Na aula de inglês, [...] teve um teste relâmpago sobre *O morro dos ventos uivantes*. Era simples, muito fácil. (Meyer, 2009a, p.36)

Jane Austen é a autora preferida de Bella e as obras de William Shakespeare são citadas em três dos quatro livros da série. Além disso, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, são descritos como seus livros preferidos, além dos clássicos de Austen *Razão e Sensibilidade* e *Orgulho e Preconceito*. Tais obras podem ser analisadas à luz do conceito de intertextualidade, uma vez que Meyer parece ter se inspirado nas obras clássicas, especificamente em *Romeu e Julieta* e em *O morro dos ventos uivantes*, para dar vida a seus personagens no segundo e terceiro volume da saga, *Lua Nova* e *Eclipse*, respectivamente.

Em *Como ler literatura* (2019), Terry Eagleton defende que todas as obras literárias são, necessariamente, iniciadas com palavras usadas em outras incalculáveis obras, ainda que a sua organização varie de acordo com quem as escreve. A leitura de um determinado texto só se torna possível devido, sobretudo, à existência de obras literárias anteriores, pois “Toda obra de literatura remete, mesmo que apenas inconscientemente, a outras obras. Apesar disso, o início de um poema ou romance também parece brotar de uma espécie de silêncio, visto que inaugura um mundo fictício que não existia antes” (Eagleton, 2019, p.16). Ademais, embora o enredo, a construção de personagens e a frequência narrativa sejam elementos construídos de forma inovadora, há a referência, no novo texto, a outras obras predecessoras.

Uma base sólida formada por grandes clássicos da literatura inglesa parece ter sido usada por Meyer para dar vida à saga vampiresca. A literatura gótica, iniciada no século XVIII

na Inglaterra com a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, constitui-se como uma das principais referências para a formação do romance. Como indica Alba Cabrera Navas, em *“I’m not that girl”: Vindicating the Twilight saga and Bella as Positive Members within a Female Tradition* (2019), assim que Bella chega a Forks, é possível observar o contraste na forma como são retratadas a cidade onde ela residia com sua mãe, Phoenix, e a península chuvosa para a qual a mocinha se muda a fim de morar com seu pai. O sol, o calor e, conseqüentemente, as cores quentes e terrosas são associadas à cidade do Arizona, o que representa felicidade, aconchego e familiaridade para Bella. Já Forks é descrita como uma cidade muito “verde”, úmida, molhada e cheia de musgo, características que a deixam deprimida e melancólica, assim como ocorre com os romances góticos, ambientados em cenários que sugerem mistério e desolação, a exemplo do romance de Walpole, que inaugura o movimento em questão.

Após seu surgimento no século XVIII, a literatura gótica ganhou cada vez mais adeptos, especialmente entre o público feminino, o que fez com que o gênero continuasse em voga durante o século seguinte. Hossne (2000) relembra que, na França, a literatura antes compreendida como fantástica, passa a ser associada ao movimento gótico, sendo inclusive considerada por alguns críticos como uma seção da literatura fantástica. A fim de entender a constituição da literatura de cunho realista, Hossne aponta a necessidade de ponderar a literatura fantástica, a sua contraparte.

De acordo com Todorov, autor citado por Hossne, o medo não deve ser elemento essencial para compreender esse tipo de narrativa. O autor defende que os sentimentos proporcionados pela leitura não devem ser os responsáveis pela classificação de uma obra literária, já que “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (Todorov, 1975 p.175 apud Hossne p.206) e sim como elemento dispensável. Para contrapor tal posicionamento, a autora cita David Punter que, em *The Literature of Terror* (1980), aponta que o medo não só é um elemento indispensável, como também deve obrigatoriamente aparecer em qualquer narrativa dita relevante. O gótico e o medo estão, segundo Punter, diretamente relacionados, uma vez que o último não pode ser considerado sob vértices simplistas.

Fica claro, portanto, que os dois autores discordam em muitos aspectos, mas Hossne chama atenção para três pontos de convergência no pensamento deles: primeiro, ambos acreditam que a ambigüidade – ou a hesitação – é elemento necessário para o sucesso da literatura não-realista (a autora chama atenção para o fato de que vários são os nomes dados ao

tipo de texto em questão, mas opta pelo termo literatura não-realista). Assim, como o gênero apresenta elementos sobrenaturais que não podem ser encontrados na vida que entendemos como real ou natural, o leitor deve duvidar do que é retratado no texto literário para que o gênero seja compreendido como tal. Em *Crepúsculo*, temos acesso ao universo fantástico dos vampiros, criaturas que surgiram e se popularizaram, na literatura, justamente a partir do movimento gótico.

Edward e sua família são vampiros centenários e possuem características específicas que geram dúvida para o leitor: se alimentam de sangue (de origem animal, pois a família Cullen se auto-intitula “vegetariana”, embora os vampiros fiquem mais fortes quando se alimentam de sangue humano), possuem poderes sobre-humanos (como telecinese e previsão do futuro), nunca dormem, dificilmente se machucam e são imortais. Para matar um dos vampiros de Meyer, é necessário esquarterar o corpo e atear fogo em todos os membros. Todos esses elementos contribuem para a conceituação da obra como literatura fantástica que revive o gótico na contemporaneidade.

O segundo elemento em comum nos textos dos referidos autores é o entendimento de que o narrador em primeira pessoa não é confiável na literatura dita não-realista, uma vez que a narrativa se torna demasiado subjetiva quando apresenta a perspectiva de apenas um personagem. Bella é a narradora dos quatro livros principais da saga vampiresca, o que significa que todos os acontecimentos de *Crepúsculo* são contados a partir de sua perspectiva apaixonada e deslumbrada por Edward. Isso faz com que alguns comportamentos problemáticos do vampiro – a exemplo das invasões que Edward faz ao quarto de Bella sem que a jovem saiba – sejam romantizados pela protagonista, que se sente lisonjeada com ações tão perturbadoras. Em *Soldado meia-noite* (2020), como pontuaremos mais adiante, contudo, temos acesso aos mesmos eventos do primeiro volume da saga, só que descritos a partir da perspectiva de Edward, a qual gera um efeito assombroso para o leitor, mais um elemento que aproxima o romance de Meyer da literatura gótica.

Por último, a ênfase na ação é uma característica destacada pelos dois autores nesse tipo de livro, o que deixa a preocupação com a elaboração estética do texto literário em segundo plano. Sobre tal ponto, entretanto, o romance de Meyer se distingue das demais obras, como veremos adiante. A ação não é o elemento principal da saga vampiresca, uma vez que, a partir da análise detida que se segue, observamos que as dúvidas, angústias, aflições e dilemas vividos pela protagonista – assim como suas leituras e as discussões sobre elas – são parte central da narrativa.

A ambientação soturna, a presença do sobrenatural e a narrativa centrada em Bella são elementos que indicam a tentativa da autora reviver o gótico no romance contemporâneo. As preferências literárias da mocinha, também, são outro ponto fundamental para a compreensão da constituição do romance, o qual se origina a partir das várias referências literárias usadas por Meyer para dar vida e forma para seu universo sobrenatural.

Formada em literatura inglesa na Universidade Brigham Young, a autora atribuiu à sua protagonista mais famosa a propensão a um tipo de literatura muito valorizada pela crítica. Ao contrário de Emma Bovary, uma leitora famosa por falhar, seja devido à sua incapacidade de distinguir o real da ficção, seja por escolher uma literatura de pouco valor para a academia, Bella possui um rol de leituras canônicas, as quais são reiteradamente referenciadas ao longo de sua trajetória. Seguindo o que estabeleceu Eagleton, o silêncio que deu origem à saga vampiresca estava repleto de histórias, citadas em todos os volumes da série. Em *Crepúsculo*, numa das primeiras chamadas para a personalidade introspectiva da protagonista, Bella se compara a um famoso personagem: “Eu fazia o Leão Covarde de *O Mágico de Oz* parecer um exterminador do futuro” (2009a, p.30). Tal recurso foi usado de maneira recorrente pela autora, especialmente na elaboração de *Lua Nova* e *Eclipse*, como veremos adiante. A literatura, portanto, se configura como matéria de discussão e análise para a vida, o que demonstra que as palavras atravessam as páginas dos livros e passam a povoar o cotidiano da personagem, que tenta entender a vida a partir da literatura:

– O que você fez ontem? [...]

– Trabalhei no dever sobre *Macbeth*, principalmente. – Não acrescentei que tinha concluído; não precisava parecer presunçosa.

[...] – O que está escrevendo no seu?

– Se o tratamento de Shakespeare das personagens femininas é misógino. (Meyer, 2009a, p.111)

A passagem acima ilustra aspectos importantes da personalidade de Bella já apontados neste trabalho. Além de ser uma jovem responsável com suas demandas escolares, a protagonista preza pelo bem-estar de seus amigos e evita qualquer comentário que possa deixá-los desconfortáveis. É possível observar, também, a presença de um olhar reflexivo sobre as leituras realizadas pela jovem, o que evidencia que as obras não são apresentadas no romance de modo aleatório. Ainda no primeiro volume, Bella dedica vários momentos de seu tempo livre para a leitura:

Decidi matar uma hora com leituras não relacionadas à escola. Eu tinha uma coleção de livros que vieram comigo para Forks, e o volume mais esfrangalhado era uma

compilação das obras de Jane Austen. Escolhi este e fui para o quintal, pegando uma manta velha e puida no armário do alto da escada ao descer. [...]

Deitei de bruços, cruzando os tornozelos no ar, folheando os diferentes romances do livro, tentando decidir qual deles ocuparia mais a minha mente. Meus preferidos eram *Orgulho e preconceito* e *Razão e sensibilidade*. Li o primeiro mais recentemente, então comecei por *Razão e sensibilidade*, só para me lembrar, depois que comecei o capítulo três, que o herói da história por acaso se chamava Edward. Irritada, passei para *Mansfield Park*, mas o herói do romance se chamava Edmund, e isso era parecido demais. Será que não havia nenhum outro nome disponível no século XVIII? (Idem, p.114)

O primeiro indício de que Meyer pode ter se inspirado nos clássicos de Jane Austen é a escolha do nome de Edward, como é possível notar na passagem acima. Depois de conhecer mais sobre a personalidade do intrigante vampiro, Bella descobre que a transformação de Edward ocorre no início do século XX e que ele próprio nasceu em 1901, o que indica que, entre os nomes mais populares do período, Meyer escolheu justamente aquele que aparece de maneira recorrente nos romances de Austen.

Já no segundo volume da série, *Lua Nova* (2008), percebemos, em diversas passagens, a menção à obra de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*, pois, além de o professor de inglês de Bella trabalhar com a obra em sala de aula, a jovem havia lido o livro antes. Desde modo, há vários trechos no segundo volume da série em que Bella e Edward discutem a respeito dos comportamentos das personagens principais, destacando passagens da obra e fazendo, inclusive, comparações da história de amor trágica com os acontecimentos vivenciados pelos dois no passado. A morte, na narrativa de Meyer, assume a estética do suicídio como a saída para que o jovem casal consiga concretizar o amor impossível, porque vivido por uma humana e por um vampiro, e consiga estabelecer um vínculo amoroso que se perpetua pela eternidade. Assim, fica evidente o uso da tragédia shakespeariana como fonte de inspiração para produção da obra.

Um evento marcante da obra em questão é a ruptura do relacionamento entre Bella e Edward, evento que acaba proporcionando a aproximação da mocinha com Jacob. Conforme a amizade dos personagens se torna mais forte e Bella começa a se apaixonar pelo jovem lobo, a jovem reflete sobre a história shakespeariana e sobre como seria o final de Julieta, caso Romeu a deixasse, estabelecendo um diálogo de sua própria narrativa com a tragédia de Shakespeare, ao pensar em Jacob, comparando-o a Páris, noivo arranjado pelos pais de Julieta:

[...] pensei mais um pouco em Julieta. Imaginei o que ela teria feito se Romeu a deixasse, não porque fosse proibido, mas por perder o interesse. E se Rosalina lhe tivesse dado atenção e ele mudasse de ideia? E se, em vez de casar com Julieta, ele simplesmente sumisse? Pensei que sabia como Julieta se sentiria. Ela não voltaria para

a sua antiga vida, não mesmo. Não teria sequer se mudado, disso eu tenho certeza. Mesmo que tivesse vivido até ficar velha e grisalha, cada vez que fechasse os olhos teria sido o rosto de Romeu que veria por trás das pálpebras. No fim das contas, já teria aceitado isso. Imaginei se ela teria se casado com Páris no final, só para agradar aos pais, para manter a paz. Não, era provável que não, concluí. Por outro lado, a história não falava muito de Páris. Ele era só um estorvo – um substituto, uma ameaça, um prazo final para forçar a mão dela. E se ele fosse mais do que isso? *E se Páris tivesse sido amigo de Julieta?* Seu melhor amigo? E se ele fosse o único a quem ela pudesse fazer confidências sobre toda a história arrasadora com Romeu? A única pessoa que a entendia de verdade e a fazia se sentir quase humana de novo? E se ele fosse paciente e gentil? E se ele cuidasse dela? E se Julieta soubesse que não podia viver sem ele? E se ele realmente a amasse e quisesse que ela fosse feliz? E... E se ela amasse Páris? Não como Romeu. Nada disso, é claro. Mas o bastante para querer que ele também fosse feliz? [...] Se Romeu tivesse mesmo partido, para nunca mais voltar, teria feito diferença Julieta ter aceitado ou não a oferta de Páris? Talvez ela devesse ter tentado se adaptar aos pedaços de vida que restaram. Talvez fosse o mais perto que ela chegaria da felicidade. (Meyer, 2008, p.263, grifos nossos)

As comparações feitas por Bella desenham os integrantes de seu quase triângulo amoroso dentro na imbricada história de Romeu, Julieta e Páris. Cabe lembrar que Páris não é propriamente uma terceira pessoa na relação entre Romeu e Julieta, mas a imposição dos pais de Julieta para que ela se case com o rapaz faz com que o triângulo amoroso seja uma possibilidade, tal como a relação de Bella com Jacob, já que ela cogita o relacionamento, mas não chega a concretizá-lo. Dessa forma, o leitor tem acesso, indiretamente, a alguns elementos da história shakespeariana, como a temática do amor impossível e o suicídio como a saída encontrada para todos os desentendimentos que impossibilitam a materialização do amor para o casal.

Ao cogitar novas possibilidades e fins para a história shakespeariana, mostrando trechos da tragédia, Bella instiga a curiosidade dos leitores, que passam a procurar os livros clássicos de que a personagem tanto gosta a fim de compreender melhor o que a move. *Romeu e Julieta* é inevitavelmente a obra que aparece com maior recorrência no segundo volume da saga. Outros títulos, no entanto, também são mencionados, com destaque para as aulas de inglês, momento que gera satisfação para a personagem: “Estávamos trabalhando em *A revolução dos bichos*, um tema fácil. [...] Acomodei-me em minha carteira, satisfeita por me distrair com a aula do Sr. Berty” (Idem, p.77).

No terceiro volume da saga, *Eclipse* (2009b), por sua vez, fica evidente o diálogo entre a narrativa de Bella e o romance de Emily Brontë *O morro dos ventos uivantes*. Há a presença de vários elementos narrativos interligados à obra de Brontë de maneira implícita, como a natureza inevitável da relação entre Bella e Edward que vence as barreiras da morte – tal como Cathy e Heathcliff –, a postura mais compreensiva, permissiva e amigável adotada por Edward

no terceiro livro diante da relação entre Bella e Jacob – assim como Heathcliff age com Cathy e Edgar –, a postura egoísta adotada tanto por Bella como por Cathy, e a relação de dependência estabelecida entre as personagens principais.

Há ainda diversas passagens em que a intertextualidade se manifesta, como em comparações do comportamento de Bella e Edward com a postura de Cathy e Heathcliff diante dos conflitos, e na escolha que as mocinhas são levadas a fazer, havendo, neste ponto em específico, algumas alterações nos rumos finais da história,

Eu era egoísta, eu era nociva. Eu torturava as pessoas que amava. Eu era como Cathy, como *O morro dos ventos uivantes*, só que minhas opções eram muito melhores do que as dela, nem do mal, nem doentias. E ali estava eu sentada, chorando, sem fazer nada produtivo para corrigir a situação. Exatamente como Cathy. (Meyer, 2009b, p.370)

Assim, no terceiro volume da série, não só Bella lê e fala sobre a obra, pois Edward, ainda que questione a releitura de um livro considerado por ele como ruim, se rende aos encantos da narrativa de Brontë. Entre discussões acaloradas e comparações com o casal inglês, Bella e Edward falam, de maneira mais aprofundada sobre o enredo, chegando, inclusive, a citar trechos específicos em que as personagens se identificam com Cathy e Heathcliff:

[...] Folheei o livro, encontrando facilmente a página que queria. O canto estava dobrado de tantas vezes que parei ali. – Cathy é um monstro, mas havia algumas coisas nas quais tinha razão – murmurei. Li as frases em voz baixa, principalmente para mim mesma. – “Se tudo o mais perecesse e enquanto ele perdurasse, eu ainda continuaria a existir; e se tudo o mais restasse e ele fosse aniquilado, o universo se tornaria muito mais estranho.” – Eu assenti, outra vez para mim mesma. – Sei exatamente o que ela quis dizer. E sei com quem não posso deixar de viver.

