

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Laura Conrado Dias de Oliveira

PERFIL DAS PROTAGONISTAS NA LITERATURA JOVEM (2010-2019):
uma análise de narrativas das editoras Galera e Verus

Belo Horizonte
2021

Laura Conrado Dias de Oliveira

PERFIL DAS PROTAGONISTAS NA LITERATURA JOVEM (2010-2019):
uma análise de narrativas das editoras Galera e Verus

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Área de Concentração:
Tecnologias e Processos Discursivos

Linha de pesquisa: Edição, Linguagem e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira.

Belo Horizonte
2021

Oliveira, Laura Conrado Dias de.
O48p Perfil das protagonistas na literatura jovem (2010-2019) : uma análise de narrativas das editoras Galera e Verus / Laura Conrado Dias de Oliveira. – 2021.
128 f. : il.
Orientador: Luiz Henrique Silva de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Literatura infantojuvenil. 2. *Chick-lit*, americano. 3. Escritoras brasileiras. 4. Literatura - Personagens - Mulheres. 5. Editora Galera. 6. Editora Verus. I. Oliveira, Luiz Henrique Silva de. II. Título.

CDD: 809.89283

Ficha elaborada pela Biblioteca - *campus* Nova Suíça - CEFET-MG
Bibliotecária: Rosiane Maria Oliveira Gonçalves - CRB6-2660



Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Dissertação intitulada “*Perfil das protagonistas na literatura jovem (2010-2019): uma análise de narrativas das editoras Galera e Verus*”, de autoria da mestranda Laura Conrado Dias de Oliveira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira – CEFET/MG-Orientador

Prof.^a Dra. Constância Lima Duarte – UFMG

Prof.^a Dra. Paula Renata Melo Moreira – CEFET/MG

Prof.^a Dra. Maria do Rosário Alves Pereira – CEFET/MG (Suplente)

Prof. Dr. LUIZ ANTONIO RIBEIRO
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens
CEFET-MG

Belo Horizonte, 25 de outubro de 2021

Av. Amazonas, 5.253 – Belo Horizonte, MG – 30.421-169 – Brasil – tel.: (031) 3319-7000

Às mulheres que admiram sua própria produção
e têm coragem de apresentá-las ao mundo.

AGRADECIMENTOS

Se já é desafiador assumir um mestrado, comprometer-se com um *corpus* extenso como o desta pesquisa aumenta a responsabilidade do trabalho. Soma-se a isso o fato de ser atravessada por uma pandemia no último ano do curso, que forçou a todos o isolamento e as adequações do estudo. Nesse sentido, experimentar a paciência do orientador professor Luiz Henrique quando minha produtividade não era mais linear é motivo de muito agradecimento. Sou grata pela forma pela qual me acolheu no CEFET-MG, por me direcionar com os detalhes da pesquisa e da escrita acadêmica, uma vez que estou há anos me dedicando à ficção. Luiz, muito obrigada pela orientação e pela amizade, bônus impagável do processo.

Agradeço aos meus pais, Jader e Mirtes, pelo constante estímulo, e por não medirem esforços pelo meu bem. Irmãos, primos, tios e demais familiares, pelo exemplo e pelas palavras, que me motivaram à leitura. De forma muito especial, à querida prima e professora Maria do Rosário Alves Pereira, pelas lembranças das festas de famílias, quando compartilhávamos nossos gostos pelos livros desde crianças. Anos mais tarde, unidas pela literatura, a reencontro na disciplina de autoria feminina, promovida pela talentosa professora Constância Lima Duarte, na UFMG, quando me falou sobre o programa de Pós-graduação do CEFET-MG, onde é professora. Meses depois, ingressei no Posling e aqui estamos! Constância, é um sonho tê-la em minha banca, serei sempre grata por sua gentileza e carinho! Ainda sobre o CEFET-MG e o Posling, eu não esperava gostar tanto do ambiente, das pessoas e das oportunidades de aprendizagem. Agradeço aos colegas, colaboradores e professores, especialmente à professora Paula Renata Melo Moreira, que colabora com a banca desta pesquisa e que divide o gosto pela literatura jovem comigo!

“Para mim, o que quer que exista, existe por algum tipo de mágica” (2005, p. 94¹), afirmou Clarice no discurso no primeiro Congresso Mundial de Bruxaria na Bogotá, em 1975. Utilizo as palavras da autora para dizer que eu também acredito em mágica, e que “mágico também é o fato de termos inventado Deus e que, por milagre, Ele existe” (p. 94). Sou grata, infinitamente, por ser divinamente guiada em tudo que faço e pela força criadora que me trouxe até aqui.

¹ LISPECTOR, Clarice. Literatura e magia. In Outros escritos. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

*“Têm vocês alguma noção de quantos livros
são escritos sobre as mulheres em um ano?
Têm alguma noção de quantos são escritos
por homens?
Estão cientes de serem, talvez, o
animal mais discutido do universo?”*

Virginia Woolf – *Um teto todo seu* (1929)

RESUMO

Esta pesquisa traça o perfil panorâmico de protagonistas mulheres em livros publicados por editoras direcionadas ao público jovem, a fim de analisar a representatividade das personagens. Para isso, foi eleito um *corpus* de 32 livros publicados entre 2010 a 2019, sendo 14 títulos da editora Galera e 18 da editora Verus, todos escritos por mulheres brasileiras, para o entendimento das protagonistas contemporâneas. O estudo foi motivado pelo baixo número de investigações que reúnem a literatura para jovens, a autoria feminina e as protagonistas das obras na atualidade. Assim, a pesquisa foi empreendida com o objetivo de investigar quem são, a quem e que realidade representam as protagonistas dos romances para jovens escritos por mulheres. Para tanto, a pesquisa faz um breve resgate do histórico da literatura juvenil no país até chegar à literatura para jovem, a formação desse leitor e a estética dessas obras e as suas derivações, como Young adult, New adult, *Crossover*, além de um retrospecto do termo *Chick-lit*, sua origem e construção. Durante a leitura dos livros do *corpus*, os elementos analisados foram: 1) nome da protagonista; 2) idade da protagonista; 3) região onde se passa a história; 4) época da história; 5) cor da pele da personagem; 6) escolaridade; 7) condições socioeconômicas; 8) religião; 9) identidade de gênero e orientação sexual; 10) incidência de relações profissionais; 11) incidência de relações amorosas; 12) incidência de relações familiares; 13) amizades/inimizades; 14) incidência de relações sexuais; 15) abordagem de temas polêmicos como aborto, transtornos mentais, suicídio, questões LGBTQ+ e raciais. A análise aponta uma homogeneidade na composição das protagonistas das duas editoras, representadas por personagens brancas, heterossexuais, de classe média, cujas narrativas são fortemente moldadas pela busca afetiva, muito embora o desejo de conquistas profissionais e pessoais seja recorrente.

Palavras-chave: Literatura jovem; *Chick-lit*; Autoria feminina; Personagens femininas; Editora Galera; Editora Verus.

ABSTRACT

This research outlines the panoramic profile of female protagonists in books published by publishing houses aimed at young audiences in order to analyze the representativity of such characters. For this purpose, a corpus of 32 books published between 2010 and 2019 was selected, 14 of them by the publishing house Galera and 18 by Verus, all written by Brazilian women, so that we could understand the contemporary female protagonists. The study was motivated by the low number of investigations that bring together literature for young people, female authorship, and the protagonists of recent works. Thus, the research was undertaken with the aim of investigating who they are, whom and what reality the female protagonists of novels for young people written by women represent. Therefore, the research makes a brief review of the history of youth literature in Brazil until reaching literature for young people, the formation of this reader and the aesthetics of these works and their derivations, such as Young adult, New adult, Crossover, as well as a retrospective of the Chick-lit term, its origin and construction. While the books were being read, the elements analyzed were: 1) the protagonist's name, 2) the protagonist's age, 3) the region where the story takes place, 4) the time of the story, 5) the character's skin color, 6) education, 7) socioeconomic conditions, 8) religion, 9) gender identity and sexual orientation, 10) incidence of professional relationships, 11) incidence of love relationships, 12) incidence of family relationships, 13) friendships/enmities, 14) incidence of sexual relationships, 15) approach of controversial issues such as abortion, mental disorders, suicide, LGBT+ and racial issues. The analysis points to a homogeneity in the composition of the female protagonists of the two publishing houses, represented by white, heterosexual, middle-class characters, whose narratives are strongly shaped by the affective search, even though the desire for professional and personal conquests is recurrent.