[...] – Heathcliff também teve seus momentos – disse ele. Edward não precisava do livro para citar com perfeição. Puxou-me mais para perto e sussurrou em meu ouvido: – “Eu *não posso* viver sem minha vida! *Não posso* viver sem minha alma!” (Idem, p.432-3)

A longa citação é apenas um dos vários momentos em que o casal de Meyer não apenas discute a obra de Brontë, como também estabelece quadros comparativos com os personagens Cathy, Heathcliff e Edgar. No mesmo romance, Bella também faz referência a outras obras de literatura clássica, como *Anne of Green Gables*, além de voltar novamente a William Shakespeare, numa relação de intertextualidade explícita com *Sonho de uma Noite de Verão*, quando, durante um diálogo, Edward usa o exemplo da obra shakespeariana para explicar a

força das relações dos lobisomens originadas a partir do *imprinting*<sup>5</sup> e até mesmo a intensidade de seus sentimentos por Bella.

No quarto volume da série, *Amanhecer* (2009c), Bella se casa, engravida e quando sua filha nasce, a protagonista lê poesia para a pequena antes de dormir, como uma boa mãe leitora. Renesmee gosta de histórias variadas e Bella está constantemente procurando novos livros para preencher os momentos de leitura, como a obra do poeta inglês Alfred Tennyson:

Estava lendo Tennyson para ela uma noite porque o fluxo e o ritmo de sua poesia pareciam repousantes. (Eu tinha de pesquisar constantemente em busca de material novo; Renesmee não gostava de repetição em suas histórias antes de dormir, como supostamente outras crianças queriam, e não tinha paciência com livros com imagens.) [...]

– “Há uma doce melodia aqui” – ela leu sem hesitar – “que cai mais suave do que pétalas de rosa na relva, ou o orvalho em águas tranquilas entre paredes de granito escuras, em um...” (Meyer, 2009c, p.402-3)

Os livros são uma presença tão significativa na vida de Bella que Alice, sua cunhada, em uma tentativa de passar um recado que somente Bella entendesse, coloca uma pista em um de seus livros, *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare. Nessa passagem específica de *Amanhecer*, Bella cita que, ao se casar e mudar de casa, levou seus livros preferidos para a nova residência, entre os quais se encontrava sua coleção de brochuras de Shakespeare.

Assim, as leituras de Bella são um elemento importante para a constituição do romance, uma vez que não são mencionadas de maneira aleatória ou despropositada. As histórias atravessam os acontecimentos essenciais para a formação do enredo e são tema de conversas fundamentais para a construção de personagens e entendimento da jornada vivenciada pelos protagonistas, como percebemos em *Lua Nova* e em *Eclipse*. Emma Bovary, personagem para quem a leitura é, de igual modo, fundamental, não chega a deixar evidente quais títulos e obras são lidos, ao contrário de Bella, cujas leituras estão mais do que declaradas, como é possível observar na longa citação abaixo:

– Eu fico feliz que Charlie tenha deixado você sair, você está precisando tristemente fazer uma visita a uma livraria. Eu não posso acreditar que você está lendo *O morro dos ventos uivantes* de novo. Você já não sabe ele de cor?

– Nem todos nós temos memória fotográfica – eu disse curtamente.

– Com memória fotográfica ou não, eu não entendo por que você gosta disso. Os personagens são só pessoas que arruinam a vida uns dos outros. Eu não consigo entender como Heathcliff e Cathy acabaram sendo comparados a casais como Romeu

---

<sup>5</sup> Fenômeno do universo dos lobisomens de Meyer responsável por provocar o encontro entre alma gêmeas – o lobisomem e a pessoa alvo de sua adoração e amor eternos.



e Julieta ou Elizabeth Bennett e Sr. Darcy. Essa não é uma história de amor, é uma história de ódio.

– Você tem sérios problemas com os clássicos – eu disparei.

– Talvez seja porque eu não fico impressionado com antiguidades.

Ele sorriu, evidentemente satisfeito por ter me distraído.

– No entanto, honestamente, por que é que você lê isso de novo e de novo? – Os olhos dele estavam vívidos com real interesse agora, tentando – de novo – desvendar os complicados trabalhos da minha mente. Ele se inclinou na mesa pra pegar o meu rosto nas mãos dele.

– Por que isso é apelativo pra você?

A sincera curiosidade dele me desarmou.

– Eu não tenho certeza – eu disse, lutando pra ser coerente enquanto o olhar dele não intencionalmente confundia os meus pensamentos. – É alguma coisa relacionada a inevitabilidade. Como nada consegue mantê-los separados, nem o egoísmo dela, nem o lado mau dele, e no fim, nem mesmo a morte... [...]

– Eu ainda preferiria se um deles tivesse uma qualidade que os redimisse.

– Eu acho que é disso que eu estou falando – eu discordei. – O amor deles é a única qualidade que os redime.

– Eu espero que você tenha mais senso que isso. Se apaixonar por alguém tão... maligno.

– É um pouco tarde pra me preocupar com a pessoa pela qual eu vou me apaixonar – eu apontei. – Mas mesmo sem o aviso, eu pareço ter me saído muito bem.

Ele riu baixinho.

– Eu me alegro que você pense isso.

– Bem, eu espero que você seja esperto o suficiente pra ficar longe de alguém tão egoísta. A fonte de todo o problema na verdade é Catherine, não Heathcliff. (Meyer, 2009b, p.30-1)

O que deveria ser uma conversa comum para o jovem casal evidencia, na verdade, uma discussão acalorada sobre o romance de Brontë. As comparações com outros casais famosos da literatura são um elemento fundamental para a compreensão de Bella como leitora dedicada. Esse é também o tipo de diálogo que Emma gostaria de travar com seu marido Charles, conversas que nunca chegam a acontecer realmente, devido ao pouco interesse que o médico demonstra pelas leituras da esposa. É na figura de Léon que Emma encontra o parceiro ideal para debater suas leituras, como vimos anteriormente. É perceptível, desse modo, que Bella encontra em seu namorado o ideal almejado, enquanto Emma só consegue encontrar semelhante objetivo em seu amante.

Além disso, quando o terceiro volume da saga de Meyer foi publicado, a editora Lua de Papel chegou a lançar uma nova edição de *O morro dos ventos uivantes* com capa ilustrativa inspirada nos livros de Meyer e com uma mensagem aos leitores na capa: "O livro preferido de

Bella e Edward", o que elevou as vendas do romance de Brontë. É perceptível, no entanto, que a presença de clássicos nas leituras de Bella não legitima a comunidade de leitoras e leitores que leem a história vampiresca. Alguns anos após o impacto inicial da saga, a mensagem supracitada foi retirada das edições do romance de Brontë.

Vale ressaltar que as escolhas literárias de Bella – intencionalmente ou não – têm grande destaque em todos os livros da saga, ao contrário do que ocorre com as leituras de Emma, uma vez que não há menção específica aos títulos e obras lidas pela protagonista flaubertiana, como já mencionado. Tal configuração sugere que Meyer e Flaubert retratam as leituras de suas personagens conforme a crítica estabelece: em se tratando de clássicos, os títulos devem ser anunciados e exibidos exaustivamente; quando, por outro lado, temos uma literatura de menor valor para a academia, os títulos são pouco importantes, pois são todos classificados no mesmo grupo – uma estratégia pouco eficaz para a evolução das pesquisas na área, como apontamos no Capítulo 1.

## **2.2 Um novo olhar sobre Bella**

*Sol da Meia-Noite* (2020) é o livro que traz novamente os desdobramentos da primeira obra da saga, *Crepúsculo*, só que, dessa vez, a partir da perspectiva de Edward. Assim, o leitor tem acesso às impressões do vampiro sobre a história que antes só conhecia pelos olhos da protagonista. Alguns elementos fundamentais da personalidade de Bella ficam ainda mais evidentes. Logo no início da narrativa, Edward se surpreende com a inteligência de Bella, em grande parte devido ao comportamento egocêntrico e esnobe do vampiro. Na escola, ele dá poucos créditos aos seus colegas de classe humanos e, por isso, fica verdadeiramente surpreso quando Bella mostra ter um rendimento escolar acima da média, o que reforça sua postura séria e responsável: “– Cuidar da casa toma muito tempo, e eu também sempre trabalhei meio período, sem contar a escola. Se eu quiser ir para a faculdade, vou precisar de uma bolsa integral” (Meyer, 2020, p.328).

Na percepção de Edward, Bella não só é uma pessoa introspectiva e solitária, mas alguém que prefere sofrer em silêncio, o que contribui para a percepção de que Bella é resignada e abusa de comportamentos submissos. Ainda que a sua intenção seja preservar os sentimentos das pessoas que ama, suas atitudes indicam, em alguns momentos, que sua personalidade é subserviente, em especial quando suas ações são motivadas pelo desejo de proteger Edward.

Ainda de acordo com o vampiro, a mocinha não sente confiança nas pessoas o suficiente para se abrir e também parece ter aversão por demonstrar fraqueza. A narrativa de Bella já mostrava ao leitor alguns poucos indícios dessa característica singular, mas Edward, de modo observador, constata a repulsa que a jovem sente em ser vista como fraca, ou mesmo incapaz. Além disso, temos acesso a uma qualidade de Bella que não fica bem definida em sua própria narrativa: ela é uma pessoa generosa e tende a pensar mais nos outros do que em si mesma, característica que potencializa sua essência bondosa:

Continuei encarando-a nos olhos, sentindo que finalmente tive meu primeiro vislumbre verdadeiro de sua alma. Vi naquela única palavra que lugar ela mesma ocupava em suas prioridades. Ao contrário da maioria dos humanos, suas necessidades estavam no final da lista. Ela era altruísta. (Idem, p.53)

Sempre solícita com os amigos, Bella está constantemente procurando deixar as pessoas ao seu redor confortáveis. Em *Crepúsculo*, temos acesso a algumas passagens em que esses atributos são expostos (como quando Bella, em meio a conversas com vários amigos, muda de assunto para não deixar sua amiga Ângela constrangida), mas é em *Sol da Meia-Noite* que o leitor tem acesso, de maneira profunda, a esses traços da personalidade da jovem:

[...] ela nunca saía de sua zona de conforto e tranquilidade, a não ser que percebesse que alguém precisava de ajuda; mudava de assunto sempre que seus amigos humanos eram cruéis demais uns com os outros; agradecia a um professor pela aula se ele parecesse desanimado; trocava seu armário da escola por outro num lugar pior, para que dois melhores amigos pudessem ser vizinhos; abria um sorriso, mas nunca para os amigos cheios de si, e sim para alguém que estivesse magoado. Pequenas coisas que nenhum de seus conhecidos ou admiradores parecia notar. [...] Bella era boa. Todo o restante se resumia a essa qualidade. Generosa e modesta, desprezada e corajosa – ela era boa em todos os sentidos. (Idem, p.105)

Nas invasões ao quarto de Bella, Edward descreve como a garota coleciona vários livros (a maioria com a lombada gasta, devido ao uso frequente). Em uma de suas horripilantes visitas noturnas à garota, Edward a observa ler os clássicos de Jane Austen: “Ah... Mais clássicos. *Razão e sensibilidade*. Ela era fã de Jane Austen” (Idem, p. 182). Além disso, quando questionada sobre qual profissão seguiria, Bella responde que gostaria de trabalhar com livros, demonstrando, novamente, sua familiaridade com a leitura.

– Alguma coisa com livros. [...] Se eu pudesse, gostaria de ser professora universitária, talvez em uma faculdade comunitária. Aulas de inglês eletivas, assim todos os que se inscrevessem estariam lá por vontade própria. [...] Já pensei em trabalhar em uma editora, como produtora editorial ou algo assim. (Idem, p.330)

Em *Sol da Meia-Noite*, temos acesso a alguns diálogos deixados de lado durante a narrativa de Bella. Em uma dessas conversas, talvez uma das melhores de toda a saga, Edward pede que Bella fale sobre o seu livro preferido. A citação abaixo indica a variedade de obras que compõe o rol de leituras da protagonista de Meyer. Como qualquer leitora entusiasmada, quando questionada sobre seu livro favorito, Bella não é capaz de citar apenas um título e enumera uma lista variada, sem seguir uma ordem precisa e sem atribuir preferência a nenhum título em específico.

– Por onde eu começo? Hmm, *Mulherzinhas*. Foi o primeiro livro grande que li. Ainda o leio praticamente todo ano. Todos os da Austen, embora não seja uma grande fã de *Emma*... [...]

– *Jane Eyre*. Também já li esse várias vezes. É minha heroína preferida. Tudo das irmãs Brontë. *O sol é para todos*, obviamente. *Fahrenheit 451*. Todos de *As Crônicas de Nárnia*, mas principalmente *A viagem do peregrino da alvorada*. *E o vento levou*. Douglas Adams, David Eddings, Orson Scott Card, Robin McKinley... Já citei L. M. Montgomery? [...]

– Não estou colocando em nenhuma ordem – avisou. – Minha mãe tinha vários livros de Zane Grey. Alguns ótimos. Shakespeare, principalmente as comédias. – Ela sorriu. – Está vendo, fora de ordem. Hmm, tudo da Agatha Christie. Os livros de dragão de Anne McCaffrey... e, por falar em grandes dragões, *Tooth and Claw*, de Jo Walton. *A princesa prometida*, que é muito melhor do que o filme... – Ela tamborilou os lábios com os dedos. – Tem um milhão de outros, mas não estou lembrando agora. (*Idem*, p.302)

Edward também parece perceber que, apesar de ter vários pretendentes, Bella não se enxerga como uma pessoa atraente para ninguém, nem mesmo para o vampiro, uma vez que sempre o exalta, em contraposição ao discurso autodepreciativo que faz sobre si mesma. A modéstia da garota alcança todos os sentidos de sua vida, já que Bella parece não se reconhecer ou mesmo se enxergar, sobretudo quando se compara ao vampiro, um traço perigoso adotado pela mocinha ao longo de toda a série.

A relação de Bella com sua mãe, Reneé, ganha outros contornos a partir da narrativa de Edward, pois, embora Bella sempre tenha dito que cuidava de sua mãe como a uma filha e que ela era a responsável em casa, o vampiro nos dá acesso a cenas nas quais observamos como a mãe de Bella é egoísta em alguns momentos, priorizando mais as suas próprias necessidades do que o cuidado com a filha, por exemplo. A partir das observações de Edward sobre o relacionamento entre as duas, é possível notar como a dinâmica familiar interferiu na formação da personalidade de Bella: “Era fácil entender como a irresponsabilidade da mãe resultara na maturidade da filha. Ela precisara amadurecer cedo, tornar-se a cuidadora. Era por isso que não gostava que cuidassem dela, sentia que era uma tarefa sua” (*Idem*, p.156). Bella, assim, é

descrita como uma pessoa que gosta de cuidar das pessoas a sua volta (de seu pai, de sua mãe e de seus amigos), caracterizando-se não somente como uma pessoa gentil, mas também como uma boa ouvinte, segundo Edward, pois está sempre disposta a ouvir o que seus amigos têm a dizer, sem a necessidade de falar incessantemente.

Assim, embora Bella seja solitária e mais reservada, ela é muito dedicada a todos que estão a sua volta, priorizando, por vezes, a felicidade de sua família e amigos ao passo em que deixa as suas próprias necessidades de lado. Em suas relações, a personalidade intensa e a determinação fazem com que Bella seja uma personagem singular para leitores que podem se reconhecer – independentemente de barreiras de gênero – nas páginas dos livros. A empatia, a compaixão e a forma de lidar com as pessoas e com os amigos são um ponto que pode gerar muita identificação com a personagem, que se mostra ainda mais gentil em *Sol da Meia-Noite* (2020).

Vicent Jouve, em *A Leitura* (2002), diz que a experiência de identificação do leitor com a personagem pode formar relações tão complexas e intensas que a segunda pode tornar-se uma presença viva dentro do leitor. Assim, a partir da imaginação do leitor, que tece as personagens em sua consciência, cria-se uma

[...] intimidade excepcional (a qual todo leitor pode experimentar) entre o sujeito que lê e a personagem romanesca. O imaginário próprio de cada leitor tem um papel tal na representação que quase se poderia falar de uma “presença” da personagem no interior do leitor. Essa sensação de consubstancialidade entre o sujeito que lê e a personagem representada nenhuma imagem óptica jamais poderá dar. (2002, p.116)

Segundo Jouve, o motivo pelo qual uma infinidade de leitores se decepciona com adaptações cinematográficas feitas a partir de livros se dá porque as personagens eram formadas única e exclusivamente a partir da imaginação do leitor, ganhando contornos imprevistos nas produções audiovisuais. Dessa forma, o elo intenso que ligava o leitor à personagem não é o mesmo da adaptação audiovisual, pois se perde a participação do leitor no processo de construção da personagem.

É possível observar, dessa forma, que as personagens literárias estabelecem relações intrínsecas com o leitor, por permitirem que os sentimentos, as sensações e as vivências expressas nos livros sejam sentidas e experimentadas. É evidente, contudo, que o leitor tem acesso, majoritariamente, ao que o narrador deixa transparecer, pois ele é o responsável por indicar e direcionar como a história vai ser contada, criando relações não só com o enredo e com a frequência narrativa, mas também com o leitor. Assim, em algumas obras, o leitor

enxerga além das páginas dos livros e tem acesso ao que está nas entrelinhas, pois ele não é passivo diante da leitura, consumidor do que o autor produz, já que se caracteriza, antes de tudo, como um ente agente, capaz não só de canalizar as emoções e vivências das personagens, mas também de complementar o que está lendo.

As emoções são a base da identificação do leitor com a personagem, de acordo com Jouve. Isto porque a personagem chama a atenção do leitor quando faz com que ele sinta a sua tristeza ou alegria, raiva ou ódio, complacência ou egoísmo, de modo que o leitor toma para si as experiências e sentimentos vivenciados pela personagem, ao passo que a vida real, em algumas circunstâncias, não é capaz de fornecer essas sensações com a mesma intensidade. Tais efeitos só são possíveis uma vez criado vínculo afetivo entre leitor e personagem, o que pode ocorrer tanto quando a personagem tem emoções que se tornam marcantes para o leitor quanto quando o texto explora a criticidade e capacidade reflexiva do leitor.

Nesse sentido, o apego à personagem e o conseqüente estado de vulnerabilidade do leitor é apontado inclusive por Freud, conforme argumenta Jouve. Desse modo, ainda que críticos e teóricos de literatura tentem deslegitimar o processo de identificação do leitor com a personagem, as emoções e o comprometimento com o indivíduo existente dentro do texto configuram-se como um elemento indissociável da leitura – e isso ocorre com leitores de clássicos, como é o caso de Bella, na mesma medida em que ocorre com leitores de literatura de entretenimento, tal qual acontece com Emma.

Partindo disso, ao observamos o sucesso da saga vampiresca de Meyer, principalmente junto às leitoras, objeto de estudo específico deste trabalho, é possível observar que a constituição de Bella como uma personagem leitora influencia positivamente o público que a vê nas páginas dos livros, tal como as personagens femininas dos romances oitocentistas brasileiros tiveram impacto positivo na formação das primeiras leitoras brasileiras, como afirmam Marisa Lajojo e Regina Zilberman em *A formação da leitura no Brasil* (2019). Na obra em questão, as autoras apresentam um panorama sobre a história da leitura no Brasil, com o objetivo de apontar os principais elementos da formação do leitor, além de dedicar o capítulo *A leitora do banco dos réus* para desvendar o nascimento das leitoras em específico, evento concomitante ao advento da modernidade e muito influenciado pelos romances oitocentistas supracitados.

Bella, assim como a Emma Bovary de Flaubert, configura-se como uma personagem que enxerga na leitura uma atividade de prazer e também uma forma de preencher sua vida

solitária e pouco movimentada. Tal caracterização pode gerar tamanha identificação – pois, a princípio, o que une leitor e personagem é a constituição de ambos como indivíduos que leem – que o leitor passa a entender os seres fictícios como referências ou ainda uma ponte de refúgio. Sobre isso, Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (1976), fala que “o problema da verossimilhança no romance depende da possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (p.55).

Ademais, Candido, ao valer-se dos pressupostos teóricos de E. M. Forster, faz uma comparação entre o ser humano e o ser ficcional – o *Homo sapiens* e o *Homo fictus*, respectivamente – chegando à conclusão de que o *Homo fictus* é mais intenso e vive de maneira mais verdadeira e abundante as relações humanas do que o *Homo sapiens*. Desse modo, o leitor tem maior acesso às personagens, pois pode conhecê-las a fundo e ter uma percepção mais iniludível de seu caráter, já que, segundo Candido, “[...] é como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser” (Idem, p.64).

Candido acredita que as personagens literárias são criadas com o intuito de elucidar a personalidade dos seres humanos. Isto ocorre por meio de um processo no qual o/a autor/a manipula a realidade a fim de dar vida às personagens – que se constituem, basicamente, como seres reproduzidos ou inventados. Logo, a personagem é um ser, necessariamente, fictício, mas que pode surgir ora a partir do silêncio, ou seja, uma invenção, ora seguindo modelos reais (a exemplo das personagens de biografias e autobiografias), em um processo em que o/a autor/a pode colocar em suas personagens as suas próprias experiências e sentimentos. Ao analisarmos as escolhas literárias de Bella especificamente, é possível observar que a experiência de Meyer deve ter influenciado a construção da personagem, uma vez que a autora é formada em literatura inglesa pela Brigham Young University, como já mencionado. Outra possibilidade é a de que as personagens podem, ainda, assomar a partir de personagens de outras obras literárias anteriores, tal como Bella parece ter sido inspirada em Cathy e Julieta.

É indiscutível que a trajetória de Bella como uma personagem leitora impulsiona as leitoras – e os leitores também – que a acompanham a procurar e, principalmente, a ler as obras que são tão queridas pela jovem. Ainda que tenham ideia de que a personagem existe apenas enquanto *Homo fictus*, as leitoras e leitores não deixam de levar sua opinião e seus gostos a sério como se ela fosse uma amiga próxima que recomenda um livro cuja leitura lhe foi muito proveitosa. Embora os livros classificados como literatura de massa não sejam importantes apenas por influenciar e motivar o leitor a ler mais, ainda mais quando esse argumento é acompanhado dos livros clássicos, tal como os de Bella são classificados, esse fator é relevante

na obra de Meyer. Mas, para além disso, ainda que o rol de leituras de Bella fosse composto por obras que, assim como a saga vampiresca, fossem classificados como literatura de massa, Bella ainda seria importante e sua voz – e, conseqüentemente, suas preferências literárias – seriam levadas a sério com o mesmo rigor e carinho.

A identificação com a personagem, portanto, indica que o universo das letras tem possibilitado a representação das demandas de um grupo específico, outrora desconsiderado. Ao gerar identificação para jovens e adolescentes, Bella Swan pode exercer um impacto positivo, pois a mocinha vive dilemas muito característicos dessa fase da vida, a dúvida em relação ao poder das escolhas, os erros, a experiência de viver um primeiro amor e a tentativa de impor uma voz jovem num mundo adulto que tenta silenciá-la a todo instante.

No primeiro ensaio de *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções* (1990), “As dimensões da aventura”, José Paulo Paes argumenta que o elemento principal dos romances de aventura é a ação e, por isso, o romance de análise é dele distinguido, já que a personagem principal neste segundo tipo de obra é descrita de maneira esmiuçada e profunda. Dessa forma, a personagem de romances de aventura é mais facilmente entendida pelo leitor como um ente de identificação, uma vez que não apresenta uma faceta determinada, pois o foco narrativo gira em torno das peripécias vivenciadas pela personagem. Assim, as aventuras da personagem são as responsáveis por dar-lhe uma face, uma imagem significativa. A personagem dos romances de análise, por outro lado, é exaustivamente delineada pelo escritor, que apresenta uma investigação psicológica profunda e detalhada, ao indicar o caráter, a índole e a aptidão das personagens. Não obstante as tentativas de enobrecimento da imagem deste segundo grupo de personagens, para o autor em questão, é difícil que o leitor se identifique verdadeiramente com elas.

O foco narrativo em torno da ação não seria a única causa para explicar a forma rasa com a qual as personagens de romances de aventura são descritas, uma vez que, segundo Paes, o intuito principal desse tipo de obra é aprazer o leitor e não o induzir a ter pensamentos críticos e reflexivos sobre sua própria existência e a de outrem, tal como os romances de análise fazem. Essa característica faz com que os romances de aventura sejam entendidos como obras de sublitteratura, tendo em vista que sua função principal é deleitar e entreter o leitor a partir da apresentação de um personagem raso e sem aprofundamento.

A partir da conceituação feita por Paes, vários críticos enquadram os livros da saga *Crepúsculo* na definição composta pelo autor de romances de aventura, devido, sobretudo, a



sua caracterização como uma obra feita para divertir e entreter o leitor, sem o intuito de provocar grandes reflexões críticas ou filosóficas nos sujeitos que o leem. Contudo, a personagem principal, Bella Swan, não pode ser entendida como uma personagem rasa, ainda que muitos críticos a tratem como tal.

Como vimos de modo exaustivo anteriormente, a personalidade de Bella foi explorada pela autora com aprofundamento psicológico e grandes surpresas ao longo da narrativa. São diversos os trechos em que o leitor espera que a mocinha aja de uma determinada maneira e a jovem, no entanto, demonstra outro lado de sua faceta – como quando, em *Amanhecer*, Bella decide manter sua gravidez, ainda que contrarie o desejo do amado, Edward.

Bella tem características marcantes e alguns pontos, inclusive, são vistos de maneira controversa pelo público leitor, o que contribui de modo positivo para o argumento de que ela não é uma personagem rasa, com alguns problemas que não são, de todo modo, resolvidos ao fim da narrativa, como poderíamos esperar a partir da análise de Paes sobre personagens com trajetórias problemáticas, mas com desenvolvimento simples. A personalidade da protagonista de Meyer se mantém ao fim dos livros e não há desculpas para esses pontos contestáveis. Assim, o foco principal da narrativa vampiresca se centra menos nos desdobramentos de sua vida, os perigos, lutas e batalhas enfrentados por ela, do que em sua personalidade forte e os sentimentos por ela vivenciados responsáveis por dar a Bella um rosto – não físico, mas imaginativo.

Desde modo, ainda que a crítica enquadre a obra de Meyer como romance de aventura, cujo propósito está mais centrado em deleitar os leitores e leitoras do que levá-los a ter reflexões demasiado complexas, Bella é uma personagem marcante e que tem um papel muito significativo para os leitores – para além de apenas emocioná-los com suas vivências.

Até mesmo os elementos mais problemáticos da personalidade da jovem podem ser usados para fomentar discussões em meio ao público leitor. Embora seja corajosa e destemida em muitos sentidos, Bella demonstra, em algumas passagens, uma personalidade dependente e refém de relações tóxicas. O caso se torna mais problemático porque Bella não percebe e não questiona em nenhum momento se está passando por tal situação, muito embora alguns diálogos com Jacob tragam o assunto à tona em *Eclipse*:

– Agora ele também é seu carcereiro? Sabe, eu vi uma matéria no noticiário na semana passada sobre *relações abusivas e controladoras entre adolescentes* e...

– Muito bem! – eu o interrompi, depois empurrei seu braço. – Hora do lobisomem sair!

Ele sorriu.

- Tchau, Bells. Não se esqueça de pedir *permissão*. [...]
- Tive a forte impressão de que você prometeu pedir minha *permissão* para ir a uma espécie de sarau de lobisomens nesta noite. [...]
- Bom, eu não ia pedir nada a você mesmo. Imaginei que já tem estresse suficiente. [...]
- Quer ir?
- Não é tão importante, não se preocupe com isso.
- Não precisa pedir minha *permissão*, Bella. Não sou seu pai... Graças a Deus não sou. (Meyer, 2009b, p.166-171, grifos nossos)

Há muitos problemas no diálogo acima, ainda que Edward diga que não é pai de Bella e que ela não precisa pedir *permissão* para ir à festa, ela demonstra uma postura demasiado complacente, usando o argumento de que o vampiro já tem preocupações demais e que sua ida à festa causaria mais uma inquietação. Todavia, a passagem ilustra bem os aspectos controversos da personalidade da jovem que, por sua vez, não pode ser descrita como plana ou rasa.

Vigora, portanto, a imagem dual de Bella: uma mulher tímida, mas corajosa; dependente em alguns momentos, mas autônoma, tenaz e destemida em outras situações. Essas diferentes percepções parecem advir da narrativa de Meyer que traz um relato sincero em primeira pessoa, de modo que Bella sempre expõe suas fraquezas e defeitos, ao passo que suas qualidades são, de certa forma, ofuscadas em face do extraordinário mundo com o qual ela tem contato e que dá vida a vampiros e lobisomens. Durante a narrativa, é difícil não comparar os atributos de Bella com os de Jacob, Edward e Alice, por exemplo. Assim, ao fazer esse quadro comparativo, os leitores têm a sensação de que Bella é uma personagem fraca e muito dependente das outras pessoas a sua volta, fato que sempre incomodou Meyer e foi usado como incentivo para a produção de *Vida e Morte: Crepúsculo Reimaginado* (2015), releitura de *Crepúsculo* a partir da troca de gênero das personagens, obra sobre a qual falaremos de maneira mais detida no próximo capítulo.

Ainda assim, é interessante observar que Bella tem pouco contato com pessoas humanas como ela – com exceção de seu pai – e, durante as poucas passagens em que as interações acontecem, não há grandes batalhas ou situações de perigo em que os humanos ao seu redor possam demonstrar seus atributos físicos. Contudo, fica evidente que, se isso acontecesse, Bella não seria vista como uma mulher tão indefesa ou fraca, já que os humanos do universo de Meyer são pessoas com limites de força. Percebemos, assim, que os poderes descomunais de vampiros e lobisomens podem, na verdade, encobrir a grande força de Bella: a força de proteger seus

amigos, o empenho em guardar seus sentimentos para si mesma a fim de não preocupar os que lhe são queridos e a busca por não demonstrar fraqueza.

Bella representa milhares de ávidas fãs leitoras de sua narrativa de muitas maneiras diferentes. Sua postura como leitora é um ponto que merece destaque, como já abordamos, uma vez que motiva e incita muitas leitoras – e leitores também – a procurar suas obras preferidas não só para compreender os debates sobre leitura travados entre a mocinha e seu namorado, mas também por curiosidade, a fim de entender os encantos das obras preferidas de uma personagem tão querida. Até aqui, tentamos mostrar como o fato de ler clássicos não atribui legitimidade para o percurso literário de Bella, já que a protagonista continua sendo entendida como uma leitora que falha – não em razão da natureza dos livros que lê, como Emma, mas por ser jovem e mulher. Embora suas escolhas literárias sejam valorizadas pela crítica, a sua existência como leitora não é. Ao usar o texto literário para compreender a si e ao que ocorre com ela, Bella é pintada como uma leitora frágil porque tenta imitar a arte. Assim, a jornada leitora de Bella e Emma reúne em comum, também, o potencial para nos mostrar que a falha é sempre atribuída a mulheres leitoras, porque a experiência sensível desse público não é valorizada pela crítica, não importa qual seja a natureza dos livros escolhidos.

É comum ouvirmos o discurso de que os *best-sellers* são uma importante ferramenta a ser usada para formar leitores, pessoas que, com a maturidade e a experiência, deveriam aprender o verdadeiro significado de um texto literário de qualidade, um movimento que naturalmente reduziria os primeiros livros a uma posição de menor destaque e consideração para o leitor que afina sua capacidade de vivenciar a experiência sensível e se torna mais “crítico”. Faz-se necessário, então, dar mais legitimidade e reconhecimento para a existência de leitoras singulares como Emma e Bella e que, embora se configurem como personagens de romances, representam mulheres reais com apreço por livros tão variados.