Palavras-chave: Young adult. New adult. Chick-lit. Female authorship. Female protagonists.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A LITERATURA PARA JOVENS	23
1.1	O juvenil nos dias atuais	23
1.2	A literatura jovem adulto	28
1.3	O mercado editorial e de consumo jovem adulto	33
2	AS MULHERES NA LITERATURA	39
2.1	A autoria feminina	39
2.2	A <i>chick-lit</i> e a tradição literária feminina	43
2.3	A representação das personagens femininas nas narrativas contemporâneas	52
3	AS PROTAGONISTAS	56
3.1	Os livros da Galera	56
3.2	As protagonistas da Galera	57
3.3	Os livros da Verus	59
3.4	As protagonistas da Verus	60
3.5	A faixa etária das protagonistas	65
3.6	As protagonistas e a relação com cor, condições socioeconômicas e escolaridade	68
3.7	As protagonistas, a região e a época em que a história se passa	73
3.8	As protagonistas e as religiões	76
3.9	Identidade de gênero e orientação sexual das protagonistas	83
3.10	Incidências de relações sexuais e amorosas na vida das protagonistas	89
3.11	As protagonistas e as relações profissionais	93
3.12	As protagonistas e as relações familiares	102
3.13	As protagonistas e as relações de amizade	107
3.14	Abordagem de temas considerados polêmicos	111
	CONCLUSÃO	118
	REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

“A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história”, afirma a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, em seu TED *O perigo de uma única história*². Esse termo foi cunhado por ela para tratar a construção de estereótipos que não representam a totalidade de uma identidade. Dessa forma, se as narrativas históricas constroem, destroem (e omitem) fatos, isso também pode ocorrer na literatura, quando se parte da compreensão de que ela é um instrumento de afirmação de identidade e um território de disputa, uma vez que há nela o poder da fala que legitima ideias e interlocutores. Em função disso, “o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÈ, 2012a, p. 13).

Nesse sentido, esta pesquisa reúne temas que sempre despertaram o meu entusiasmo e o interesse em transcender histórias únicas que ouvi sobre gênero, literatura, autoria feminina e personagens mulheres.

Tornar-se uma mulher, visto que não se nasce uma, como alegou Simone de Beauvoir³ (1980 [1949]), sempre pautou questionamentos internos de como viver com autenticidade, além de construções sociais que implicam formas de uma mulher crescer e viver. Ser uma mulher adulta em um contexto masculinamente opressor, que facilmente gera insegurança e dúvida nas próprias mulheres sobre o o fato do que é ser mulher, levou-me a escrever para esse público. Escrevo ficção profissionalmente, desde 2012, sendo agraciada com dois prêmios. Até outubro de 2021, possuo treze livros publicados por grandes casas editoriais, como Bertrand e Galera, ambas do grupo Record; todos os livros são protagonizados por mulheres em vias de se tornarem adultas. Não são adolescentes, mas mulheres se transformando em adultas, descobrindo formas de se sustentarem, de se relacionarem, de se expressarem e de terem prazer. Foram atribuídas a tais narrativas o conceito pejorativo de “literatura de mulherzinha”, mais tarde explanado nesta pesquisa, marcando, negativamente, a minha produção e a de dezenas de colegas do mercado editorial brasileiro, assim como ocorre com o trabalho das mulheres nos mais diversos

² TED Global de 2009. Disponível em:

https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br#t-758510. Acesso em: 22 jun. 2021.

³ “Não se nasce mulher, torna-se” é a célebre frase com a qual a autora francesa abre o segundo volume de sua mais famosa obra, *O segundo sexo*, publicado pela primeira vez em 1949.

campos profissionais. Pesquisar a construção dos significados de homem e de mulher e seus impactos socioculturais é algo que me mobiliza como mulher, pesquisadora, leitora e escritora de bens culturais considerados “menores” por serem escritos por mulheres, protagonizados por elas e narrarem a vida de personagens mulheres – aqui, cabe dizer de uma mulher jovem, que vive conforme os dias atuais, ainda não plenamente adulta, mas também não se vê contemplada em narrativas adolescentes e infantojuvenis.

Esta dissertação está vinculada à linha de pesquisa de Edição, Linguagem e Tecnologia, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling), do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Os estudos sobre autoria feminina já desempenham significativa relevância em grupos de estudos, sobretudo de pesquisadoras mulheres, em sua maioria, cuja investigação no recorte literatura para jovens se mostrou pouco variada e em pouca quantidade em minhas buscas recentes. Foram encontrados alguns trabalhos nos campos dos Estudos Culturais, outros acerca do gênero *chick-lit* e comédia romântica, termos esmiuçados ao longo do trabalho serem considerados ou não literatura. Logo, a pesquisa visa colaborar com o campo de estudos dessas personagens, especialmente das protagonistas escritas por autoras brasileiras, visto que encontrei apenas um artigo sobre o gênero que trabalhasse um livro nacional. Por mais de uma década, muitos títulos foram importados antes de “surgir” autoras nacionais na produção jovem.

Embora muitas sejam as discussões acadêmicas encontradas em torno da literatura dentro no espaço escolar acerca do objeto de leitura propriamente dito – os romances para jovens – há um baixo número de pesquisa, como aponta Ceccantini (2004, p. 29): “o conjunto da produção de pesquisa sobre o assunto ainda é tímido, sobretudo se considerarmos o que vem sendo feito em países como os Estados Unidos, a Alemanha ou a França”, visão corroborada pela pesquisadora Alice Áurea Penteadó Martha:

O assunto merece estudos aprofundados, capazes de examinar mais atentamente suas intrincadas relações, pois acreditamos que, quando nos propomos tratar de literatura juvenil, além dos conceitos sobre “juventude” e “cultura juvenil”, devemos considerar o campo literário em que se move a produção, com todos os atores que atuam nesse universo — produtores, editores, livreiros, leitores, mediadores, escolas — sem desmerecer as especificidades literárias do gênero, tanto temáticas quanto formais (MARTHA, 2012, p. 181).⁴

⁴ MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Diários de Jovens: confissões e ficção. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (orgs). *Narrativas juvenis: geração 2000*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2012, p.161-182.

Diante disso, considero esta pesquisa relevante pela investigação do gênero romance jovem e derivações na contemporaneidade brasileira, tema muitas vezes preterido pela crítica literária. Assim, a pesquisa se justifica por se dedicar ao estudo de um gênero que ainda não tem seu lugar bem definido na academia. Tal como reflete a pesquisadora: “para a compreensão do vazio que se abre em relação ao reconhecimento de um ‘específico juvenil’, cujos produtos se apresentam nos espaços entre aquela produção (infantil) e a literatura para adultos” (MARTHA, 2012, p.162).

Em *Literatura juvenil sob coerções*, João Luís Ceccantini e Vera Teixeira de Aguiar (2019)⁵ afirmam que a concepção de literatura juvenil já nasce estigmatizada pela instabilidade do próprio conceito de juventude (CECCANTINI; AGUIAR, 2019).

Segundo dados do Censo Demográfico de 2010, no Brasil, 20% da população brasileira é composta por pessoas entre 15 e 24 anos, totalizando 34 milhões de pessoas (IBGE, 2010). O Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Lei 8.069, de 1990, considera a criança uma pessoa de até 12 anos, e como adolescente, o jovem de 12 a 18 anos de idade⁶. No Brasil, há o uso concomitante de dois termos (SILVA; LOPES, 2009⁷) para designar a geração de idade entre 15 e 24 anos: adolescência e juventude, sendo que o termo adolescência advém de teorias psicológicas, “considerando o indivíduo como ser psíquico, pautado pela realidade que constrói e por sua experiência subjetiva” (SILVA E LOPES, 2009). Para a Organização Mundial de Saúde (OMS⁸), a adolescência constituiria um processo fundamentalmente biológico, quando o desenvolvimento cognitivo e a estruturação da personalidade ocorrem de forma acelerada entre as idades de 10 a 19 anos, sendo divididas nas etapas de pré-adolescência, dos 10 aos 14 anos, e na adolescência propriamente dita, de 15 a 19 anos. A juventude, por sua vez, segundo as autoras, privilegia o campo das teorias sociológicas e históricas,

a juventude só poderia ser entendida na sua articulação com os processos sociais mais gerais e na sua inserção no conjunto das relações sociais produzidas ao longo da história. Juventude descreve uma categoria essencialmente sociológica, que indica o processo de preparação para os indivíduos assumirem o papel de adulto na sociedade, tanto no plano familiar

⁵ CECCANTINI, João Luís C. T.; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura juvenil sob coerções*. In.: PINHEIRO, Marta Passos; TOLENTINO, Jéssica M. Andrade (Org.). *Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

⁶ BRASIL. Lei 8.069, de 13 de Julho de 1990. Estatuto da Criança e do Adolescente. Brasília: Ministério da Justiça, 1990.

⁷ SILVA, Carla Regina. LOPES, Roseli Esquerdo. Adolescência e juventude: entre conceitos e políticas públicas. *Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar*, São Carlos, Jul-Dez 2009, v. 17, n.2, p 87-106. Disponível em <http://www.cadernosdeto.ufscar.br/index.php/cadernos/article/viewFile/100/65>.

⁸ OMS/OPS. *La salud del adolescente y el joven em las Américas*, D.C., 1985.

quanto no profissional, estendendo-se dos 15 aos 24 anos (SILVA; LOPES, 2009, p. 87).