Há, certamente, muitos pontos a serem ponderados no que diz respeito à influência que a personagem de Meyer pode gerar nos leitores e leitoras – e, em especial, no modo como a mocinha se relaciona amorosamente. É indiscutível que as relações amorosas – não só as de Bella, mas também os relacionamentos entre as personagens secundárias – são problemáticas e necessitam de análise mais aprofundada, já que a busca pela “alma gêmea” é revivida na contemporaneidade a partir do romance de Meyer. Tal ideal foi canonizado na literatura por grandes obras clássicas, como é o caso dos romances lidos por Bella, o que pode justificar a propensão da personagem para tal destino. Emma Bovary, de igual modo, procurou a concretização de tal ideal no adultério quando não houve materialização de tal objetivo com o

matrimônio. A partir da necessidade de aprofundar tal discussão, no capítulo a seguir, nos debruçaremos sobre essa questão em específico.

### Capítulo 3 – Amores falhos

*[...] Você não sabe como é querida para mim, ou não acharia que qualquer tipo de confiança seria demais para pedir. [...] Você vai me achar cruel e egoísta, mas o amor é sempre egoísta; quanto mais ardente, mais egoísta. Você não pode fazer ideia de como sou ciumenta. Você deve ficar comigo, me amando, até a morte; ou me odiar e mesmo assim ficar comigo, e me odiar através da morte e além.*

*Carmilla, Sheridan Le Fanu*

No ensaio *Kafka e seus precursores*, retirado do livro *Outras inquisições* (1952), Jorge Luis Borges propõe um conceito segundo o qual os textos literários estão interligados devido à existência de partes constituintes que os conectam e os interligam. A fim de evidenciar tal relação, Borges enumera obras que se parecem com o texto kafkiano, apesar de não apresentarem semelhança entre si, pois “[...] se Kafka não tivesse escrito (sua obra), não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria.” É, portanto, “[...] nossa leitura de Kafka” que “afina e desvia sensivelmente nossa leitura [...]” (p.129) dessas outras obras. Além disso, é necessário tomar alguns cuidados ao usar semelhante nomenclatura:

No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens. (Idem, p.130)

Em poucas palavras, Borges observa que, apesar de seu caráter singular, a obra de Kafka pode ser reconhecida em textos anteriores, o que justifica a necessidade de elaborar uma lista de seus precursores, dentre os quais podem ser citados o paradoxo de Zenão, de Eleia, um apólogo de Han Yu, ou ainda os escritos de Kierkegaard. Assim, apesar de muito distintos entre si, são textos nos quais é possível reconhecer características da obra kafkiana, o que faz com que Borges atribua ao escritor, desse modo, a responsabilidade de definir seus precursores.

De maneira análoga, após analisar detidamente a trajetória de Emma e Bella, é possível interpretar os pontos de convergência apresentados em ambos os percursos como o resultado da presença da voz de Flaubert no texto de Meyer. Além dos fatores enunciados anteriormente, as duas protagonistas não só concebem a leitura como uma forma de lidar com a vida, como também são acusadas de falhar nesse processo porque tentam aplicar a ficção na vida real, seja por aprender a sonhar com o inalcançável, no caso de Emma; seja por usar a dinâmica de casais clássicos para tentar compreender a própria realidade, no caso de Bella.

Vigora, portanto, a imagem de leitora falha e a natureza dos livros pouco interfere nesse julgamento. Embora muito se fale sobre as escolhas literárias de pouca qualidade responsáveis por arruinar a vida de Emma, o que prevalece é a imagem da mulher que lê e erra no processo, porque incapaz de distinguir a realidade da ficção. Bella, do mesmo modo, é compreendida como fraca na vida, porque procura reproduzir os relacionamentos conturbados que ela encontra nos livros clássicos que lê.

Outras duas protagonistas do realismo são compreendidas do mesmo modo, uma vez que são, também, leitoras e, tal qual Emma, se configuram como adúlteras. A Anna Kariénina, de Tolstói, e a Luísa, de Eça de Queiroz. A fim de delimitar a discussão, importa-nos considerar o percurso de Anna, protagonista que também antecede a Bella, de Meyer. Isso ocorre porque o romance propõe a contraposição entre realidade e leitura, como diz Piglia (2006), sendo a última aficionada, irracional e, por isso, perigosa. Para elucidar como a figura da leitora de romances é paradoxal porque “Muito frequentemente os romances criticam aquele que lê romances [...]” (Piglia, 2006, p. 101), o autor resgata uma imagem de leitura específica:

Eu gostaria agora de evocar outra cena de leitura, notável em muitos sentidos e perfeita em sua fugacidade [...]. É uma cena de Anna Kariénina, de Tolstói, do capítulo 29 da primeira parte, em que Anna aparece lendo um romance inglês num trem. Parece-me que ali há outra trama: a relação dessa leitura com a constituição do sentido, com os afetos, com a tradição e com o desenvolvimento do romance. Estamos na linha histórica que quer as mulheres como protagonistas do consumo narrativo. A Eterna de Macedonio é a leitora perfeita do romance. Também Madame Bovary [...] (Ibidem, p.99)

Na passagem acima, Piglia destaca o caráter sublime da leitura para Anna, personagem cuja trajetória é marcada também por sua constituição como leitora. A luz usada para iluminar o livro possui papel fundamental para a delimitação de seu percurso trágico. Quando decide se suicidar, relembra o autor, a luminosidade da vela surge para Anna, que relembra das histórias perturbadoras que estava lendo e, por um fugaz instante, se arrepende de sua decisão. Mas, assim como Emma, Anna também padece. No entanto, o que o trecho evocado por Piglia deixa transparecer é que “A história da leitura é também a história da iluminação.” (Ibidem, p.104), uma contradição em relação ao processo de formação das leitoras, já que a entrada de mulheres para o mundo das Letras, como leitoras e escritores, marcou a cristalização de preconceitos já estabelecidos sobre a figura feminina. A leitura, para esse público específico, não podia ser associada ao saber intelectual.

A metáfora da iluminação é controversa para essas leitoras, Emma, Bella e até mesmo Anna, porque não pressupõe a falha como um meio de realização da leitura. E para elas, a leitura

está diretamente associada a uma tentativa de compreender a vida. Como as protagonistas analisadas neste trabalho, Anna “só consegue entender o sentido possível de sua vida verdadeira quando o lê no livro. A tensão entre ilusão e realidade, entre experiência e sentido, aparece ligada à leitura de romances” (Ibidem, p.103). É por meio do romance que a personagem “[...] decifra a própria vida através dos fatos ficcionais da intriga, que vê no romance um modelo privilegiado de experiência real. Manifesta-se assim uma tensão entre a experiência propriamente dita e a grande experiência da leitura” (Ibidem, p.102). Emma e Anna precisaram da literatura para entender uma vida em que falhou o amor, algo muito diferente do que temos na trajetória de Bella.

Por isso, a fim de aprofundar a discussão sobre a vilanização da leitura falha para personagens leitoras, vamos analisar, de maneira detida, a construção do relacionamento entre Bella e Edward. O casal da saga vampiresca foi escolhido em razão da natureza narrativa da obra. Como Bella é a narradora dos quatro livros principais da saga e temos acesso à perspectiva de Edward em *Sol da meia-noite*, mais elementos da dinâmica desse relacionamento chegam ao leitor. Além disso, a relação entre os dois se concretiza e culmina em um final feliz – almejado, embora nunca alcançado, por Emma.

No primeiro livro da série, *Crepúsculo* (2009a), Bella e Edward se conhecem na escola, assim que Bella se muda para a chuvosa Forks. O vampiro, em uma tentativa de renegar seus instintos vampirescos, como podemos observar em *Sol da Meia-Noite* (2020), trata a jovem de maneira grosseira e chega a ser hostil, ignorando-a em diversas passagens do livro, pois, desde o primeiro instante, deseja o seu sangue de maneira avassaladora. Contudo, o cenário muda quando o relacionamento entre as personagens se fortifica e torna-se mais íntimo, haja vista a mudança de comportamento de Edward, que passa a ter oscilações de humor ainda mais frequentes – ora atencioso, gentil e carinhoso com Bella, ora grosseiro e mal-humorado – diretamente conectadas com sua sede de sangue.

As mudanças repentinas de humor de Edward são comparadas ao comportamento rude inicialmente adotado por Darcy em relação à Elizabeth, em *Orgulho e preconceito*. De acordo com Navas (2019), tal fator é um elemento que interliga a obra de Meyer ao clássico de Jane Austen. Os livros da autora inglesa não só compõem o repertório literário de Bella, como também podem ser associados à saga vampiresca por meio de uma relação de intertextualidade já apresentada neste trabalho.

É também a partir desse ponto da narrativa que o leitor tem acesso aos comportamentos obsessivos do vampiro. Seguindo Bella pela cidade e invadindo o quarto da jovem para observá-la, Edward não mede esforços para estar, literalmente, a todo tempo presente. Bella, no entanto, não vê problema em tais atitudes, chegando a se sentir lisonjeada por tamanha atenção e cuidado, além de ser grata por todas as situações de risco das quais ele a salva.

O vampiro gosta da ideia de assustar Bella para que ela entenda os perigos de estar perto dele – afinal, ele pondera a necessidade de afastar a jovem, para evitar colocá-la em uma situação de risco, ainda que não seja esse o seu desejo de fato. Por isso, o impulso para uma ruptura, no primeiro livro da série, não ocorre. Edward espera que Bella fique com medo e fuja. Tal cenário remete novamente ao clássico de Austen *Orgulho e preconceito*, quando Darcy, propositalmente, mantém distância de Elizabeth para conter seus sentimentos por ela.

Com o avançar da narrativa, Edward adota uma postura cada vez mais protetora e controladora. O vampiro pede frequentemente que Bella evite situações arriscadas, como viajar sozinha ou caminhar pela floresta desacompanhada, e quase nunca ouve a sua opinião em situações que envolvem sua vida, como quando, sob a ameaça de James, Edward, num impulso de autoritarismo, ignora os planos e vontades de Bella. Além disso, Edward deixa Bella constrangida em diversas situações e, constantemente, coloca a protagonista em posições incômodas, a exemplo da passagem em que Bella é obrigada a apresentar o vampiro a seu pai Charlie ou quando a jovem é induzida a ir a bailes sem realmente desejar tal coisa. Edward nunca faz propostas para Bella, ele sempre impõe a sua própria vontade e deixa os sentimentos da jovem de lado. Dessa forma, Edward não dá espaço para que Bella diga o que pensa ou o que sente sobre as situações, tomando as decisões em seu lugar.

O enlace amoroso ganha outros contornos no segundo volume da série, *Lua Nova* (2008), uma vez que o leitor se depara com a ruptura do relacionamento entre o casal e acompanha os momentos de tristeza e depressão enfrentados por Bella após a partida de seu amado, que decide deixá-la a fim de que ela tenha a oportunidade de ser feliz sem ter de lidar com um universo sobrenatural. Contudo, durante todo o período de ausência do jovem vampiro, Bella sofre muito e transmite a imagem de uma pessoa sem vida, sem propósito, como se sua existência girasse apenas em torno de Edward.

A autoestima de Bella se esvai ainda mais após o término com Edward e, em algumas passagens, ela tem pensamentos e ações suicidas, colocando-se em perigo de propósito para alimentar uma alucinação em sua mente – a imagem do vampiro pedindo para que ela tenha



cuidado. Em todas essas situações, Bella nunca o culpa por abandoná-la ou por não ter tido responsabilidade afetiva, uma vez que o vampiro rompeu o relacionamento repentinamente, e ela, até então, tinha certeza de seu amor. A protagonista, na verdade, procura subterfúgios para tirar a culpa do vampiro, atribuindo a si própria a responsabilidade por tal evento. Como Bella acha que não é boa o suficiente ou forte o bastante para estar ao lado de Edward, ela se autodeprecia ainda mais por se sentir rejeitada.

Nesse momento de escuridão e tristeza para a personagem, sua amizade com Jacob se torna mais forte e o amor platônico do jovem também, evento que dá à vida de Bella um pouco de alegria. Jacob é retratado como um adolescente engraçado, irônico e quase até um pouco imaturo, porque mais jovem do que Bella. Isso faz com que a protagonista se sinta confortável para ser quem ela realmente é ao lado do rapaz, e os dois passam bastante tempo juntos, conversando, restaurando motocicletas velhas ou fazendo o dever de casa. Os dois passam por algumas aventuras juntos, andando de moto pela cidade ou mesmo planejando passeios para pular de penhascos, situações arriscadas que Bella decide enfrentar propositalmente por causa de Edward.

A transformação de Jacob em lobisomem colocaria um fim à amizade, uma vez que esse é um segredo que não pode ser dividido com ninguém, porém, como Bella já tinha conhecimento sobre a existência do universo sobrenatural por causa de Edward, tal fato não foi um empecilho para a amizade dos dois. A atração de Bella por Jacob pode ser o resultado do desejo constante e alimentado por ela de estar perto do perigo, tendo em vista que a relação entre os dois se torna mais íntima após a transformação do rapaz. Entretanto, com o retorno de Edward no fim da trama para a vida da garota, a amizade com Jacob fica em plano de fundo.

A morte é um tema recorrentemente trabalhado ao longo dos livros da saga. Em *Crepúsculo*, o perecimento é retratado a partir dos sentimentos ambivalentes de Edward que, por um lado, sente uma sede incontrolável do sangue de Bella e, por outro, ama a jovem de modo irracional. O vampiro, então, tem que lutar contra a sua natureza para estar perto dela, um jogo de vida ou morte para Bella.

Em *Lua Nova*, contudo, a morte, e especificamente o suicídio, é concebida a partir de uma nova estética, aprendida com a literatura, que vai permanecer em todos os outros livros da saga. Há várias passagens em que Bella compara sua vida e sua relação com Edward ao trágico casal shakespeariano Romeu e Julieta. O suicídio, tema constantemente retratado sem nenhuma

delicadeza ou sensibilidade nos livros de Meyer, é pintado como a solução encontrada pelo casal para suprir uma ausência, já que os dois se amam de maneira incondicional.

Em “O suicídio por amor nas literaturas cortesã e romântica (séc. XII-XIX): do perigo da paixão ao sentido da existência”, retirado do livro *Literatura e suicídio* (2020), Gabriel Pinezi relembra que há uma tradição literária que imortalizou a ideia de que o amor verdadeiro só pode se realizar com a morte, como é possível observar na história de Tristão e Isolda, no clássico *Romeu e Julieta* e até mesmo no famoso *Os sofrimentos do jovem Werther*. Esse construto, originado na literatura, indica que “[...] as paixões amorosas mais ardentes são também as mais perigosas e destrutivas, desejar uma paixão é, necessariamente, desejar a própria morte” (p.174), o que promove uma associação da leitora desse tipo de livro à ideia de leitura falha, porque não conseguem compreender a distância entre a vida real e a literatura.

Em *Eclipse* (2009b), indiscutivelmente a obra em que o relacionamento de Bella e Edward é retratado de maneira mais controversa, o vampiro passa a maior parte da narrativa tentando manter Bella longe de Jacob, com a desculpa de que, por conta da natureza selvagem de lobisomem, o temperamento volátil do rapaz poderia colocar a vida da protagonista em perigo. Em qualquer acesso de fúria, o jovem poderia se transformar em lobo e acabar provocando algum acidente, caso Bella estivesse perto demais.

Edward e Jacob protagonizam diversas cenas e embates pela atenção e pelo coração de Bella. Em algumas dessas passagens, ela chega a ser retratada por eles como um objeto “– Ela é minha!” (Meyer, 2009b, p.246) ou como uma eterna donzela indefesa esperando para ser salva, pois sua segurança só é garantida quando ela está com um dos rapazes. Ao longo da trama, há uma sucessão de diálogos em que Bella deixa evidente seu desejo de ver o amigo, inclusive fugindo para se encontrar com Jacob. Porém, Edward, de modo muito desesperado, planeja e executa sequestros de Bella com sua irmã, Alice, chegando ao ponto de quebrar o carro da jovem para proibi-la de visitar Jacob. Diante de tal cenário, Bella é impedida de fazer suas próprias escolhas e, no processo, acaba perdendo sua privacidade e liberdade.

Todavia, o vampiro não é o único a forçar situações com Bella. Em uma de suas visitas a La Push, a reserva onde Jacob reside, Bella é surpreendida pelo lobisomem, que a beija à força e sem o seu consentimento. A passagem é polêmica, uma vez que Bella não só não consente com a atitude do lobisomem, como também reage de maneira agressiva diante de sua presunção e ousadia. Em outra situação, Jacob manipula os sentimentos de Bella, aproveitando-se de sua fragilidade para lhe pedir um beijo em troca de sua não participação em uma batalha.