Assim, entende-se a ideia de juventude como um momento de vida que todos atravessam, um período de transição entre a infância e a vida adulta, entre a dependência e a maturidade. Sobre a falta de definição acadêmica dos termos que catalogam os livros, Aguiar (2009) afirma que se relaciona pela falta de entendimento do conceito juventude:

Tem sido constante o escamoteamento sistemático da questão do “específico juvenil”. Se a oposição “literatura”/ “literatura infantil” se faz presente na absoluta maioria dos textos que compõem a bibliografia teórica em língua portuguesa sobre o assunto (produzida em geral pela Academia), já em oposições “literatura”/ “literatura juvenil” ou “literatura”/ “literatura infantil” são quase que deixadas de lado pelos textos que se dispõem a tratar desse polêmico “subgênero” literário. Nem mesmo a bibliografia teórica estrangeira opera de maneira muito diferente. Sob a ambígua rubrica “literatura infantojuvenil”, utilizada, aliás, até agora sem maior questionamento, todos os problemas parecem estar resolvidos, ainda que depois se revelem contradições internas nas obras teóricas, ao acabarem — explícita ou implicitamente — trabalhando com a diferenciação de conceitos. E é bem provável que isso se dê, entre outras razões, porque o próprio conceito de juventude ou adolescência ocupa, na sociedade ocidental, um estatuto ainda muito precário, próprio de sua brevidade histórica, que aponta uma zona de indeterminação, de limbo, de entre-lugar, uma fase de passagem, a mais transitória da vida humana (AGUIAR, 2009, s.n.)⁹.

De acordo com a pesquisadora, a falta de estudos profundos sobre o tema não define o que é, de fato, uma literatura juvenil ou para jovem. Na contramão dessa visão, opondo-se a existência de um gênero endereçado aos jovens, a pesquisadora Lígia Cadermatori (2009)¹⁰ afirma que o jovem leitor pode se interessar por histórias que não o previam como destinatário, sobretudo em tempos de amplo acesso à internet, quando há muita oferta diversificada de leituras disponíveis.

Quando falamos em literatura juvenil, não pensamos propriamente em gênero literário, nem em indivíduo e, muito menos, em um sujeito a que tal literatura se destine. Em geral, a ideia que temos é de um tipo de texto aceito e promovido por determinada instituição. É a partir da escola que se pensa e conceitua o que seja literatura juvenil, e isso, por si só, revela o caráter instrumental que lhe é atribuído (CADERMATORI, 2009, p. 60).

Certamente, a escola é um importante agente no campo da literatura jovem, uma vez que o conceito de infância e adolescência se imbricou com o de escolarização

⁹ AGUIAR, Vera Teixeira de. Literatura juvenil existe? Questões de identidade. In: *Anais do 53º Congresso Internacional de Americanistas*. Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2009.

¹⁰ CADERMATORI, Lígia. *O professor e a literatura*. Para pequenos, médios e grandes. Belo Horizonte. Autêntica, 2009.

(PINHEIRO, 2008)¹¹, com o ensino seriado, no qual para cada série há uma determinada idade correspondente, como se fosse natural haver definições pelo binômio série-idade.

O adjetivo infantil e, mais recentemente, o juvenil atrelados à literatura caracterizam o público a que se destina essa produção cultural: a criança e o jovem (adolescente). A construção dessas fases da vida está diretamente relacionada ao modelo burguês de família e à escola moderna. (...) A separação dos alunos, por idade, em classes escolares contribuiu para a definição da segunda infância e da adolescência. Quanto menor for a divisão em classes, menor será a divisão dos alunos. Em um lugar em que só exista o ensino primário, como definir (separar) a segunda infância da adolescência? Isso nos leva a refletir sobre o papel da escola na definição e separação de determinadas fases da vida, como a infância e a adolescência. (PINHEIRO, 2008, *online*).

O relevante papel da escola nas definições das faixas etárias e, conseqüentemente, na produção para o público jovem fica ainda mais evidente quando se resgatam as origens do gênero na literatura juvenil e infantojuvenil. De acordo com as pesquisadoras Lajolo e Zilberman (1985), o primeiro ciclo da produção infantojuvenil ocorreu entre 1890-1920, com edições portuguesas ou traduções de adaptações brasileiras, mas com foco adulto, em uma época de urbanização do Brasil e de surgimento de consumidores de produtos industrializados. Segundo Gabriela Luft (2010), no estudo *A literatura juvenil brasileira no início do século XXI*, as histórias apresentavam visão formatada da realidade brasileira, em uma tentativa de inserir na narrativa situações de aprendizagem, uma vez que “o conteúdo dessa literatura é ditado pelo modelo europeu, patriótico, ufanista e de exaltação da natureza, e a forma preocupada com a limpidez e a correção da linguagem (LUFT, 2010)¹².

É nas primeiras décadas do século XX que se solidifica a produção de uma literatura infantojuvenil brasileira, na qual se constata a presença de protagonistas infantis, embora retratados de forma estereotipada, representantes de um projeto educativo e ideológico que via na escola e nos textos destinados a crianças e jovens aliados imprescindíveis para a formação de cidadãos (LUFT, 2010).

¹¹ PINHEIRO, Marta Passos. A construção da infância e da adolescência: formação e aprisionamento da literatura infantil e juvenil. *In: V SEMINÁRIO DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL*, 5, 2012, Florianópolis, SC. *Anais eletrônicos...* Florianópolis, 2012. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem09/martapassos.htm. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹² LUFT, Gabriela. A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências. Dossiê: literatura infantojuvenil. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* N° 36 Jul-Dec 2010. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2316-4018368>. Acesso em: 18 de jul. 2021.

A compreensão da construção dessas personagens, ainda que na esfera infantojuvenil, aponta para um ideal doutrinador que as histórias expunham, buscando educar e formar costumes e valores considerados corretos.

O aumento no número de publicação dos livros infantojuvenis se deu no segundo ciclo, entre 1921 e 1944, marcado por Monteiro Lobato, que, rompendo com padrões anteriores, adere à “necessidade de se escreverem histórias para crianças numa linguagem que as interessasse” (LAJOLO E ZILBERMAN, 1985, p. 45)¹³. Consoante com essa linha de raciocínio, Graciliano Ramos e Erico Verissimo, entre outros autores, buscaram incorporar, tanto na fala de suas personagens quanto no discurso do narrador, a oralidade sem infantilidade, rompendo com o padrão culto, “aproveitando bem a lição modernista” (LAJOLO E ZILBERMAN, 1985, p. 83). Dessa forma, entre os anos de 1945 e 1964, período marcado pela sedimentação da indústria editorial e pela expansão da escola, aumenta-se a produção de livros em série para atender à demanda dos mediadores entre o livro e a leitura: a família, a escola e o Estado” (LUFT, 2010). Assim, os textos destinados à infância e à juventude “não denunciam uma realidade, mas a encobrem, sem deixar de transmitir ao leitor os valores que endossam” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 122).

Os anos de 1960 foram marcados por estímulos à leitura e à discussão da literatura infantil e juvenil no país (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 123). Em 1968, foi criada a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, FNLIJ, “a seção brasileira do *International Board on Books for Young People – IBBY*”, cuja missão é “promover e divulgar livros de qualidade para as crianças e jovens, segundo critérios do IBBY quanto à qualidade do conjunto que compõe o objeto livro como expressão de arte: texto, ilustração e projeto gráfico” (BRASILIANA, 2020)¹⁴, e em 1975, foi criado o Prêmio FNLIJ.

A criação de prêmios contemplando as obras da literatura infantojuvenil no país diz sobre o impulsionamento ocorrido nos anos 1970, quando a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ, em 1975, cria o prêmio considerado “a distinção máxima concedida pela instituição aos melhores livros de literatura infantil e juvenil e que hoje

¹³ LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

¹⁴ BRASILIANA de literatura infantil e juvenil. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ IBBY Brasil. Página da internet. 2020. Disponível em: <<http://http://blij.bn.gov.br/index.php/fnlij/>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

conta com 18 categorias” (BRASILIANA, 2020). Para Ceccantini (2000, p. 49), o surgimento dos prêmios efetiva a literatura juvenil, já que é

(...) significativo o aparecimento dos prêmios, nesse momento de expansão do mercado editorial, pois eles vêm dar sua contribuição para a institucionalização do subgênero, institucionalização que já começara no período anterior, demonstrando que ele passa a ser produzido e a circular entre nós segundo moldes mais complexos, articulado como uma espécie de *sistema* (ou subsistema) que prevê, entre outros aspectos, instituições que o legitimem, tal como ocorre no caso da literatura “adulta” (CECCANTINI, 2000, p. 49)¹⁵.

Assim, ter mecanismos que validem obras do gênero juvenil contribuiu para o estabelecimento da produção, bem como o crescimento dessa fatia de mercado. Ainda sobre premiações, a Câmara Brasileira do Livro, responsável pelo Prêmio Jabuti, criado em 1959, conta desde a sua primeira edição com categorias de literatura infantil e juvenil, contudo, a categoria juvenil foi segmentada e apresentada como independente da infantil apenas em 2005.

Quanto à questão da *categoria* “juvenil”, é interessante observar que, no curso do tempo, a variação do nome dado às categorias de premiação corresponde à própria ambiguidade que tem caracterizado o gênero e a resistência em aceitar seu estatuto; de outro lado, também varia o gênero da obra premiada, se se considerar agora não a oposição infantil/juvenil, mas oposições do tipo narrativa/poesia/ensaio/biografia/texto informativo. (CECCANTINI, 2000, p. 50-51).

A recente decisão mostra o quão imbricada as narrativas para crianças e jovens estavam, ainda que com públicos, temáticas e estéticas distintas, deixando uma discussão para ganhar outras: deixa de ser comparada à infantil, mas ganha questionamentos quanto à estética. Nos anos 1970, Ceccantini e Aguiar (2019) afirmam que ocorreu o que denominaram de legitimação da modalidade juvenil, por meio das narrativas longas, contrapondo as histórias curtas da literatura infantil (CECCANTINI; AGUIAR, 2019, p. 39). Segundo a pesquisadora Alice Áurea Penteadó Martha (2011), essa época foi marcada pela preocupação com a especificidade do leitor juvenil, com um “corpo de autores” com livros destinados à leitura dos adolescentes, com temas atraentes aos jovens, com linguagem muito próxima ao do uso cotidiano. De acordo com Ceccantini (2000)¹⁶, o “público consumidor fiel para o livro infantojuvenil que essa modalidade literária adquiriu uma face própria e alguma autonomia entre nós, vindo a desembocar no conhecido *boom* das décadas de 70 e 80” (CECCANTINI, 2000, p. 16-17), começou a se

¹⁵ CECCANTINI, João Luís. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. Tese (Doutorado), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, 2000.

¹⁶ CECCANTINI, João L.T. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978-1997)*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. UNESP, 2000.

formar com Monteiro Lobato, nos anos 1920. Ainda segundo o autor, os anos 1980 mostraram-se ricos na produção de livros dirigidos aos jovens e no surgimento de uma crítica direcionada à pesquisa de livros infantojuvenis e juvenis.

No que se refere ao avanço do mercado e da produção editorial juvenil, é impossível não citar a conhecida coleção Vaga-Lume, iniciada em 1973, reconhecida como “um marco da literatura juvenil brasileira por definir um público, regulamentar autores, inovar os processos de produção e circulação e incrementar o mercado livreiro” (CECCANTINI; AGUIAR, 2019, p. 38).

Ceccantini (2010) confere à literatura jovem na primeira década dos anos 1990 e 2000 um ponto favorável em relação aos demais gêneros: por ser considerada menor e sem pretensões a ser grande literatura, pode realizar experiências estéticas que permitem à narrativa juvenil ser mais que o retrato ou espelho de um tempo sem ideologias. Fica, então, livre para sua busca de ser “juvenil” e ofertar ao leitor uma narrativa que não abre mão de dialogar com a tradição literária (LUFT, 2010).

Martha (2011)¹⁷ conclui que, nas narrativas juvenis contemporâneas, a faixa etária adolescência e juventude já “não é mais vista como preparação para a maturidade, mas considerada uma etapa decisiva da vida” (MARTHA, 2011, p. 9). Corroborando com essa visão, Ceccantini afirma que a literatura juvenil no Brasil apresenta “um conjunto de obras significativo em que o caráter pedagogizante não ocorre, afirmando a autonomia do subgênero” (CECCANTINI, 2000, p.433).

A efervescência dos anos 2000 e seguintes, apresentados nessa pesquisa, como o fenômeno *Harry Potter*, o avanço da Internet, as mudanças comportamentais, especialmente pela quarta onda feminista “caracterizada principalmente pelo uso maciço das redes sociais para organização, conscientização e propagação dos ideais feministas”¹⁸, e chancelas governamentais, foi cenário para que os livros que compõem esse *corpus* surgissem, motivando os estudos dessas protagonistas.

Atribuíram a tais narrativas o conceito pejorativo de “literatura de mulherzinha”, que será abordado adiante, marcando, negativamente, a minha produção e a de dezenas de colegas do mercado editorial brasileiro, assim como ocorre com o trabalho das

¹⁷ MARTHA, Alice Áurea Penteadó. *Temas e formas da narrativa juvenil brasileira contemporânea*. Anais do SILEL. v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_2498.pdf. Acesso em: 25 jul. 2021.

¹⁸ FRANCHINI, B. S. O que são as ondas do feminismo? in: *Revista QG Feminista*. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeed092dae3a>. Acesso em: 26 jul. 2021.

mulheres nos mais diversos campos profissionais. Pesquisar a construção dos significados de homem e mulher e seus impactos socioculturais é algo que me mobiliza como mulher, pesquisadora, leitora e escritora de bens culturais considerados “menores” por serem escritos por mulher, protagonizados por mulher e narrarem a vida de personagens mulheres – aqui cabe dizer de uma mulher jovem, que vive conforme os dias atuais, ainda não plenamente adulta, mas também não se vê contemplada em narrativas adolescentes.

Para ir além da história única, ainda que ela esteja sendo repetida exaustivamente sem que tenhamos dado conta, propus estudar uma fatia pouco debatida e até desdenhada, ao meu ver, por alguns, para compreender a representatividade das protagonistas de romances de autoria feminina dos romances destinados ao público jovem. Aqui, apresento o perfil panorâmico de 27 protagonistas de 32 livros de autoria feminina, publicados entre 2010 e 2019, pelas editoras Galera e Verus, com a finalidade de compreender a representatividade das criações contemporâneas em livros destinados ao público jovem.

Para tanto, estabeleci os critérios que selecionaram os livros, tendo em vista o enorme número de publicações realizadas anualmente, inclusive de auto publicações. Então, o quesito editora passou a ser fiador de validação das obras:

a editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo (VIEIRA, 1998, p. 68).

Embora haja liberdade de publicação e dezenas de editoras em atividade, ter o livro no catálogo de uma casa editorial confere credibilidade ao autor e à obra, uma vez que gera visibilidade a um público maior, acesso à mídia e influenciadores e melhor exposição em livrarias. Além disso, em função do público leitor dos livros do *corpus*, abarcado entre os novos adultos, que será discutido no capítulo a seguir, acredito que analisar as protagonistas de livros chancelados por selos que ostentam máquinas editoriais designadas ao público – com equipe, verba e identidade próprias–soou, no mínimo, relevante. O primeiro ponto, então, foi selecionar publicações por uma editora, afastando a autopublicação.

Assim, valendo-me dos meus relacionamentos no meio editorial, divulguei em minhas redes sociais, em fevereiro de 2019, um formulário *Google Docs* com a seguinte pergunta: em sua opinião, qual(is) editora(s) se destacou(se destacaram) pela produção de livros de autoria feminina destinados ao público jovem entre 2010 até hoje? A escolha da data se deve à relevância editorial da última década, quando o número de publicações

aumentou e houve franco investimento das editoras no segmento. O formulário ficou disponível por cinco dias, foi respondido por 120 pessoas, que aceitaram até duas respostas por questão e ainda pediu que o(a) agente explicitasse sua função no campo com algumas opções já definidas: escritor, editor, agente literário, livreiro, formador de opinião, leitor, outros. Por sua vez, a função revisor apareceu espontaneamente.

Tal medida permitiu que a pesquisa fosse mais “isenta”, evitando predileções e dissabores no meu círculo de convívio, uma vez que também me encontro inserida no mercado editorial no recorte aqui estudado. Como consta no apêndice, os selos editoriais Verus e Galera, ambos do grupo editorial Record, foram os mais citados na soma das duas perguntas, ficando, então, definidas as duas primeiras casas editoriais a se trabalhar, Verus e Galera, em função do tempo da pesquisa.

A partir daí, busquei nas editoras a listagem das publicações nas referidas datas. O grupo Record, que engloba os dois selos, Verus e Galera, cedeu as listas com o nome das autoras, ano de publicação e número de edição dos livros.

Para o livro ser incluído na pesquisa, estabeleci os seguintes critérios: (1) narrativa de natureza ficcional; (2) ser de autoria feminina, de autora que se reivindica mulher, assinando a obra como uma; (3) ser escrito, originalmente, em português, por escritora brasileira nata ou naturalizada; (4) apresentar protagonista(s) mulher(es), cis ou trans, (5) ser endereçado a jovens leitores.

Depuradas as listas, cheguei ao *corpus* composto por cinquenta livros que estão apresentados na versão do projeto de pesquisa qualificado em 2020. Contudo, aprofundando nas leituras, excluí quinze deles por serem narrados por protagonistas homens, em ponto de vista que não me interessa nesse momento. Logo, o *corpus* da pesquisa soma 32 livros publicados entre 2010 e 2019, pelas editoras Verus e Galera, escritos por 23 mulheres brasileiras, sendo 14 da editora Galera aqui elencados:

1. *O caso do elefante dourado* (2010), Eliane Ganem;
2. *Barbara debaixo da chuva* (2011), Nilma Gonçalves Lacerda;
3. *Princesa adormecida* (2014), Paula Pimenta;
4. *Cinderela pop* (2015), Paula Pimenta;
5. *Boa noite* (2016), Pam Gonçalves;
6. *Princesa das águas* (2016), Paula Pimenta;
7. *Uma história de verão* (2017), Pam Gonçalves;
8. *Menina veneno* (2017), Carina Rissi;

9. *Os 12 signos de Valentina* (2017), Ray Tavares;
10. *Treze* (2017), FML Pepper;
11. *13 segundos* (2018), Bel Rodrigues;
12. *Sob a capa vermelha* (2018), Mariana Vitória da Silva;
13. *As confissões de uma ex-popular* (2019), Ray Tavares;
14. *O amor não é óbvio* (2019), de Elyane Baeta.