Além disso, no terceiro volume da saga, também temos acesso a um curioso termo do universo dos lobisomens, o *imprinting*, um fenômeno que provoca o encontro entre “almas gêmeas” (Meyer, 2009b, p.96) – o lobisomem e a pessoa alvo de sua adoração e amor eternos. Como a visão de Bella é muito centrada nos lobisomens e no modo como eles se sentem em relação ao *imprinting*, a outra parte, as mulheres, acaba não tendo muita participação na obra, então não temos acesso ao que essas mulheres pensam e sentem sobre o fenômeno. O que Jacob e seus amigos contam à Bella é que o *imprinting*, aparentemente, gera um sentimento recíproco na outra parte, um fenômeno empregado pela natureza para gerar lobos mais fortes.

No entanto, o que se observa é que o *imprinting* é retratado como a representação do amor incondicional, o encontro entre pessoas que estão predestinadas uma para a outra. Assim como ocorre com Edward e Bella, Carlisle e Esme, Alice e Jasper, Rosalie e Emmet, e vários outros casais de vampiros e lobisomens da série, um parceiro amoroso deve ser alguém com quem se compartilha a eternidade e representa a ideia de concretização de um final feliz para sempre imortalizado pelos contos de fada. Curiosamente, “Felizes para sempre” é o título do último capítulo de *Amanhecer*, o fechamento da saga, o que, de acordo com Navas (2019), indica que Meyer resgatou do romance vitoriano a idealização do encontro entre almas que se completam.

Outra hipótese para justificar as escolhas supracitadas no romance é a religião de Meyer. Desde o nascimento do vampiro, com o conto *The Vampyre* (1819), de John William Polidori, por influência da literatura gótica, o cristianismo influencia a construção da imagem do vampiro. A pureza da vítima, sempre virgem, e o uso de objetos sagrados, como cruz e água benta, são apenas algumas das características que elucidam como o vampiro foi concebido como um inimigo a ser combatido com amuletos sagrados para as religiões eurocêntricas, em especial o cristianismo. Em *Crepúsculo*, os objetos citados não oferecem mal algum aos vampiros. E a pureza da vítima é subvertida. Embora Bella seja realmente virgem, Edward, o predador, também é. No entanto, é Bella, a vítima, quem toma a iniciativa nesse campo, enquanto o vampiro se preocupa não só com a moral e a castidade, mas também com a existência de almas e com o destino final delas após a morte.

A construção dos relacionamentos amorosos na saga, portanto, pode surgir como o resultado da herança vitoriana, mas também pode ser uma tentativa de ressignificar as narrativas vampirescas e o mito do vampiro, criatura antes caracterizada como um inimigo a ser combatido e agora imortalizada na pele de Edward Cullen como um ser sobrenatural e cristão.

Quando bebês e crianças muito jovens – como acontece posteriormente, em *Amanhecer*, com a filha de Bella, Renesmee – começam a ser o alvo de *imprinting* de lobisomens, contudo, a trama ganha um novo olhar dos leitores, que estranham tal evento. Bella destaca que não há maldade aparente na relação estabelecida entre as personagens. Como Edward consegue ler a mente de Jacob, o vampiro constata que não há malícia nos sentimentos do lobisomem, uma lógica ancorada na ideia de que o jovem lobo esperaria a maioridade da pequena Renesmee para concretizar efetivamente o relacionamento. Porém, é desconcertante ter acesso à história de rapazes de 17, 18 anos se apaixonando por bebês – como é o caso de Quil, amigo de Jacob, e Claire, que tem 3 anos quando o lobisomem sofre *imprinting* por ela.

Em contrapartida, ainda na terceira trama da saga de Meyer, Edward, influenciado pelo personagem de *O morro dos ventos uivantes*, Heathcliff, passa a respeitar os desejos e vontades de Bella, ainda que ela só possa sair sob as suas condições de cuidado e autorização. Apesar de inicialmente manifestar uma profunda resistência a qualquer contato com Jacob, conforme a aliança entre vampiros e lobisomens se fortifica em prol da proteção de Bella e de Forks, Edward passa a ser mais receptivo à amizade de sua amada com o lobisomem. Quando Bella e Jacob se beijam, Edward pacientemente espera por Bella, continua desempenhando o papel de protetor, carinhosamente a conforta, enxuga suas lágrimas e esconde os próprios sentimentos. Bella, contudo, ainda mantém comportamentos submissos, sempre pedindo permissão ao vampiro para fazer o que tem vontade, como ir a festas em La Push com os amigos de Jacob.

Depois de uma longa conversa entremeada por discussões sobre passagens de *O morro dos ventos uivantes*, Bella chega à conclusão de que está apaixonada por Jacob, mas seu coração, no entanto, pertence a Edward de modo irracional, do mesmo modo que Cathy e Heathcliff nutrem um sentimento de interdependência um pelo outro. Esse é o momento em que Edward, embora muito apaixonado por ela, questiona sua escolha e deixa o caminho livre para que uma decisão genuína seja tomada. Ao dar seu veredito favorável ao vampiro, Bella acaba aceitando seu pedido de casamento e um acordo é selado: após o casamento e a primeira relação sexual do casal, Edward deveria ser o responsável por executar a transformação de Bella, para dar-lhe a imortalidade junto com o veneno do vampirismo.

A partir disso, vigora uma percepção dual sobre o modo como se estabelece a relação entre Bella e Edward. Por um lado, muitos leitores entendem que Bella é demasiado permissiva e passiva diante de Edward e, por isso, o vampirismo seria uma saída encontrada para materializar o amor eterno do casal. Sob outra perspectiva, é possível observar, no decorrer da saga, como a imortalidade se transforma e passa a ter outro significado para Bella, personagem

que deseja tornar-se vampira para concretizar uma vontade de poder, a fim de adquirir as qualidades sobre-humanas que as demais criaturas fantásticas possuem.

Ao aceitar o pedido de casamento de Edward, Bella mostra seu lado altruísta, também como um meio para dar uma resposta aos seus pais quanto ao seu destino. É possível observar que Meyer amarra todos os finais – o desejo de Edward de casar-se com Bella e a necessidade de explicar o desaparecimento de Bella para seus pais, evento inevitável após sua transformação em vampira.

Em *Amanhecer* (2009c), Bella e Edward se casam e partem em lua de mel, o que acaba culminando numa gravidez inesperada de altíssimo risco. Como a gestação oferece perigo à vida de Bella, Edward quer, a todo custo, que a esposa aborte, mas ela, com determinação, escolhe ter o seu bebê e se opõe aos desejos egoístas de Edward. Para tanto, Bella forma uma aliança com Rosalie, a fim de impedir que os outros vampiros a forcem a abortar. A partir desse ponto, Edward acaba tendo de conviver com a escolha de Bella de permanecer com a gravidez que ele próprio não deseja. Ao voltar de viagem grávida, Bella conta novamente com a ajuda e proteção de Jacob, pois a matilha de lobos entende que o bebê é uma criatura híbrida desconhecida que gera perigo para a cidade. Por isso, a execução da criança ainda na barriga da mãe seria a melhor alternativa para evitar eventuais catástrofes.

Bella é resoluta e defende seu desejo de maneira determinada e com convicção, ainda que todos ao seu redor, inclusive o próprio Edward, se oponham. Rosalie, a única vampira que aparentemente não gostava de Bella, ajuda a jovem a seguir adiante com a gravidez:

– Espere aí um segundo. Ela não vai permitir? – O sarcasmo era ácido em minha língua. – Já percebeu que ela é tão forte quanto qualquer menina humana normal de cinquenta quilos? Vocês, vampiros, são idiotas? Segurem-na e derrubem com drogas.

– Eu quis fazer isso – sussurrou ele. – Carlisle teria...

– O quê, são nobres demais para isso?

– Não. Nobres, não. A guarda-costas dela complicou as coisas.

[...]

– Então pegue a loura primeiro. Sua gente pode se recompor, não é? Façam ela em pedaços e cuidem de Bella. (Meyer, 2009, p. 144)

A vontade de Bella parece ter pouca importância ou valor. Edward, as outras pessoas de sua família e até mesmo Jacob julgam ter algum poder de escolha sobre as decisões de Bella, bem como acreditam saber o que é melhor e mais sensato para a garota. A vontade de Bella, para eles, fica em segundo plano, sendo descrita como uma atitude suicida ou negligente. Dessa

forma, para fazer sua escolha prevalecer, e ciente de que não seria ouvida, Bella é obrigada a pedir a proteção de uma das pessoas que menos gostava dela: Rosalie.

Apesar de todos os problemas do relacionamento entre Bella e Edward, é interessante observar o destaque dado a Rosalie, que, agora, passa a ser a verdadeira protetora de Bella, oferecendo apoio, proteção e cuidado. Embora Edward e Jacob descrevam a repentina amizade entre as duas mulheres como fruto do desespero de Bella e interesse de Rosalie de ficar com a bebê, a parceria entre as duas é genuína, segundo a própria Bella. Fica evidente, ao longo da narrativa, que, ao contrário do que os maldosos comentários de Edward e Jacob insinuavam, Rosalie não tinha o intuito de se aproveitar da situação para ficar com a filha de Bella, mas sim ajudá-la a passar por todo o processo da gravidez.

Enquanto Edward e Jacob veem a amizade entre a jovem e a vampira de maneira maldosa, o leitor tem acesso a momentos de verdadeira afeição e estima entre as duas mulheres que, agora, têm algo em comum – o amor por Renesmee e o desejo de que a gravidez termine bem. Há muitas passagens, nos livros anteriores, em que Rosalie se opõe à transformação de Bella em vampira por acreditar que tal atitude seria um desperdício, pois ela mesma desejava ter vivido uma vida humana e demonstra insatisfação com as limitações de uma existência como vampira. Mas como a transformação acontece como consequência da gestação de alto risco, Rosalie apoia a jovem em sua conversão em vampira.

A Bella retratada em *Amanhecer*, portanto, deixa de priorizar a sua relação com Edward de maneira incondicional, dando um caráter menos doentio e obsessivo ao relacionamento, uma vez que a personagem toma atitudes que privilegiam sua filha, independentemente da opinião do vampiro. Desse modo, a transformação de Bella em vampira, um desejo externado pela protagonista em todos os livros da série, se dá a partir de sua escolha em seguir adiante com a gravidez e não porque ela decide abandonar sua vida humana, sua família e amigos para se juntar a Edward.

Ocorre uma mudança de foco. Bella é tão dedicada aos que a rodeiam que sua vida precisa estar constantemente girando em torno de alguém. Inicialmente, sua mãe é o centro de seu universo e a jovem vive para cuidar dela. A fim de beneficiá-la, Bella decide, inclusive, mudar de cidade, contrariando seus próprios desejos. Quando Edward entra na vida da jovem, ele se torna a pessoa por quem Bella daria sua vida. Até o momento em que o vampiro rompe com a adolescente, que tenta, por sua vez, substituir o espaço vazio deixado por Edward com Jacob. Quando o lobisomem passa a ocupar um espaço de importância significativa, Edward

volta para a vida da protagonista, que agora considera indispensável a presença dos dois rapazes. Quando o triângulo amoroso finalmente se desfaz com o casamento de Bella e Edward, a protagonista engravida e o elemento fundamental de sua existência, antes centrado no vampiro, volta-se para a sua filha. Bella, portanto, torna-se mais independente da relação com o marido, mas isso só ocorre após a instauração de um vínculo ainda mais forte, o da maternidade.

Os relacionamentos são fundamentais para Bella. Mas após sua transformação em vampira, eles passam a ser tratados por uma personagem mais autêntica, independente e menos depreciativa. Ela finalmente se mostra satisfeita com sua própria imagem e reconhece suas qualidades. Ao retratar a beleza e as qualidades de Edward, Bella ainda demonstra estar muito apaixonada pelo vampiro, porém não sente mais necessidade de se comparar a ele, como costumava fazer antes, sempre se descrevendo como inferior. Agora ambos estão no mesmo nível.

Após o nascimento de Renesmee, Jacob sofre *imprinting* pela filha de Edward e Bella, momento em que a narrativa oferta novamente a representação do encontro entre almas gêmeas. Tal evento promove uma finalização para o triângulo amoroso inicialmente instaurado e possibilita um fechamento harmônico para a história. É notável, contudo, que o amor é novamente concebido sob a premissa da irracionalidade:

Mas, por mais que eu pudesse sentir falta de meu amigo, sabia que havia um problema maior. Será que Sam, Jared ou Quil haviam passado um dia inteiro sem ver o objeto de sua fixação: Emily, Kim e Claire? Será que podiam? O que a separação de Renesmee faria com Jacob? Isso lhe causaria dor? Ainda havia ira suficiente em meu organismo para me fazer sentir satisfação – não com a dor de Jacob, mas com a ideia de Renesmee longe dele. *Como eu devia lidar com o fato de ela pertencer a ele, quando ela mal parecia pertencer a mim?* (Meyer, 2009, p.352, grifos nossos)

É notório o modo como o *imprinting* é um fenômeno imposto às pessoas alvo, uma vez que Bella usa o termo “objeto de fixação” para se referir às mulheres e meninas, no caso de Claire, que tem 3 anos e Renesmee, que é recém-nascida, por quem os lobisomens se apaixonam. Além disso, essas relações são construídas de modo possessivo, como se Renesmee fosse um objeto, para pertencer não só à mãe, mas também a Jacob. Há momentos, por outro lado, em que temos acesso aos sentimentos de Renesmee e ela parece se sentir da mesma forma com relação a Jacob, como se ele fosse um objeto que lhe pertencesse:

Renesmee abriu seu sorriso luminoso e os olhos de sua memória não deixaram Jacob durante toda a confusão que se seguiu. Senti um novo prazer com a lembrança – não exatamente protetor, mas possessivo – enquanto ela observava Jacob. Tive a clara impressão de que ela ficou *feliz* por Seth ter se interposto entre mim e Jacob. Ela não queria que Jacob se machucasse. Ele era *dela*. (Idem, p.355, grifos da autora)

Os relacionamentos das personagens principais são, de modo geral, construídos de maneira controversa pela autora, carregados de muita possessividade, como se não houvesse outra maneira de se estabelecer vínculo romântico com alguém se não de forma incondicional, obsessiva e perturbadora, sem a imposição de limites para o que a outra pessoa faz. Tal configuração pode ser a herança de um construto originado na literatura, como também é possível que a reconciliação do mito do vampiro – e das demais criaturas sobrenaturais antes combatidas com objetos sagrados, como é o caso do lobisomem, – com o cristianismo seja a causa das escolhas narrativas em questão. Para aprofundar a compreensão sobre a relação do casal, levaremos em consideração a narrativa de Edward, retratada em *Sol da Meia-Noite* (2020).

### 3.1 Invertendo os papéis

Em *Midnight Sun* (2020), ou *Sol da Meia-Noite*, Stephenie Meyer volta, novamente, aos desdobramentos da primeira obra da saga, *Crepúsculo*, só que, dessa vez, trazendo a perspectiva do vampiro Edward que agora é o narrador da história. Em 2008, os doze capítulos iniciais da obra foram ilegalmente disponibilizados na internet sem a autorização de Meyer, que, muito triste com o ocorrido, deixou o projeto parado por vários anos. No início de 2020, contudo, por meio de um anúncio oficial, a autora informou aos fãs que a obra estava finalizada e, em 4 de agosto do mesmo ano, *Midnight Sun* foi lançado no mundo inteiro. A editora Intrínseca, também responsável pela publicação dos outros livros da autora no Brasil, disponibilizou o livro simultaneamente em território nacional.

A narrativa Edward, ao contrário do relato de Bella, é pouco atraente. Os fãs estavam ávidos pela versão do vampiro, para conhecer mais sobre o seu passado e sobre sua família, composta por personagens mais interessantes do que o próprio vampiro. Contudo, a obsessão do protagonista por Bella faz com que ele passe pouquíssimo tempo com a família e são raras as passagens em que os outros vampiros da saga aparecem.

As cenas problemáticas de *Crepúsculo* ganham detalhes de horror em *Sol da Meia-Noite* – os vários momentos em que Edward é rude com Bella e a persegue, agora, são narrados sem a perspectiva apaixonada da protagonista. São várias as passagens em que Edward externa seu comportamento obsessivo e controlador, usando como desculpa o cuidado excessivo para



justificar suas ações perturbadoras. Embora Edward, constantemente, pense e fale para Bella quão perigosa é a relação entre os dois e expresse o seu desejo ardente de drenar o seu sangue, o vampiro nunca a deixa de fato. Ele está sempre por perto, vigiando a moça enquanto ele não está presente: “Eu pairava, invisível nas sombras, de onde podia seguir o objeto do meu amor e da minha obsessão, de onde eu a via e ouvia na mente dos humanos afortunados que podiam caminhar à luz do sol a seu lado [...]” (Meyer, 2020, p.179).