E 18 títulos da editora Verus aqui citados:

1. *As mais* (2012), Patrícia Barboza;
2. *As mais 2: eu me mordo de ciúmes* (2012), Patrícia Barboza;
3. *Procura-se um marido* (2012), Carina Rissi;
4. *As mais 3: andando nas nuvens* (2012), Patrícia Barboza;
5. *Perdida: um amor que ultrapassa as barreiras do tempo* (2013), Carina Rissi;
6. *As mais 4: Toda forma de amor* (2013), Patrícia Barboza;
7. *Encontrada: à espera do felizes para sempre* (2014), Carina Rissi;
8. *A consultora teen* (2014), Patrícia Barboza;
9. *No mundo da Luna* (2015), Carina Rissi;
10. *As mais 5: sorte no jogo, sorte no amor* (2015); Patrícia Barboza;
11. *O garoto do cachecol vermelho* (2016), Ana Beatriz Brandão;
12. *Prometida: uma longa jornada para a casa* (2016), Carina Rissi;
13. *Quando a noite cai* (2017), Carina Rissi;
14. *Não me esqueças* (2017), Babi Sette;
15. *Desencantada: entregando-se aos segredos do amor* (2018), Carina Rissi;
16. *Senhorita Aurora* (2018), Babi Sette;
17. *Sob a luz da escuridão* (2018), Ana Beatriz Brandão;
18. *Amor sob encomenda* (2019), Carina Rissi.

Após ter definido os livros que compõem a pesquisa, guiada pelo orientador do trabalho e a partir do conhecimento adquirido ao longo das aulas e das participações dos grupos de estudo em edição – GIECE e Mulheres em edição, iniciei a etapa de coletar dados das personagens, o que me fez criar um roteiro de observações, inspirado nos estudos de representação na literatura contemporânea e da narrativa contemporânea brasileira da professora Regina Dalcastagnè, da UNB, que conduziu as minhas leituras:

- (1) nome do livro;
- (2) nome da autora;
- (3) ano de publicação;
- (4) nome da protagonista;
- (5) idade da protagonista;
- (6) região onde se passa a história;
- (7) época da história;
- (8) cor da pele da personagem;
- (9) orientação e identidade sexual;
- (10) escolaridade;
- (11) condições socioeconômicas;
- (12) religião;
- (13) incidência de relações profissionais;
- (14) incidência de relações amorosas;
- (15) incidência de relações familiares;
- (16) amizades/inimizades;
- (17) incidência de relações sexuais;
- (18) abordagem de temas considerados polêmico, como aborto, transtornos mentais, suicídio e questões LGBTQ+.

Os itens compuseram uma extensa tabela, que pode ser vista no apêndice do trabalho. O capítulo 1, *Literatura para jovens*, discute a literatura juvenil nos dias atuais até chegar na literatura jovem adulta e suas definições, assim como o mercado editorial contemporâneo correspondente a essa produção. O capítulo 2, *As mulheres e a literatura*, traz a autoria feminina com o retrospecto do chamado *chick-lit*, apresentando as obras e as autoras mais expressivas, assim como as personagens femininas que comumente surgem nos romances dessa produção. O capítulo 3, *Análise dos livros*, expõe os resultados da análise das protagonistas em discussões que se deram nos seguintes tópicos: 1) As protagonistas e a relação com cor, condições socioeconômicas e escolaridade; 2) As protagonistas, a região e a época em que a história se passa; 3) As protagonistas e as religiões; 4) Orientação sexual e a identidade de gênero das protagonistas; 4) Incidências de relações sexuais e amorosas na vida das protagonistas; 5) As protagonistas e as relações profissionais; 6) As protagonistas e as relações familiares; 7) As protagonistas e as relações de amizade, (8) Abordagem de temas considerados polêmicos.

Deve-se lembrar que a pesquisa é panorâmica e não tem a pretensão de extinguir o assunto ou analisar densamente cada protagonista, mas de revelar, de forma geral, quais as construções presentes na atual literatura jovem.

1. LITERATURA PARA JOVENS

Se a literatura juvenil trouxe consigo construções e ações pedagogizantes da literatura infantil e infantojuvenil, os livros para jovens ou juvenis – como grande parte dos autores citam essa produção dos dias atuais – se diferem das demais produções por diversos aspectos: temas, estilos de narrativa, projetos gráficos, formas de divulgação e de integração com o público, como veremos a seguir.

1.1 O juvenil nos dias atuais

Falar sobre a literatura juvenil leva à contextualização do que é denominado cultura jovem, “caricaturizações elaboradas segundo o mundo adulto. Algumas de suas características são acentuadas, idealizadas e transformadas em essência da juventude e da própria vida” (CATANI E GILIOLI, 2008, p. 20). De acordo com Hobsbawm, após a Segunda Guerra Mundial, nos anos 1960, surge o movimento jovem, um dos marcos ideológicos da segunda metade do século XX, bradando por liberação pessoal e social, “sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção (HOBSBAWM, 1995, p. 326). Segundo o historiador, cultura e mercado conectam-se ao movimento de forma que a juventude se transforma por meio dos ícones da cultura de massa efervescente (HOBSBAWM, 1995). A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural, em um incentivo à mudança nos modos e costumes, nos meios de usufruir o lazer e as artes comerciais (HOBSBAWM, 1995, p. 323)¹⁹. A ideia é corroborada pelos autores Catani e Gilioli, ao afirmar que “na esfera do consumo, há uma imagem construída da condição juvenil como etapa áurea a vida, idade na qual se pode desfrutar do tempo livre, do lazer, do vigor, dos esportes, da sexualidade e da criatividade artística” (CATANI E GILIOLI, 2008, p. 20).²⁰

Embora muito já se tenha avançado nos debates da literatura juvenil, o tema é ainda controverso quanto à sua definição e especificidades, uma vez que alguns pesquisadores relacionam tal produção com o utilitarismo de quem a produz, como Dolores Prades (2012), na *Revista Emília – online*:

¹⁹ HOBSBAWM, ERIC. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

²⁰ CATANI, Afrânio Mendes; GILIOLI, Renato de Sousa Porto. *Culturas juvenis: múltiplos olhares*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. (Paradidáticos, Série Cultura).

Quem trabalha com esse público sabe que suas origens são múltiplas e não apenas sociais e culturais – a literatura juvenil se impõe obedecendo determinadas regras e critérios externos. Muitos deles responsáveis por uma grande amostragem desta produção editorial que se destina e se produz tendo como referência e finalidade o mediador e as suas necessidades e não o jovem leitor. (PRADES, 2012, *online*).

Dessa forma, as origens das narrativas para o público jovem são questionadas por atenderem a uma demanda de quem as faz, afastando as histórias da criação livre e da arte. Colomer (2007) aponta para a dificuldade dos educadores de levar os alunos a uma leitura literária, justamente por causa da concepção utilitária da leitura, quando se entende a literatura como textos funcionais, o que pode ser entendido como doutrinação e manipulação do leitor. Ainda segundo a autora, formar leitores quando a própria escola diminui, gradativamente, o tempo de leitura e de reflexão com o avançar das séries é, no mínimo, contraditório e compete com os atrativos da literatura na época da indústria cultural, que dispõe de uso de tecnologias, rede sociais, filmes, trilhas sonoras e outros artifícios que constroem um universo junto com a história.

Falar do leitor de literatura dos dias atuais demanda citar a influência da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1944), em um contexto de largo uso de tecnologia na produção dos bens culturais. Adorno e de Horkheimer (1944) citaram o termo pela primeira vez no livro *Dialética do esclarecimento*, argumentando que a produção de livros, filmes, músicas e demais artigos culturais de maneira padronizada sugere que a felicidade pode ser conquistada por meio do consumo, estimulando a compra e o sistema capitalista. A ideia de que o uso de tecnologia na área cultural levaria as peças culturais produzidas a uma quantidade maior de pessoas, democratizando o acesso à cultura, foi rejeitada com o conceito de que a difusão em massa resultou na perda da essência das produções, com ausência de exclusividade e de capacidade de gerar reflexão para impor ideais preconcebidos.

Rildo Cosson (2011)²¹ afirma que, no ato da leitura, uma porta se abre entre o mundo do leitor e o mundo do outro, mas questiona: quem é esse outro, senão o adulto que produz conteúdos e que vê o leitor como consumidor? Mesmo em espaços tradicionais, além da influência de ídolos da internet, como na escola e na família, são adultos que mediam as leituras, voltando à questão: há sempre alguém influenciando. Por isso, formar um leitor, especialmente um leitor de literatura, é parte do amplo processo

²¹ COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2011.

de formação da pessoa (COLOMER, 2007)²², quando um indivíduo necessita desenvolver comportamentos para se inserir num mundo social e culturalmente diverso. O leitor deve ser formado com autonomia para ter condições de analisar discursos, ideologias e tirar suas próprias conclusões, pois só um leitor que não encara a leitura apenas como decodificação de sinais gráficos pode ler a si mesmo e o mundo (COLOMER, 2007)²³. O leitor formado pode até sentir dificuldades ao deparar com um texto mais complexo — as grandes obras literárias —, mas ele não sente medo ou tem preconceito (VENTURELLI, 1995, p. 178)²⁴.

Defendendo a ideia de que os romances juvenis são artificiais, a pesquisadora Beatriz Helena Robledo (2011)²⁵ considera os livros juvenis obras que se destinam a um público homogêneo e preconcebido, levando em consideração o interesse mercadológico, A autora corrobora em

livros feitos para o consumidor mediano, neste caso, destinado à faixa entre 12 e 16, encaixados em modelos cuidadosamente estudados pela psicologia de mercado, para que cheguem – não a um leitor, no sentido sociológico ou antropológico do termo – mas sim a um consumidor mediano, a um “target” previamente analisado. (ROBLEDO, 2011, *online*).

Robledo (2011) defende que tais obras apresentam normas de conduta, uma espécie de autoajuda de produção intencional com as temáticas escolhidas, como sexo, romances *gays*, bulimia, entre outros, tudo de forma pensada e atendendo à demanda de mercado. A pesquisadora também elenca como literatura juvenil obras fantásticas, com “ingredientes da mitologia, dos contos maravilhosos, a tensão e o enfrentamento entre seres do bem e do mal, e a presença de seres mágicos, que permitem expandir as fronteiras tediosas e chatas do mundo real.” (ROBLEDO, 2011, *online*), e livros com protagonistas adolescentes, com personagens entre 12 e 16 anos com um conflito com um adulto e o constante uso de *flashback*, em que passado e presente se alternam na narrativa.

Os pontos apresentados por Robledo criticam a literatura juvenil por, segundo ela, ser de baixa qualidade, apegada ao caráter mercadológico e miméticas, uma vez que “oferece ao adolescente um mundo igual ao que ele vive, em muitos casos, mais pobre e

²² COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

²³ COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

²⁴ VENTURELLI, Paulo. Leitura: paixão do conhecimento. *Revista Letras*, n. 44, Curitiba: Ed. da UFPR, p. 175-184, 1995.

²⁵ ROBLEDO, Beatriz Helena. Literatura juvenil, ou uma maneira jovem de ler literatura? *Revista Emília online*, 2011. Disponível em: <https://emilia.org.br/literatura-juvenil/>. Acesso em: 13 fev. 2021.

reduzido, o que lhe priva da experiência literária profunda, complexa e, sobretudo, sensível” (ROBLEDO, 2011, *online*).

Aprofundando ao estudo das temáticas desses romances, em tom menos passional, a pesquisadora Teresa Colomer (2003)²⁶, em *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*, analisa as histórias infantis e juvenis contemporâneas de livros que foram destaques em premiações e listas especializadas da Espanha, a qual irei focar, em função do tema, nos dados apresentados sobre o romance juvenil, para leitores a partir de 12 anos. Segundo Colomer (2003), as obras direcionadas aos jovens possuem na estrutura: 1) introspecção psicológica e os diálogos interiores, que permitem ao leitor conhecer as reflexões das personagens, “uma tendência das narrativas juvenis que descrevem a vivência individual de um protagonista, normalmente associada ao amadurecimento na etapa adolescente” e que são “absolutamente centradas na personagem” (COLOMER, 2003, p. 249); 2) a denúncia social, que “consiste na descrição e denúncia de situações de exploração econômica e de repressão social” (COLOMER, 2003, p. 250); e 3) os jogos de ambiguidade sobre a realidade, a inserção da fantasia nas narrativas “através dos modelos de forças misteriosas, de ficção científica e de fantasia moderna” (COLOMER, 2003, p. 251).

Para Ceccantini (2000)²⁷, em sua Tese de Doutorado sobre o universo literário juvenil, a literatura dita para jovens demanda em três acepções: 1) o tema, “que se ocupa a maior parte das obras, no caso, a busca da identidade e o processo de amadurecimento do jovem, do ponto de vista físico, intelectual, emocional, ético, entre outros aspectos” (CECCANTINI 2000, p. 436); 2) o ser em processo de amadurecimento, quando a “formação seria levada em conta considerando-se a instância da recepção das obras, isto é, como aspecto diretamente ligado à predeterminação do público leitor” (CECCANTINI 2000, p.436); e 3) “a terceira acepção, talvez a de visada mais ampla, tenta associar a noção de formação à literatura juvenil, em substituição à pecha de literatura pedagógica, com que durante longo tempo arcou” (CECCANTINI, 2000, p.437), sendo o livro que o aluno leve para a escola, não o que a escola apresenta ou impõe, ao aluno.

Ainda sobre a estética da literatura para jovem, Ceccantini (2000) firma na conclusão de sua Tese que houve dois momentos: o primeiro, de literatura juvenil com

²⁶ COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

²⁷ CECCANTINI, João Luís C. T. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. Tese de Doutorado. Assis: Unesp, 2000.

caráter pedagogizante na maioria de seus títulos por duas décadas, até os anos 1980 aos 2000, e o segundo, quando “parece ser possível afirmar com segurança que (...) hoje existe um conjunto de obras significativo em que isso não ocorre, afirmando a autonomia do subgênero (CECCANTINI, 2000, p. 433).

Pesquisas do exterior colaboram com a visão sobre a especificidade do texto dos romances para jovens, como Becket afirma em *Romans pour tour?*²⁸

Os escritores contemporâneos para a juventude questionam as convenções, os códigos e as normas que têm regido tradicionalmente o gênero. Tratam de assuntos anteriormente intocáveis e utilizam, por vezes com mais audácia que os autores que se colocam ao lado dos adultos, de técnicas narrativas complexas (polifocalização, discursos metafictícios, mistura de gêneros, ausência de fecho, intertextualidade, ironia, paródia) (BECKET, 2003, p. 73.)

A autora observa as especificidades na forma de escrever, muitas vezes unindo a fantasia e a vida, com a possibilidade de mundos paralelos imbricados no mundo real, assim como histórias contadas em diversos pontos de vistas ou em tempos alternados.

Alice Áurea Penteado Martha (2008)²⁹ identifica as narrativas juvenis como o desabrochar sentimental, da aprendizagem humana dos protagonistas, de jovens que buscam o conhecimento de si e dos outros e participam gradativamente na aventura da existência. A pesquisadora destaca a construção das personagens nos romances para jovens, feitas com identidade e personalidades próprias, não mais sendo vistas como seres em etapas transitórias, sem infantilização, que atrai a atenção dos leitores. “É verdade também que se envolvem em situações que as obrigam a refletir e reformular conceitos que possuem a respeito de si mesmas e do mundo” (MARTHA, 2008, p.16), evidenciando a autonomia sobre seus processos e deixando qualquer rastro infantil.

Assim, compreendo que há uma discussão não superada sobre o utilitarismo e o caráter excessivamente mercadológico da literatura juvenil, que são pertinentes, mas reproduzem, a meu ver, as críticas aos best-sellers. Contudo, vários estudiosos já realizaram importantes pesquisas traçando pontos comuns quanto à estética dos livros para jovens e que se encaixam na popular literatura jovem adulto que apresento a seguir.

²⁸ BECKET, Sandra L. *Romans pour tous?* In: DOUGLAS, Virginie (Org.). *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*. Paris: L’Harmattan, 2003.

²⁹ MARTHA, Alice Áurea Penteado. A literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 43. Nº 02. Abr./Jun. 2008. p.09-16.

1.2 A literatura jovem adulto

Os limites cronológicos da adolescência são definidos pela Organização Mundial da Saúde (OMS) entre 10 e 19 anos (*adolescents*) e pela Organização das Nações Unidas (ONU) entre 15 e 24 anos (*youth*), critério este usado, principalmente, para fins estatísticos e políticos.

Usa-se também o termo jovens adultos para englobar a faixa etária de 20 a 24 anos de idade (*young adults*). Atualmente usa-se, mais por conveniência, agrupar ambos os critérios e denominar adolescência e juventude ou adolescentes e jovens (*adolescents and youth*) em programas comunitários, englobando assim os estudantes universitários e também os jovens que ingressam nas forças armadas ou participam de projetos de suporte social denominado de protagonismo juvenil (EISENSTEIN, 2005³⁰).

O termo *Young adult* ganhou outro sentido, além do social e biológico nos anos 2000 para designar uma importante fatia do mercado editorial de ficção comercial. Embora de origem estrangeira, no Brasil é popularmente conhecida por ávidos leitores, que grande parte das vezes compartilham experiências de leituras em redes sociais e agentes do campo editorial. *Young adult* aparece ao lado de *new adult* como termos utilizados pelos leitores e agentes do campo editorial pelas siglas YA e NA, respectivamente, com as pronúncias em inglês para designar categorias de livros destinados aos adolescentes e aos jovens. Explicações sobre o emprego dos termos não surgem nas pesquisas do espaço acadêmicos na mesma proporção que nos *sites* e *blogs* de leitores, com dezenas de títulos como exemplos, mostrando a popularidade do gênero.