Para justificar seus comportamentos obsessivos, Edward, reiteradamente, descreve Bella como uma pessoa “tão frágil” (Ibidem, p.40) que precisa ser protegida. É indubitável que o vampiro usa de tais argumentos como uma desculpa para seguir Bella por todos os cantos, relatando ser seu “vampiro da guarda” (Ibidem, p.266) a fim de não a deixar sozinha em nenhum momento. O vampiro chega à conclusão de que Bella desperta o lado protetor de todas as pessoas que estão ao seu redor – mais um pretexto para suas ações controladoras.

Para estar junto de Bella, o vampiro persegue a jovem pela escola na mente de outras pessoas quando os dois não estão juntos, sempre observando o que Bella está fazendo ou com quem está falando. Edward ouve as conversas de Bella com suas amigas, Ângela e Jessica, e também com seu pai:

– Teve uma coisa que você disse a Jessica que... – Não consegui manter um tom de voz casual. – Bom, me incomodou.

– Não me surpreende que tenha ouvido alguma coisa de que não gostou. Você sabe o que dizem sobre ouvir a conversa dos outros. (Meyer, 2020, p.263)

Nem mesmo em casa Bella tem paz, pois o vampiro entra sorrateiramente em seu quarto quando ela está dormindo. Em *Crepúsculo*, quando o vampiro revela suas visitas noturnas perturbadoras, Bella sente-se deleitada pela atenção e amor, segundo ela, presentes nas ações obsessivas do rapaz centenário. Porém, em *Sol da Meia-Noite*, sem o olhar apaixonado de Bella, acompanhamos as ações obsediantes de Edward, que embora tente justificar seus comportamentos, fica sem defesa diante de seu modo obsessivo e possessivo. Navas (2019) indica que a descrição de Bella como uma jovem frágil que vive desmaiando pode ser, também, uma herança da literatura gótica, uma vez que tal característica coloca a protagonista de Meyer na posição de jovem donzela que precisa ser salva.

Embora Edward tente se convencer (e também o leitor) de que suas atitudes de *stalker* não são tão ruins, usando como desculpa o fato de que ele e sua família cometem outros crimes,

como falsificação de documentos, assassinatos, outras invasões a domicílio, suas ações problemáticas para observar Bella enquanto ela dorme não passam despercebidas:

Era o quarto dela. Dava para vê-la na cama pequena, as cobertas no chão e os lençóis enroscados nas pernas. Ela estava muito bem, claro, como meu lado racional já sabia. Segura... mas não em paz. Enquanto eu observava, ela se mexeu, agitada, e jogou um braço sobre a cabeça. Não dormia profundamente, pelo menos não nessa noite. Será que sentia que o perigo estava próximo? Senti desprezo por mim mesmo ao observá-la se agitar de novo. Por que eu seria melhor do que um tarado doente? Eu não era melhor. Era muito, muito pior. [...] Então por que eu deveria me sentir tão culpado por um delito leve? As leis humanas nunca tinham se referido a mim. E essa nem era minha primeira invasão de domicílio. (Meyer, 2020, p.120-121)

Na passagem acima, nota-se uma ambiguidade no monólogo interno proferido por Edward. Por um lado, o vampiro não só reconhece os problemas em suas ações, como também demonstra sentir repulsa e desprezo por sua conduta, embora isso não seja suficiente para fazer com que ele tome uma atitude diferente. Sob outra perspectiva, Edward toma como justificativa para suas ações o fato de as leis humanas não se aplicarem a ele, de modo que sua condição sobrenatural seria suficiente para respaldar suas atitudes.

É possível observar como a relação com Edward faz com que Bella se afaste de seus amigos e até mesmo de sua família, pois, ainda que não possa se abrir completamente com outras pessoas sobre a natureza do vampiro, não há momentos em que ela viva sua individualidade ou desfrute de um tempo de lazer e relaxamento com amigos após o início da relação com Edward. O vampiro, em contrapartida, vive apenas em função de Bella, perseguindo-a e vigiando-a em todos os lugares. É demasiado sufocante acompanhar a narrativa, já que o vampiro centenário deixa tudo de lado para observar Bella. Dessa forma, a protagonista não tem privacidade nem em sua própria casa, assim como também não pode conversar com ninguém sem que o vampiro escute. Tais comportamentos evidenciam o modo abusivo e controlador com o qual Edward se relaciona com Bella.

Robin Norwood, em *Mulheres que amam demais* (2005), traz uma interessante análise sobre relações abusivas, a partir dos relatos de suas pacientes – "coalcoólatras" (p.15), porque são, em sua grande maioria, esposas e namoradas de homens alcoólatras. Norwood observa, nesse sentido, que essas mulheres têm a tendência de recriar, ainda que inconscientemente, situações significativas da infância. Algumas das pacientes da autora cresceram em lares violentos, enquanto outras, não. Mas, ainda assim, todas elas viveram relações tóxicas que evidenciam quão destrutivo o amor pode ser, a partir da existência de comportamentos

obsessivos e possessivos por parte de seus companheiros, que reforçam sentimentos negativos, como a insegurança e o medo. De modo sensível e esclarecedor, Norwood explica que

[...] tanto sofrer por amor como ser viciada num relacionamento são fatos *romantizados* por nossa cultura. De música popular a ópera, de literatura clássica a romances mais suaves, de novelas a peças teatrais e filmes aclamados pela crítica, somos rodeados de inúmeros exemplos de relacionamentos não recompensadores e imaturos que são glorificados e exaltados. Mais e mais esses modelos culturais dizem-nos que a intensidade do amor é medida pela dor que causa, e que aqueles que sofrem realmente amam [...] *Existem poucos modelos de pessoas que se relacionam igualmente de forma saudável, madura, honesta, não manipuladora e não exploradora*, provavelmente por duas razões: primeira, com toda honestidade, tais relacionamentos na vida real são bem raros. Segunda, desde que a qualidade da interação emocional em relacionamentos saudáveis é sempre muito mais sutil que o drama de relacionamentos doentios, seu potencial dramático é normalmente negligenciado na literatura, no drama e nas canções. Se estilos doentios de relacionamento nos infestam, talvez seja porque são aproximadamente tudo que vemos e tudo que conhecemos. (Norwood, 2005, p.78, grifos nossos)

A literatura, tal como pontua Norwood, tem um papel significativo para as leitoras, ao retratar, em alguns casos, relações não saudáveis de maneira romantizada. Essa é uma estética que vem sendo abordada pelos autores e autoras há muito tempo, como é o caso da obra-prima de Emily Brontë, cujo personagem principal, Heathcliff, é visto como par ideal por muitas leitoras até os dias atuais. Há, inclusive, uma passagem marcante na obra de Norwood, quando uma de suas pacientes compara seu esposo – ausente e abusivo – com o personagem de Brontë: “— Ele parece o próprio Heathcliff, personagem do livro *O Morro dos Ventos Uivantes* — e ela fez um sinal afirmativo com a cabeça, *orgulhosa*” (Idem, p. 83, grifos nossos). A paciente de Norwood se sente feliz e orgulhosa com as semelhanças de seu parceiro com o personagem de Brontë.

Nos livros da saga *Crepúsculo*, o relacionamento entre as personagens principais, Bella e Edward, apresenta algumas características facilmente identificáveis como abusivas e polêmicas, a exemplo da estética do suicídio retratada como a solução para que o casal fique junto, a necessidade de estar o tempo inteiro com o parceiro, os discursos de amor eterno e incondicional, o ciúmes e cuidado excessivos. Tal como Meyer, Shakespeare e as irmãs Brontë já abordavam o tema de maneira romantizada séculos atrás.

A obra de Meyer envolve e cativa leitoras e leitores a partir da presença de elementos sobrenaturais ao longo da narrativa, assim como o fascínio pelo mistério e a proposta de um relacionamento apaixonado que combina a sensualidade com o conservadorismo em um vampiro centenário apaixonado por uma garota humana. Edward é romântico ao estilo século XX e a todo momento tenta recobrar o cavalheirismo de sua época, cortejando Bella como a

uma dama. O vampiro se recusa a ter relações sexuais com a jovem antes do casamento, não apenas a fim de resgatar os valores antigos, mas também porque teme que isso acabe fazendo com que a alma de Bella seja condenada, caso vivam em pecado, além de ter receio de que um contato tão íntimo entre os dois possa arriscar a vida de sua amada.

De todo modo, o romance entre Bella e Edward, embora embalado por diversas cenas de romantismo e conversas sobre livros, está longe de ser ideal e apresenta aspectos questionáveis e polêmicos. Edward Cullen não é um príncipe encantando, ainda que todos os seus comportamentos obsessivos e extremamente controladores sejam justificados, perdoados e romantizados por Bella, que os aceita com certo deleite e contentamento. A conduta do vampiro reduz Bella, uma personagem com personalidade forte e decidida, às suas vontades.

Seja pelo comportamento agressivo e hostil do vampiro no primeiro livro da série, seja pela forma controladora e obsessiva com a qual os dois se relacionam, há, nos últimos tempos, diversas discussões entre os leitores e críticos também sobre o que é ou não aceitável na relação do casal. Edward, ao longo de todos os livros da saga – com destaque especial para *Sol da Meia-Noite* – apresenta muitas características de um abusador.

Ainda assim, o vampiro centenário é a imagem e semelhança da perfeição. Em *Sol da Meia-Noite*, fica evidente como todas as mulheres que o conhecem o acham lindo (para fugir da opinião apaixonada de Bella, que sempre o descreve como um ser glorioso). Além de lindo, discute literatura, tem vocabulário rebuscado, amplo conhecimento de mundo e das ciências e um jeito romântico de cavalheiro sensível protetor.

Ao analisarmos algumas passagens dos quatro livros da série, é possível observar diversas situações em que a vontade de Bella é suprimida pela de Edward, pois o vampiro acredita conhecer e saber o que é melhor para a garota. Isso fica evidente quando Bella expõe seu desejo de ser transformada em vampira, algo que surge de maneira sutil logo no primeiro livro da série. Depois de ser perseguida e mordida pelo vampiro rastreador James, Bella contava que Edward não impediria a sua transformação, o que facilitaria a relação do casal. Ao descobrir que seu amado impediu tal evento, Bella demonstra sua insatisfação e inicia uma batalha para convencê-lo de que o melhor para ela seria o vampirismo.

Até então, entende-se que Bella almeja a transformação para materializar sua relação com Edward. Em *Lua Nova*, contudo, o aniversário de 18 anos de Bella nos revela que a jovem teme o envelhecimento. Como a imortalidade garante a permanência da aparência, Bella começa a se preocupar com eventuais mudanças que o tempo pode gerar em sua imagem. Após

a separação do casal, porém, a protagonista começa a externar seu desejo por poder. Isso ocorre conforme Bella passa a se relacionar com outros seres sobrenaturais, com poderes sobre-humanos que ela deseja.

Quando Edward volta para a vida de Bella, os Volturi, vampiros que representam as leis no universo de vampiros, exigem a transformação de Bella, personagem que deixa cada vez mais claro seu desejo de mudar a tradição que atribui às mulheres o papel de vítima sempre. Para realizar a empreitada, Bella recorre a Alice e Carlisle, que concordam em ajudá-la, já que Edward garante que não se responsabilizará pela mudança da personagem.

No final do terceiro livro, um exército de recém-criados caça Bella, momento em que o vampirismo se torna a solução ideal para todos os conflitos existentes. Edward mantém uma postura resistente e não aceita a transformação de sua amada com tanta facilidade. São várias as causas apresentadas pelo vampiro para isso, e a principal delas é a preocupação com o destino da alma de Bella – notadamente fundada no cristianismo. O amor romântico é uma estratégia de dominação feminina usada de maneira exacerbada por muitos produtos culturais, como contos de fadas, filmes e até mesmo pela literatura. Observa-se, na história do casal, que o apego de Edward pela não transformação de Bella em vampira pode ser um recurso para mantê-la sob o seu poder. Ao almejar o poder de uma existência como vampira, Bella quer subverter a tradição literária que sempre deixou às mulheres o papel de mais fracas.

Surgido a partir de histórias folclóricas narradas oralmente e passando a ser representado em poemas no século XVIII e, posteriormente, em contos e romances no século XIX, o vampiro, na literatura, é uma das figuras místicas de maior versatilidade e vem sofrendo diversas transformações ao longo dos séculos, de acordo com as nuances e novas características trabalhadas pelos diversos autores que se debruçam sobre esse personagem. A literatura gótica é a responsável por dar vida à figura vampírica que, durante os séculos XVIII e XIX, ganhou novos contornos e características específicas de seu tempo, como a predileção pela noite e aversão ao sol, palidez, aparência atraente e sedutora (com conotação sexual, em muitos casos), dieta baseada em sangue humano, aversão aos objetos sagrados e ao alho, além da retratação desses seres como criaturas gloriosas.

No início do século XIX, consagrados autores escreveram de modo variado sobre o vampiro, dando início ao que conhecemos, hoje em dia, como narrativa vampiresca. Desse modo, *The Vampyre* (1819), ou *O Vampiro*, de John William Polidori, conto anteriormente mencionado, é a obra precursora da historiografia de narrativas vampirescas em prosa. O conto

de Polidori apresenta, pela primeira vez, o vampiro em obras de ficção de fantasia, e foi a responsável por dar início ao processo de desvinculação da figura mística do vampiro com o folclore e sua associação com a imagem de um demônio aristocrata.

*The Vampyre* é uma obra de ficção de prosa curta escrita por Polidori a partir de um fragmento abandonado de Lord Byron, *Fragmento de um relato* (1816), à época em que os dois eram companheiros de viagem e mantinham uma relação de amizade, pois Polidori era médico de Byron. Após a publicação do conto sob a falsa autoria de Byron, contudo, a amizade entre os dois autores tornou-se desafeto, já que Byron não consentiu com a publicação da obra em seu nome – motivado, principalmente, por sua aversão à figura vampírica. Polidori também não tinha a intenção de dedicar a autoria à Byron, porém a editora fez a publicação dessa forma. Até hoje não há comprovação de que foi um engano, existindo a suspeita de que a editora fez a troca com o intuito de se aproveitar da fama extraordinária do poeta. Contudo, o nome de Byron acabou popularizando o conto, o qual foi um verdadeiro sucesso de recepção.

O vampiro de Polidori, Lord Ruthven, conquistou os leitores e é descrito, ao longo da trama, como um ser que “[...] parecia ter cautela ao dirigir-se à esposa virtuosa ou à filha inocente, que poucos se apercebiam de que ele sequer falava com as mulheres e que só se atrai por *mulheres inocentes e ingênuas*.” (Polidori, 2008, p.53, grifos nossos). A partir do fantástico conto de Polidori, vários outros autores foram estimulados a escrever sobre vampiros adotando a nova estética, como Nikolai Gódogol – que escreveu o conto *Viy* (1835) –, Alexei Tolstói – com *A Família de Vurdulak* (1841) e Alexandre Dumas (pai) – autor de *A dama pálida* (1849). Vigora, assim, em grande parte das narrativas sobre vampiros, a imagem de mulheres como vítimas, além caracterização dessas personagens como ingênuas e puras.

Até mesmo na novela de ficção gótica de Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, escrita em 1872, há a representação da figura feminina como personificação da imagem de pureza, ingenuidade e fragilidade, embora a obra seja famosa por trazer a primeira personagem vampira feminina da literatura. *Carmilla* foi, ainda, inspiração para a obra-prima de Bram Stoker, *Drácula* (1897). Com a publicação do livro, Stoker inaugurava o chamado mito do vampiro moderno, partindo de um estudo profundo de mitos e outras obras da literatura que retrataram o sugador de sangue. Dessa forma, Stoker usou muitas características vampíricas de autores anteriores, acrescentando mais detalhes que imortalizaram o Conde Drácula.

Na modernidade, os romances com vampiros se popularizaram ainda mais, e muitos autores optaram por seguir com a estética criada por Stoker, a qual se caracteriza por retratar

vampiros homens poderosos e quase gloriosos, enquanto as vítimas são, em sua grande maioria, mulheres jovens, ingênuas e inocentes, o que contribui para a construção dessa relação entre predador e preza de maneira cada vez mais romantizada. *Salem* (1972), de Stephen King, *Entrevista com o vampiro* (1976), de Anne Rice, a série *Diários de um vampiro* (1991), de L. J. Smith, *Baltimore e o vampiro* (2008), de Mike Mignola e Christopher Golden, são alguns exemplos de obras anteriores a *Crepúsculo*, as quais não só fizeram uso de vários elementos de narrativas vampírescas imortalizadas pelos clássicos, como também foram usadas como inspiração para a elaboração da saga vampíresca de Meyer.