Segundo o portal de notícias editoriais *PublishNews*³¹, o termo *Young Adult* surgiu com *Harry Potter*, sendo que, em 2013, depois da Feira do livro de Londres, os agentes e os editores perceberam o surgimento de uma nova categoria na ficção comercial, que intercala os YA e os ditos adultos. Sobre jovens adultos, os *Young Adults*, YAs:

a faixa etária vai dos 14 aos 20 e poucos anos. A designação “Jovem” não é limitadora, pois a categoria também é marcada por alguns gêneros, especialmente o *fantasy* e séries *crossover*. As histórias são protagonizadas por personagens que estão nessa mesma faixa etária e refletem preocupações e situações próprias dela. Alguns exemplos são *Harry Potter*, *Senhor dos Anéis*, *Crepúsculo*, *O garoto do pijama listrado*, *A menina que roubava livros* (ALMEIDA, 2013).

³⁰ EISENSTEIN, Evelyn. Adolescência: definições, conceitos e critérios. *Adolescência & Saúde*, v. 2, nº 2 junho 2005. Disponível em: <https://cdn.publisher.gn1.link/adolescenciaesaude.com/pdf/v2n2a02.pdf>. Acesso em: 24 jun. 21.

³¹ ALMEIDA, Pedro. Surge uma nova categoria de leitores: o new adult. *PublishNews*. 28 maio de 2013. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2013/05/28/73226-surge-uma-nova-categoria-de-leitores-o-new-adult>. Acesso em: 24 jun. de 2021.

Segundo a autora e editora Frini Georgakopoulos³², nos Estados Unidos têm se debatido entre os fãs do gênero e pessoas do mercado editorial rebatizar o gênero como YAH, *Young At Heart*, jovem de coração, em uma tradução livre. Já sobre os novos adultos, *New Adults*, NA:

jovem que inicia a vida adulta e passa por transições, como morar fora de casa, longe dos pais ou da família, a busca pela independência. Muitas vezes os livros refletem o ambiente universitário ou falam das primeiras experiências, como a primeira transa, casamento, primeiro emprego, e abordam questões e valores importantes para a geração, como qualidade de vida, desenvolvimento sustentável, perspectivas de futuro etc. Ninguém duvida que esse começo da vida adulta carrega uma série de indagações e anseios próprios, sempre muito intensos. É também a categoria que vai receber os leitores das séries de Young Adult, preenchendo a lacuna entre os YA e os leitores de ficção comercial, acima dos 20 e poucos anos. Por ser uma fase de autodescobertas, de passagem e com tantas questões em comum entre pessoas de várias partes do mundo, acabou por gerar um nicho que, antes, não possuía tanta visibilidade (ALMEIDA, 2013).

O raso acervo de definições é explicado pela pesquisadora Thaís Russo de Freitas Ávila³³:

A literatura Young Adult, que em tradução livre significa literatura “jovem adulta”, se fez presente no Brasil muito recentemente com o fenômeno do Harry Potter no final dos anos 1990, e por isso carece de bibliografia, definições e estudos sobre em território nacional. Já nos Estados Unidos, país em que o termo foi cunhado, iniciou-se as pesquisas a respeito do gênero somente a partir dos anos 1930, época da Grande Depressão que levou ao surgimento de uma cultura jovem. Foi tal movimento de reconhecimento da juventude que consolidou a literatura *Young Adult* enquanto gênero, por volta dos anos 1960 (ÁVILA, 2018, p. 9).

Segundo a pesquisa de Ávila, a literatura jovem adulta se deu nos Estados Unidos a partir da criação de uma cultura jovem, no início dos anos 1930, visto que antes dessa época, a juventude era apenas uma fase de desenvolvimento até a fase adulta. Um dos marcos da produção foi o livro *Seventeenth Summer* (1942), de Maureen Daly, traduzido como *Verão de Amor*, publicado pela Ediouro no Brasil, atualmente editado pela Moderna. Alguns pontos contribuíram para que o livro fosse segmentado como um romance jovem adulto: a autora Maureen o publicou com 21 anos, a história é contada na primeira pessoa, aproximando o leitor da personagem principal, cujas cenas mostram a realidade do jovem da época, “não os tratando como ingênuos, como em muitos outros

³² No livro *Sou fã! E agora?*, 2016, da Cia. Das Letras, Frini divide sua trajetória de leitora, organizadora de eventos até chegar à editora de uma grande casa editorial, explicando detalhes da literatura que hoje ela edita.

³³ ÁVILA, Thaís Russo de Freitas. A produção editorial para o segmento Young Adult: Projeto Do Livro “O Amor é clichê”. Monografia (graduação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ. 2018. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10116/5/TAvila.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2021.

títulos, mas falando mais abertamente sobre bebidas e cigarro, por exemplo” (ÁVILA, 2018, p. 10). No final dos anos 1950, Associação Americana de Bibliotecas criou uma divisão específica para tratar, separadamente, a literatura jovem adulta, chamada de *Young Adult Services Division* (Divisão de Serviços Jovem Adulto), que ajudou a cunhar o termo literatura *Young Adult*. Nos anos 1960, a literatura *Young Adult* ficou mais representativa, distanciando-se cada vez mais de temáticas infantojuvenis, abordando dilemas então atuais dos jovens. Um dos marcos citados por pesquisadores foi o livro *The Outsiders* (1967), de Susan E. Hinton, no Brasil chamado de “Vidas sem rumo”, da editora Benvirá. Além de também ser escrito na primeira pessoa, o romance trazia diferenças socioeconômicas e a disputa entre gangues nas escolas americanas.

Nos anos 1980, os romances românticos ganham força no cenário, em contraponto ao excesso de realismo dos livros, publicados em brochuras, com capas feitas de papel cartão, em edições mais simples e por isso mais econômicas, os chamados *paperbacks*, livros de bolso. “Outra característica importante da época foi que essas publicações românticas começaram a ser editadas em forma de séries, com uma personagem principal e diversas situações diferentes vividas em cada livro (ÁVILA, 2018, p. 11). Os livros seriados já apontavam uma nova forma de consumo marcada por uma década em que surgiram as grandes redes de livrarias e os *shoppings*, mudando a forma de divulgação dos livros, antes restrito ao ambiente escolar.

O começo dos anos 1990 foi marcado por um declínio nas vendas da literatura jovem adulta nos Estados Unidos, em função do crescimento do gênero terror. Contudo, em 1997, tudo mudaria com o inegável fenômeno *Harry Potter*, cujos volumes da série venderam, aproximadamente, 450 milhões de cópias³⁴ e foram traduzidos para 79 idiomas em 200 países, levando jovens leitores a lerem mais de 400 páginas por livro para conhecerem a saga do bruxo e de seus amigos.

Harry Potter foi um dos grandes responsáveis por expandir o mercado editorial. Seu enredo e linguagem conquistaram leitores em todo o mundo, mas, mais importante do que isso, Harry Potter foi a porta de iniciação para muitos não-leitores. Muitos jovens começaram e ainda começam a ler a partir dessa saga. A obra de J.K. Rowling impactou toda a cadeia (NORONHA, 2017, *online*).

Um ponto bem presente na literatura *Young Adult* denominada de jovem adulta, em *Harry Potter*, é “o livro que mudou tudo” (BECKETT, 2009, p. 111)³⁵. Essa é a ficção

³⁴ Dados de 2017, da agência de notícia francesa *France-Presse* (AFP), veiculada no Brasil pelo portal *Globo.com*, em 26/06/17. Disponível em: <https://glo.bo/2VHDizE>. Acesso em: 8 dez. 2019.

³⁵ BECKETT, Sandra. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge, 2009.

crossover, no que refere ao jovem bruxo, mas já clareia a definição do termo, por ser “um autêntico livro infantil, publicado para crianças mais velhas – de oito a doze anos – sem nenhum esforço que fosse para atrair a audiência *crossover*” (BECKETT, 2009, p. 112)³⁶. Nesse cruzamento de fronteiras de idades, a pesquisadora Queila Gimenez explica que

crossover compreende tanto um conjunto de textos literários que, visando a um público específico, atinge outro, como é o caso dos livros infantis ou infantojuvenis lidos e apreciados por adultos e vice-versa, quanto abrange uma determinada categoria de obras produzidas para atender a públicos de faixas etárias bastante distintas, sendo um exemplo bem atual dessa modalidade a chamada literatura young adult (GIMENEZ, 2021, p. 14).³⁷

Quando uma história atravessa o limiar da faixa etária que estava destinada é considerado *crossover*. Em linhas gerais, é o que ocorreu com *Harry Potter*, o primeiro livro infantil a ocupar a primeira posição na lista de *best-sellers* do *New York Times* desde 1952. No Brasil não foi diferente, visto que em 4 de março de 2001, uma pesquisa publicada pelo jornal *Folha de São Paulo*, com o título “13% já leram algum livro da série Harry Potter”, dizia: “destinada, em tese, ao público infantojuvenil, a série também tem conseguido atingir outros segmentos de leitores: quatro em cada cinco entrevistados que afirmaram ter lido algum dos três livros da série já lançados no Brasil têm mais de 25 anos.”³⁸

Sobre como o mercado editorial do país concebe o *crossover*, uma matéria da *Folha de São Paulo*, de 2013,³⁹ intitulada *Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre perfis dos leitores*, apresenta algumas breves definições: infantojuvenil, leitores dos 8 aos 12 anos, *Young Adult*, dos 13 aos 18, mas pode atrair leitores na faixa dos 40 anos, *New Adult*, dos 18 aos 25, *Crossover*, todas as subdivisões anteriores e também leitores mais velhos. O diretor e proprietário da editora Intrínseca, Jorge Oakim, uma das editoras líderes de vendas no país, especialmente para o público jovem, afirmou

³⁶ BECKETT, Sandra. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge, 2009.