### 3.2 Perpetuando papéis

Diversas críticas sempre foram feitas ao relacionamento entre Edward e Bella e à postura submissa da protagonista. Para tentar responder aos fãs, Stephenie Meyer, em 2015, em virtude do aniversário de dez anos de publicação de *Crepúsculo*, lançou o livro *Vida e Morte: Crepúsculo Reimaginado* (2015). Na nova trama, uma releitura da história original narrada no primeiro livro da saga, o gênero das personagens é invertido, com exceção dos pais de Bella, que continuam sendo Charlie e Renné. Assim, Bella, em *Vida e Morte*, é Beau, um garoto de 17 anos que se muda para Forks a fim de morar com o pai, Charlie. Edward é Edythe, uma jovem e atraente vampira centenária. O recurso foi utilizado para mostrar que a dinâmica do casal seria a mesma, ainda que os papéis de gênero se invertessem. A proposta do livro se justifica, segundo Meyer, porque

Bella sempre foi muito censurada por ser salva em várias ocasiões, e as pessoas a acusavam de ser a típica *donzela em apuros*. A isso, sempre respondi que Bella é uma *humana em apuros*, um ser humano normal cercado de todos os lados por pessoas que são basicamente super-heróis ou supervilões. Ela também foi criticada por se deixar consumir demais pelo interesse amoroso, como se isso fosse exclusividade de meninas. Mas sempre defendi que não teria feito diferença se o humano fosse homem e o vampiro fosse mulher; ainda seria a mesma história. Deixando o gênero e a espécie de lado, *Crepúsculo* sempre foi uma história sobre a magia, a obsessão e o frenesi do primeiro amor. Então pensei: E se eu testasse essa teoria? Poderia ser divertido. [...] Acontece que não tem muita diferença entre uma humana apaixonada por um vampiro e um humano apaixonado por uma vampira. E foi assim que Beau e Edythe nasceram. (Meyer, 2015, p.9-10, grifos da autora)

A nova história segue a mesma linha do original, mas apresenta algumas diferenças, em virtude da troca de gênero das personagens. Além disso, a sucessão de acontecimentos no final da obra toma outros rumos, levando a uma espécie de final alternativo para *Crepúsculo*. Beau

é um rapaz desajeitado, com autoestima baixa, um pouco introspectivo e com uma enorme propensão para fugir de situações que o coloquem no centro das atenções. Tal como Bella, Beau é um rapaz tímido e solitário. Ele é caracterizado, ainda, como um leitor voraz, porém, de obras diferentes. Ao invés de ler os livros clássicos de Jane Austen, Emily Brontë e Shakespeare, Beau prefere obras como *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Júlio Verne. O rapaz também está com as leituras do curso de inglês adiantadas e assume as mesmas responsabilidades acadêmicas e domésticas que Bella.

As ações submissas de Bella são tão problemáticas quanto as vividas pelo jovem Beau, que, por vezes, é xingado por Edythe. A vampira o chama de burro e idiota e o rapaz age de forma passional diante dos insultos, como em “[...] eu *era* um idiota, porque queria ficar, mesmo que tivesse que ouvir mais agressões vindas dela” (Meyer, 2015, p.70, grifos da autora) e, constantemente, pede desculpa à vampira por seu comportamento. Assim, as atitudes autodepreciativas de Bella estão presentes, também, no discurso de Beau:

[...] eu não era *interessante*. [...] Eu era sem graça e sabia que era assim. E Edythe era o oposto de sem graça. Isso não tinha nada a ver com o segredo dela, fosse qual fosse, se é que eu me lembrava daquele momento insano com clareza. A essa altura, eu já estava quase acreditando na história que contei para todo mundo. Fazia bem mais sentido do que o que pensei ter visto. (Meyer, 2015, p.70, grifos da autora)

O nível de entrega de Beau para Edythe é extremo e, assim como na narrativa de Bella, há vários trechos em que ele afirma preferir morrer a se separar da vampira. Todas as outras áreas da vida do rapaz parecem ser deixadas de lado, como se não tivessem importância alguma, se comparadas com a grandiosidade do relacionamento com Edythe.

Ao contrário de Bella, contudo, a história de Beau como um jovem humano tem um fim rápido. Após o fatídico jogo de beisebol, Joss (vampira rastreadora) o morde e ele se torna vampiro, sem outra alternativa. A partir disso, o recém-criado tem de abandonar sua vida, família e amigos. Sua morte é forjada a fim de estabelecer uma explicação para o seu sumiço. O final acaba sendo mais anticlimático e diferente do de Bella, que, mesmo após a transformação em vampira, consegue manter contato com sua família humana.

Em *Vida e Morte*, Meyer tenta justificar a maioria das ações perturbadoras de Edward com a explicação de que todas as suas atitudes são decorrência de sua constituição como um ser sobrenatural. Dessa forma, o comportamento seria não só justificável, mas também aceitável sob a perspectiva de que Edward é um vampiro. Dessa forma, a fragilidade de Bella, a partir de um novo olhar com a narrativa de Beau, pode ser entendida como consequência não de seu



gênero, mas sim por sua condição como humana que vive em companhia de criaturas sobrenaturais, já que Beau é descrito de modo igualmente frágil e vulnerável.

Sempre condicionado às percepções e impressões dos leitores com uma exorbitante pluralidade de sentidos, “[...] escritível ou legível, o texto literário é, por definição, sempre polissêmico” (Jouve, 2002, p.92). Dessa forma, Jouve resgata a teoria de Barthes em que o autor distingue os textos “escritíveis”, aqueles textos que possibilitam uma quantidade ilimitada de reinterpretações pelo leitor, dos textos “legíveis”, caracterizados por apresentar vertentes de significados limitados, ainda que permitam várias leituras. A obra de Meyer, a partir disso, se caracteriza como um texto do segundo grupo, pois aceita que perfis distintos de leitores façam muitas leituras, mas de maneira limitada de sentidos, já que a linguagem com a qual os livros foram escritos não permite que muitas análises sejam feitas.

No entanto, há um movimento que parte da própria autora para tentar controlar o sentido do texto e responder aos questionamentos dos leitores sobre a história de Bella. Cria-se uma nova história para, invertendo a posição de homem e mulher, sustentar a visão da autora de que o gênero não influencia a relação amorosa. Ainda que Beau seja retratado com a mesma fragilidade que Bella, não se apaga o fato de que, na obra original, a autora optou por deixar a jovem mulher à mercê do vampiro centenário, perpetuando a representação de gênero comum a essa temática. A criação de uma nova história para esclarecer uma eventual falha na leitura contraria o pressuposto estabelecido por Virginia Woolf segundo o qual “[...] ninguém sabe coisa alguma sobre as leis da literatura, nem qual é sua relação com a vida ou a que ela pode se prestar” (p.99-100).

Lançado em 2005, *Crepúsculo*, inicialmente, não incomodou fãs ou críticos por conta da relação entre as personagens. É claro que, à época de seu lançamento, várias questões problemáticas eram vistas com normalidade pelos leitores. Isso se deve em grande parte ao fato de não haver tantas discussões sobre o assunto e o tema não ter tanta visibilidade quanto tem hoje. Nesse sentido, é preciso também considerar que o modo como Emma ficou cristalizada na história literária, com o julgamento de suas leituras e relações amorosas, em muito se deve a demandas anacrônicas. Talvez seja um bom sinal que a passagem do tempo evidencie a vulnerabilidade de personagens femininas, o que não deveria, por sua vez, levar a uma condenação das supostas falhas dessas mulheres, mas sim o reconhecimento do caráter transgressor de muitas de suas ações.

É desproporcional o modo como as personagens femininas são lembradas por suas falhas, as quais são, no caso de relacionamentos amorosos, diretamente imbricadas com as

ações masculinas. A imagem do homem permanece intacta. Edward é desenhado, dessa forma, como o protetor e salvador de Bella que a resgata de todos os problemas em que a jovem, inevitavelmente, acaba caindo. Com uma faceta inicialmente hostil e um humor volátil, Edward vê o amor de Bella como uma forma de salvação, uma vez que ela representa, inicialmente, tudo aquilo de mais tentador que pode existir em seu mundo, devido a sua intensa atração pelo sangue da garota.

Logo, resistir e não provar o sangue de Bella é uma prova de sua determinação e bondade, pois o vampiro luta contra a sua natureza e tenta, a todo custo, não ser um monstro, escolhendo manter uma dieta a base apenas de sangue animal. Os questionamentos de Edward e as batalhas internas travadas por ele são semelhantes às de Louis, o vampiro de Anne Rice, em *A entrevista com o vampiro* (1992). Tentando, de todas as maneiras possíveis, rejeitar sua natureza assassina, Louis, durante um tempo no início da narrativa, vive apenas à base de sangue animal de bichos encontrados no esgoto londrino, uma vez que o vampiro decide viver de modo recluso, longe da sociedade. Embora Stephenie Meyer tenha afirmado em várias entrevistas que não fez pesquisas para criar o universo dos vampiros de *Crepúsculo*, há muitas semelhanças entre os vampiros da família Cullen e Louis, as quais são passíveis de análise em um trabalho posterior.

Assim, o amor, na saga de Meyer, é concebido a partir de duas estéticas: por um lado, como o resultado de obras clássicas da literatura, nas quais o amor é retratado de forma irracional, dolorosa e ameaçadora; por outro, o amor de Bella é, de muitas maneiras diferentes, a redenção para Edward, que vem lutando há muito tempo para ser bom, ainda que sua natureza o force a viver de sangue. A filosofia vegetariana dos vampiros de Meyer, por não se alimentarem de sangue humano, apenas de sangue animal, faz com que Edward seja um vampiro que tenta resgatar a sua humanidade. Todos esses esforços parecem estar em perigo quando Bella surge na vida do vampiro, em virtude da atração que seu sangue representa para Edward. A dualidade vivenciada pelo casal é exemplificada em:

O que está em jogo em *Crepúsculo* é a permanência e a resistência do amor, a construção sólida de uma relação fixada no tempo. Tornar-se o outro, recusar a experiência traumática do presente e inserir-se na lógica da eternidade. A dimensão imaginária da eternidade, nesse novo universo de vampiros do século XXI, está atrelada a possibilidade de felicidade e salvação através do amor, ou seja, através do outro. E isso é sintomático, uma vez que o amor eterno havia desaparecido e retornar na figura do vampiro, estranhado, corrompido de alguma forma; o retorno de algo familiar e ameaçador. (Paleólogo, 2012, p.13)

A história de amor entre Bella e Edward é entremeada por diversos elementos fundados na literatura e cristalizados no imaginário popular, já que “Since the Victorian era, vampire

legends have been part of pop culture. These legends emphasize forbidden desires, illicit sexual metaphors, and adventure. Unfortunately, they also often include messages that support sexism and the abuse of power” (Psychology Today, 2011). Uma sucessão de monólogos internos nos revela que Bella procura interpretar a sua vida à luz da literatura. Em *Lua Nova*, o clássico *Romeu e Julieta* é lido e discutido pela personagem. Há uma crítica empenhada em atribuir à literatura as causas de determinados comportamentos, a exemplo da perdição de Emma Bovary e de suas leituras de menor valor. Seguindo a mesma premissa, o que se pode supor é que a literatura clássica lida por Bella romantiza um ideal a ser alcançado. No entanto, o que se percebe é que a literatura oferece para ela a verbalização do que já existe: “É por isso que as pessoas ainda se lembravam do nome dele (Romeu), sempre em par com o dela: Romeu e Julieta. Por isso era uma boa história. ‘Julieta leva um fora e fica com Páris’ nunca teria sido um sucesso” (Meyer, 2008, p.263).

Encontrar uma alma gêmea, casar-se e passar o resto da vida com a pessoa amada. Essas são as ações que compõem o romance tradicional, imortalizado na literatura por uma longa lista de clássicos que reiteram tal ideal. Em *Crepúsculo*, as leituras de Bella são constantemente citadas como uma referência, um fim que se procura: “– *A morte, que sugou todo o mel de teu doce hálito, não teve poder nenhum sobre tua beleza* – murmurou ele, e reconheci a fala de Romeu junto ao túmulo. O relógio soou sua última badalada” (Meyer, 2008, p. 322).

Tal construto foi retratado e imortalizado em várias obras literárias – *Romeu e Julieta*, *O morro dos ventos uivantes*, *Jane Eyre* –, nos best-sellers *Young Adult* (Jovem Adulto) – *Belo Desastre*, *Entre o Agora e o Nunca*, *Easy* – e quiçá na literatura infantil – nos contos dos irmãos Grimm *A Bela e a Fera*, *Bela Adormecida* ou em *Branca de Neve*. Assim, esses livros, em sua grande maioria, romantizam relações problemáticas entre casais com comportamentos autodestrutivos. Os fãs, ao redor do mundo, não só consomem tais livros de modo desenfreado, mas também são acusados de idealizar as relações conturbadas e intensas vivenciadas por esses casais e, por isso, falharem na leitura.

Já observamos como a leitura é importante para a constituição da protagonista no romance de Meyer, assim como ocorre com a Emma flaubertiana. As duas podem ser entendidas à luz dos conceitos de leitor viciado e de leitor insone, pois ambos “são representações extremas do que significa ler um texto, personificações narrativas da complexa presença do leitor na literatura. Eu os chamaria de leitores puros; para eles a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida” (Piglia, 2006, p.21). A leitura, como já apontado neste trabalho, não aparece

de maneira aleatória dos romances de Meyer e Flaubert. Para Bella, ler é estar entre os seus. Quando não encontra identificação com as pessoas que a rodeiam, é na leitura que Bella tenta se enxergar. Emma, de igual modo, faz da leitura uma forma de vida que nunca chega a ser exatamente compreendida.

Embora as duas personagens apresentem preferências distintas de leitura, o que aproxima as leituras de Emma e Bella é a temática das obras, as quais apresentam sempre um enlace amoroso. Hossne (2000) aponta que a estrutura dos livros lidos por Emma segue um enredo fixo e a resolução de conflitos, ao final do romance, compreende a concretização do envolvimento romântico entre as personagens principais. Bella, de igual modo, demonstra certa preferência por livros com a mesma temática, com a exceção de que dois títulos marcantes – *Romeu e Julieta* e *O morro dos ventos uivantes* – delineiam um percurso com fim trágico para o casal. Isso ocorre porque o amor é concebido como incondicional e irracional. Viver sem a outra pessoa é, então, impossível.

Esse construto de relacionamento é a todo custo buscado por Emma. Quando o casamento não traz sua alma gêmea, a personagem busca no adultério a concretização desse ideal. A crítica cristalizou a imagem de Emma como uma leitora que falha porque se deixa levar pelas leituras que faz. Mas o que observamos é que, em verdade, Emma encontra nos livros a verbalização de desejos que já nutria, pois “[...] a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete” (Piglia, 2006, p.28).

Percebe-se que, tal como anuncia Piglia, Emma e Bella são leitoras criminosas, pois usam a literatura com a intenção de realizar aspirações individuais, para justificar impulsos que já existem e para os quais ainda não haviam conseguido elaborar palavra, a poética que valida a ação. Tal tipo de leitora “lê mal, mas apenas no sentido moral; faz uma leitura cruel, rancorosa, faz um uso perverso da letra.” e até mesmo a crítica literária pode ser classificada desse modo, pois “Lê-se um livro contra outro leitor. Lê-se a leitura inimiga. O livro é um objeto transacional, uma superfície sobre a qual se deslocam as interpretações” (2006, p.34). Essa falha na leitura ocorre porque a leitora comum:

[...] difere do erudito e do crítico. Não é tão instruído, nem foi a natureza tão generosa ao dotá-lo. Ele lê por prazer, não para transmitir conhecimentos ou corrigir opiniões alheias. Acima de tudo, é guiado pelo instinto de criar para si, com base em eventuais fragmentos dos quais venha a aproximar-se, algum tipo de todo – o retrato de um homem, um esboço de uma época, uma teoria sobre a arte da escrita. Nunca deixa, enquanto lê, de construir alguma estrutura frágil e desengonçada que lhe dará a satisfação provisória de ser bastante parecida com o objeto real para admitir emoções, risos, argumentação. (Woolf, 2021, p.65)

É a fruição e o desejo pela palavra que legitimam a ação, para Emma e para Bella. A primeira, por viver num mundo que não a reconhece como um ser agente, encontra nos romances populares o potencial para materializar a experiência sensível que não pode ser vivida de outro modo. Já Bella, uma adolescente solitária e introspectiva, faz da literatura material para compreender a vida. As duas existem e são o reflexo de muitas leitoras que reivindicam o reconhecimento de sua existência.

Neste capítulo, tentamos pontuar como, apesar de distantes em tempo de publicação, *Madame Bovary* e *Crepúsculo* reúnem elementos em comum e uma configuração que caracteriza Emma Bovary como precursora de Bella. O apreço pela leitura é o principal ponto em comum entre as duas protagonistas e talvez o motivo primordial responsável por dar a elas uma posição de inferioridade para a crítica, que as julga como leitoras falhas. O que observamos é que pouco importa a qualidade do texto literário. Há uma busca pelo controle do efeito e do sentido que a leitura deve ter e, quando por acaso alguém se atreve a ir contra o que é preconizado pela tradição, o valor do leitor, neste caso, leitora, é posto em questão.

Emma Bovary se envereda pelo mundo da leitura muito jovem, quando ainda estava no convento. Os romances, ao perpetuar um ideal que fazia parte do construto da sociedade, ensinaram que ela deveria encontrar no amor romântico e no casamento as respostas para todas as suas inquietações. Quando, alguns anos depois, isso finalmente ocorre, a protagonista percebe com desgosto que sua vida tomaria rumos infelizes que não trariam a felicidade que ela tanto almejava.

O adultério é, então, a única alternativa para Emma, que lia sobre os casos extraconjugais vividos pelas mocinhas de romances e que passa, então, a idealizá-los. Léon é o homem a primeiro despertar o amor e o frenesi da paixão em Emma, com suas conversas sobre livros. Contudo, um infortúnio do destino faz com que o enlace amoroso não possa ter continuidade.

O adultério, porém, não fica esquecido. Rodolphe entra na vida de Emma e com ele uma nova oportunidade para colocar em prática os desejos, que já existiam no coração de Emma, porque criados pela sociedade, mas endossados pela literatura. O envolvimento amoroso dura algum tempo e Rodolphe preenche a vida de Emma com promessas que ele próprio sabe não ter condições e vontade de cumprir. Quando o caso, por fim, acaba, Emma fica completamente desolada e somente o retorno de Léon para sua vida é capaz de animá-la. Como pontuamos no

primeiro capítulo, ao contrário de Bella, Emma é permissiva em seus relacionamentos. Ela está à frente de tudo e possui papel decisivo em todos os eixos da vida de Charles e de seus amantes.

A maternidade, todavia, não é almejada por ela, ao contrário de Bella, que ressignifica sua vida a partir da descoberta da gravidez. Até mesmo o foco de sua vida torna-se outro depois da concepção de Renesmee. Bella, como as heroínas tradicionais, encontra um final feliz e harmônico num construto definido e perpetuado pela sociedade. A literatura, como produto dessa sociedade, endossa esses estereótipos, mas não é a leitura desses livros que causa o desejo, a procura ou a recriação desses modelos, assim como não é a publicação do livro *Os sofrimentos do jovem Werther* a responsável pelos suicídios em massa ocorridos na Europa em seu tempo, como afirma Pinezi. Para o autor em questão, o que provoca os suicídios – assim como a causa da perpetuação de um ideal de relacionamento tão problemático – é a publicidade que se fez sobre o assunto, e não a literatura.

## CONCLUSÃO - A leitura é uma falha

*Na verdade, o único conselho sobre leitura que alguém pode dar a outra pessoa é não aceitar conselhos, seguir seus instintos, usar sua razão, chegar a suas próprias conclusões. [...] você não permitirá que tolham aquela independência que é a qualidade mais importante que um leitor pode ter.*

Virginia Woolf

Emma e Bella são, antes de qualquer coisa, leitoras aficionadas. Embora Piglia já tenha afirmado a natureza pouco convencional do personagem leitor, que, no texto literário, “[...] está longe de ser uma figura normalizada e pacífica (não fosse assim, não haveria narração); antes, aparece como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo” (2006, p. 21), sentimos a necessidade de evidenciar como a literatura atravessa, individualmente, a trajetória das personagens estudadas nesta pesquisa.

Para além de oferecer fruição e entretenimento, a literatura é um meio de entender a vida. Em suas leituras, Emma encontra a liberdade, tão negada a ela, para sonhar e escapar de uma realidade que a oprime. Bella, em contraposição, usa a leitura como forma de verbalizar a vida e seus sentimentos, para compreender a si e ao outro. A literatura, desse modo, muito contribui para a construção da jornada das personagens, em especial para a compreensão e constituição dos relacionamentos amorosos vividos pelas protagonistas, cujas histórias, claro, vão muito além disso.

Tentamos mostrar, nos dois primeiros capítulos, que, apesar do longo tempo que separa a publicação de *Madame Bovary* de *Crepúsculo*, alguns elementos fazem com que o percurso das duas protagonistas seja atravessado por pontos em comum, como: (1) a definição das duas personagens como leitoras; (2) o fato de ambas, ainda que devido a razões distintas, ocuparem um lugar de pouco valor para a crítica literária; (3) a contraposição entre o romantismo e o realismo evidenciada na trajetória de ambas; e (4) a vilanização da leitura a partir da construção de uma crítica que atribui à literatura a causa da busca por um ideal de relacionamento.

No terceiro capítulo, tentamos justificar a escolha de Emma e Bella como personagens leitoras falhas a serem analisadas neste trabalho. Para isso, ao citar Borges (1952), tentamos mostrar como muitos elementos presentes na construção da jornada da personagem leitora de Meyer podem, também, ser visualizados na obra flaubertiana, o que indica não só a aproximação entre as leitoras, mas também a caracterização de Emma Bovary – e Anna

Kariênina, outra personagem leitora do realismo – como precursora de Bella Swan. A falha, para Emma, justifica-se pelo pouco critério adotado pela protagonista para escolher seus livros. Bella, por outro lado, falha porque não reconhece os limites da ficção, já que tenta ler a própria vida por meio de textos literários antigos e que propõem um ideal de relacionamento já identificado como problemático para os envolvidos.

Observamos que foi amplamente difundida a associação de Emma como uma leitora falha. Tal caracterização permanece cristalizada para a fortuna crítica desde o seu surgimento até a contemporaneidade. Como precursora de Bella, a trajetória leitora de Emma antevê a recepção que a protagonista da saga vampiresca teria mais de um século depois. Embora protagonizem livros com classificações distintas e apesar das diferenças consideráveis em suas escolhas de leitura, as duas personagens ocupam o mesmo lugar de desvalorização para a crítica. Emma falha porque lê livros falhos, pertencentes à literatura de entretenimento. Bella igualmente falha, mas porque lê clássicos na mesma medida em que procura no enredo de seus livros favoritos matéria para compreender uma vida permeada por acontecimentos que revivem um romantismo exacerbado tão característico de suas leituras.

Em *Flores para Algernon* (2018), de Daniel Keyes, acompanhamos a trajetória de Charlie Gordon, um homem de 32 anos que possui uma deficiência intelectual. Temos acesso à história por meio de relatos de progresso que Charlie escreve para registrar as mudanças ocasionadas em razão da realização de uma cirurgia experimental com potencial para diminuir os efeitos de sua deficiência. A técnica já havia sido testada no rato Algernon, um grande sucesso para o laboratório que decide efetuar o procedimento em um ser humano. Charlie é o escolhido para isso. Sua cirurgia é, também, um grande sucesso e seu QI aumenta consideravelmente, chegando a ultrapassar o QI dos médicos que o atendiam. A leitura atravessa a trajetória de Charlie desde o primeiro momento da narrativa, quando o protagonista revela seu grande desejo de aprender a ler de forma plena.

Com a realização da cirurgia, Charlie não só aprende a ler, como também passa a registrar suas leituras nos relatórios de progresso, destacando o que mais chama a sua atenção nos textos literários. Contudo, conforme os resultados obtidos com a cirurgia vão sendo perdidos e o QI de Charlie volta a cair, o protagonista acaba perdendo suas habilidades, inclusive a leitura. Com isso, ele passa a ler histórias de aventura, caracterizadas como literatura de entretenimento, o que reforça novamente a associação desse tipo de livro com uma



capacidade intelectual diminuta. O trecho a seguir é marcante e significativo no sentido de que elucidada como o conceito de leitura falha incide sobre o leitor e sobre suas leituras:

Ainda tenho alguns livros da biblioteca mas muitos deles são difíceis demais pra mim. Eu leio muitas histórias de mistério agora e livros sobre reis e rainhas de tempos passados. Li um livro sobre um homem que pensava que ele era um cavaleiro e saiu por aí com um cavalo velho e seu amigo. Mas não importava o que ele fizesse, ele sempre acabava apanhando e ficando machucado. Como quando ele pensou que moinhos de vento fossem dragões. No começo achei que era um livro meio bobo porque se ele não era maluco ele conseguia ver que os moinhos não eram dragões e que não existe nada de feitiçarias e castelos encantados mas então eu me lembrei que tinha outra coisa que tudo aquilo devia significar alguma coisa que a história não dizia só apontava. *Como se tivesse outros significados*. Mas eu não sei quais. Isso me deixou bravo porque acho que eu costumava saber. Mas estou mantendo minhas leituras e aprendizagem de novas coisas todos os dias e sei que isso vai me ajudar. (Keyes, 2018, p.277, grifos nossos)

Apesar de sentir que suas novas habilidades estão sendo perdidas, Charlie se mantém muito apegado à leitura e aos livros, como um símbolo de sua inteligência. O que sua trajetória mostra é a associação do saber intelectual com um efeito de leitura parecido ou igual ao que a crítica estabelece. Os sentidos da leitura devem ser controlados, caso contrário, evidenciam uma falha na leitura, como ocorre quando Charlie lê *Dom Quixote de La Mancha* e não estabelece as conexões necessárias a partir do que efetivamente se apresenta no texto literário para entender a história de acordo com o que a crítica preconiza. Algo semelhante ocorreu comigo quando li *Madame Bovary* e não associei a leitura de livros ruins da protagonista à sua ruína. De alguma forma, esta dissertação busca defender a pertinência de minha suposta falha de leitura, mostrando não só o potencial de leituras femininas aparentemente falhas, mas também o caráter falho da leitura em si. Aquilo que separa o texto do leitor (e da leitora!), aquilo que separa o mundo aberto por um objeto da experiência singular de cada sujeito é uma falha. Falha tomada não no sentido que até aqui discutimos, de defeito, imperfeição, mas simplesmente de uma fenda que fratura a superfície que liga uma obra a seu sentido. Não há, como supõe Charlie, um sentido correto que lhe escapa, mas há muitas leituras que não são previstas por ele ou por qualquer especialista, pois dizem respeito ao caminho particular que liga o leitor a uma obra, ou talvez à sua obra. Ao contrário do que vimos em Emma e Bella, não há uma falha no modo de as personagens lerem as obras, mas falha quem supõe a leitura como gesto de reprodução simplista. Pode-se ler para se inspirar, para negar, para entender, para se divertir, para aprender, para duvidar, para viver e para morrer. Há muito que nos escapa nessa falha que separa o texto do leitor (ficcional e real), a literatura da vida.

Virginia Woolf, em “Como ler um livro?”, ensaio retirado da obra *A arte do romance* (2021), fala sobre a necessidade de não aceitarmos a influência de outras autoridades, nesse caso, a crítica, portanto, sobre nossas leituras, porque isso “[...] é destruir o espírito de liberdade que é o próprio alento desses santuários (nossas bibliotecas). Em qualquer outro lugar, leis e convenções podem nos tolher – lá não há nenhuma.” (p. 67). A literatura está em apuros, é o que nos diz a autora. Para reverter tal situação, é necessário defendê-la com a leitura, ainda que não sejamos leitores perfeitos, uma vez que “A pergunta ‘o que é um leitor?’ é, sem sombra de dúvida, a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos, porém reais [...]” (Piglia, 2006, p.25).

Com este trabalho, tentamos reivindicar a existência das leitoras imperfeitas Bella Swan e Emma Bovary, para que, a partir do reconhecimento de que a falha não desabona e nem mesmo deslegitima o caráter de suas leituras, leitoras reais sejam, de igual modo, legitimadas. A falha na leitura, inicialmente concebida pela minha professora de literatura brasileira como um elemento desabonador do percurso leitor de Emma, configura-se, portanto, como um elemento indispensável de toda leitura. É um elemento inerente do leitor – seja do leitor crítico, seja do leitor personagem, seja do leitor real.

Ao colocar a história da leitura em retrospecto, buscamos mostrar as contradições usadas pela crítica para desvalorizar a leitura feminina e a leitura de jovens, ambas tão necessárias para a formação de leitores. Além disso, ao mencionar a história de Charlie Gordon, procuramos mostrar como pode ser equivocada e excludente a associação entre inteligência e leitura, dado o caráter falho de toda leitura – seja de livros clássicos, seja de livros pertencentes à literatura de entretenimento. Este trabalho nos mostra, em síntese, a necessidade de continuarmos lendo, para termos a oportunidade de falhar e vivenciar a experiência sensível engatilhada pela literatura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, Willian; AMARAL, Lara Luiza Oliveira; PINEZI, Gabriel (orgs.). **Literatura e suicídio**. Campo Mourão: Fecilcam, 2020.
- ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura. **O vampiro antes de Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008.
- BARRECA, G. Five Reasons A Smart Middle Aged Woman Loathes TWILIGHT. *Psychology Today*, 2009. Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/us/blog/snow-white-doesnt-live-hereanymore/200903/five-reasons-smart-middle-aged-woman-loathes>>. Acesso em 03 de out. de 2023.
- BAUDELAIRE, Charles. **Madame Bovary por Gustave Flaubert**. In: FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução por Mario Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 7-19.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1952].
- CABRERA NAVAS, Alba. “I’m not that girl”: Vindicating the Twilight saga and Bella as Positive Members within a Female Tradition. 2019.
- CAMPELLO, Eliane. **Cinquenta tons: “It’s a love story!”**. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 18, p. 229-254, 2013. DOI: 10.5007/2175-7917.2013v18nesp1p229. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p229>>. Acesso em: 9 de nov. de 2023.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_ et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007a, p. 51-80.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990–2004). **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, p. 13-71, Brasília, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Tradução Denise Bottmann. – 1. Ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.
- FAILLA, Zoara (org.). **Retratos da leitura no Brasil 4**. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.
- FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press: 2003.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

- HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?:** Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- HOSSNE, Andrea Saad. **Bovarismo e Romance:** Madame Bovary e Lady Oracle. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- JOUVE, Vincent. **A leitura.** Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.
- KIRSCHILING, Gregory. Interview with vampire writer Stephenie Meyer. Entertainment Weekly, Nova Iorque, 5 Jul. 2008. Disponível em: <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20049578,00.html>>. Acesso em: 3 out. 2023.
- KEYES, Daniel. **Flores para Algernon.** São Paulo: Aleph, 2018.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A Formação da Leitura no Brasil.** Ed. rev. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- LE FANU, Sheridan. **Carmilla:** a vampira de Karnstein. São Paulo: Via da Leitura, 2018.
- LLOSA, Mário Vargas. **A orgia perpétua:** Flaubert e Madame Bovary. Rio de Janeiro: editora Objetiva, 2015.
- MEYER, Stephenie. **Amanhecer.** Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009c. \_\_\_\_\_ . **Crepúsculo.** Tradução de Ryta Vinagre. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009a. \_\_\_\_\_ . **Crepúsculo: edição especial de aniversário de 10 anos.** Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. \_\_\_\_\_ . **Eclipse.** Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009b. \_\_\_\_\_ . **Lua Nova.** Tradução de Ryta Vinagre. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008. \_\_\_\_\_ . **Sol da meia-noite.** Tradução Carolina Rodrigues {et al.}. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.
- MCEWAN, Ian. **Reparação.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NORWOOD, R. **Mulheres que amam demais.** São Paulo: ARX, 2005.
- PAES, José Paulo. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. **O último leitor.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PALEÓLOGO, Diego. A produção de um vampiro contemporâneo: identidade, diferença e alteridade nas representações do vampiro, **Entre.Meios**, v. 8, p. 00/0000-12, 2011.
- PLATÃO. **A República.** Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 9ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- POLIDORI, John. **O Vampiro.** In. ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto. O vampiro antes de Drácula. São Paulo: Aleph, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.86, p.75-90, março de 2010.

\_\_\_\_\_. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2017.

\_\_\_\_\_. Why Emma Bovary Had to Be Killed. **Critical Inquiry**, The University of Chicago, Vol 34, No 2, p. 233-248, 2008.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2021.