³⁷ GIMENEZ, Queila da Silva. *Ficção crossover best-seller no mercado editorial brasileiro: uma análise da produção e circulação de oito romances de língua inglesa (2000-2013)*. 2021. 378f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

³⁸ COZER, Raquel. Com apostas altas, Jorge Oakim fez da Editora Intrínseca uma das maiores do país. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/12/1201383-com-apostas-altas-jorge-oakimfez-da-editora-intrinseca-uma-das-maiores-do-pais.shtml>. Acesso em 10 fev. 2020.

³⁹ COZER, Rachel. *Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre o perfil dos leitores*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385277-literatura-juvenil-ganhasubdivisoes-e-alimenta-discussao-sobre-perfis-dos-leitores.shtml>. Acesso em: 30 dez. 2019.

em outra entrevista à *Folha* que “prefere definir grande parte das obras para jovens e adultos como *crossover*”.⁴⁰

Segundo Gimenez (2021)⁴¹, a atenção para o fenômeno *crossover* surgiu em função do sucesso alcançado junto a leitores adultos pela série de livros destinada a um público infantojuvenil, o que faz o *crossover* ser considerada como uma subdivisão da literatura infantojuvenil e como uma categoria literária específica, sem público definido. Eliane Yunes afirma que a aplicação do termo *crossover* literário em português se dá para designar a “literatura que não mede a idade do receptor quando se produz (2013, p. 123)⁴². Nesse sentido, Falconer (2004) chama de *cross-reading* adulto quando um adulto lê literatura destinada a crianças e jovens.

Na crítica da literatura infantil, entretanto, *crossover* geralmente refere-se a um cruzamento entre limites etários, os próprios limites (por exemplo, criança pequena, nove a catorze anos, young adult, adulto) sendo sujeitos a constantes redefinições. Mesmo nesse campo, ‘*crossover*’ pode referir-se a diferentes aspectos do ato de comunicação narrativa: a relação entre autores e textos, os atributos internos dos textos, ou a relação entre textos e leitores, por exemplo (FALCONER, 2004, pp 557 e 558)⁴³.

A autora, então, afirma que as fronteiras do texto podem encontrar em públicos distintos pontos comuns de apreciação. Sobre esse ponto de intersecção, Beckett (2009) afirma algo interessante no que diz respeito aos estudos acadêmicos e mercado editorial:

No mundo da publicação e do mercado, coexistem, portanto, duas tendências contraditórias: de um lado há uma definição cada vez mais precisa de leitores, enquanto, do outro, há o reconhecimento explícito de uma audiência *crossover* que inclui ambos, crianças e adultos (BECKETT, 2009, p. 196).

Ao mesmo tempo que muito se caminha na discussão da literatura jovem adulta, a definição de público por parte de agentes do campo editorial, sejam livreiros, autores, editores e leitoras mais apaixonados, as definições e delimitações seguem problematizadas pelo transbordamento das fronteiras geracionais por questões tanto sociais quanto literárias (GIMENEZ, 2021).

⁴⁰ COZER, Raquel. Com apostas altas, Jorge Oakim fez da Editora Intrínseca uma das maiores do país. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/12/1201383-com-apostas-altas-jorge-oakimfez-da-editora-intrinseca-uma-das-maiores-do-pais.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2020.

⁴¹ GIMENEZ, Queila da Silva. *Ficção crossover best-seller no mercado editorial brasileiro: uma análise da produção e circulação de oito romances de língua inglesa (2000-2013)*. 2021. 378f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

⁴² YUNES, Eliana. Literatura de Fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). *Textura*. Canoas, n.29.p.123-131, set. / dez. 2013.

⁴³ FALCONER, Rachel. *The Crossover novel: contemporary children’s fiction and its adult readership*. New York: Routledge, 2009.

Uma vez que revisamos conceitos da literatura jovem, seguimos para a compreensão das especificidades de mercado desse filão.

1.3 O mercado editorial e o consumo de livros para jovens

“Entra-se mais cedo na adolescência e demora-se mais a sair. A área juvenil passou de grande a imensa”, afirmou Vivian Wyler, então diretora editorial da Rocco em entrevista para a *Folha de São Paulo*, em 2013⁴⁴. A fala sintetiza uma mudança comportamental da nossa sociedade e explica, de forma abreviada, o salto que o segmento realizou, visto que, desde 2019, a literatura juvenil passou a figurar como um item isolado na tabela da pesquisa divulgada pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL)⁴⁵ sobre dados do mercado, sendo que, anteriormente, a categoria era catalogada como literatura juvenil e/ou literatura adulta. A edição de 2021 da Feira do Livro Infantil e Juvenil de Bolonha⁴⁶, que ocorreu de modo virtual em função da pandemia gerou resultados e a expectativa de negócios para os próximos 12 meses em vendas de direitos autorais de US\$ 51,3 mil. Em vendas de livros, foi de US\$ 135,3 mil, segundo dados do *Publish News*, de 2 de julho de 2021. O setor juvenil movimentou 18 editoras brasileiras no evento, além de 17 internacionais, considerando uma importante parte do mercado editorial.

O segmento literário que se destina ao público jovem é facilmente notado pelo surgimento de selos exclusivos, já que 52 novas editoras destinadas à publicação do filão surgiram nos anos 1990, número a que se somaram mais de cinquenta marcas até 2008, segundo Juliana Bernardes Tozzi (2011), em um total que ultrapassa a centena em menos de 20 anos. Tal crescimento foi registrado, ainda, diante de uma chancela governamental, fortemente ativa em 2008 e nos anos seguintes, quando o Ministério da Educação (MEC) divulgou um orçamento para compra de 6,7 milhões de livros que seriam fornecidos a 85,2 mil escolas públicas, em uma soma de R\$ 75 milhões – 35% a mais do valor investido em 2007. Dos 360 títulos, 180 eram designados ao Ensino Fundamental, e

⁴⁴ *Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre perfis dos leitores*, da jornalista e atualmente diretora editorial a HarperCollins Raquel Cozer, publicada na *Folha de S.Paulo*, em 14/12/2013. Disponível em: <https://bit.ly/34O32yi>. Acesso em: 25 set. 2018.

⁴⁵ Pesquisa sobre produção e vendas do setor editorial brasileiro, divulgada anualmente, realizada pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe), entidade ligada à Universidade de São Paulo (USP), por encomenda do Sindicato Nacional dos Editores de Livros e da Câmara Brasileira do Livro (CBL), ano base 2018-2019, disponível em: <https://bit.ly/3cyOXYq>. Acesso em: 5 set. 2019.

⁴⁶ Feira literária realizada anualmente em Bolonha, Itália, desde 1964, dedicada à literatura infantojuvenil e juvenil, reunindo editores, agentes literários, bibliotecários, autores e ilustradores de todo o mundo.

outros 160 foram distribuídos aos alunos do Ensino Médio, abrangendo um público majoritário de 15 a 18 anos. Na época, foram contemplados quase 20 milhões de estudantes, sendo 12,3 milhões de alunos matriculados no Ensino Fundamental, e 7,4 milhões matriculados no Ensino Médio. Com efeito, mais investimento e mais qualidade à editoração foram sendo aplicados nos selos, que passaram a ter mais relevância dentro dos grupos editoriais, mudando o mercado editorial brasileiro. Nos anos 2010, “[...] grandes editoras brasileiras foram compradas por grupos internacionais, quando a esses não convinha simplesmente instalar seus representantes no país” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 77).

“Entre 2011 e 2015, a população dos leitores aumentou no Brasil em 6%, passando de 50% a 56%. Não parece muito, mas na escala do Brasil significa que 16 milhões de pessoas se iniciaram na prática da leitura” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 32). Segundo as autoras, são atribuídas a esse salto no número de leitores ações como a produção de feiras do livro e eventos literários, aproximando leitores, escritores e livros, os fomentos e apoios na edição e a renovação das bibliotecas públicas, proporcionando um ambiente de leitura mais atrativo e seguro à comunidade.

Nos dias de hoje, o livro digital está cada vez mais presente, e um dos fatores atribuídos a esse fato, além do avanço da internet, é o forte impulsionamento da gigante *Amazon*, que articula estratégias de acesso ao dispositivo de *Kindle* de leitura, com promoções e atualizações constantes, tornando-o um bem de consumo quase indispensável ao leitor contemporâneo. Com o clube de assinatura *Kindle Unlimited*, obteve-se um acesso a mais de 1 milhão de livros por meio de pagamento mensal. O serviço existe desde 2014 e pode ser explorado mesmo por quem não tem o dispositivo de leitura *Kindle*, desde que baixe o aplicativo, com a possibilidade de ler os *e-books* no celular, *tablet* ou computador. Segundo Alexandre Munhoz (2019), gerente da Amazon no Brasil à matéria do jornal *Valor Econômico*⁴⁷, o número de obras em português saltou de 11 mil, no lançamento, para 88 mil. Além de uma política de preços regulada para baixo, a empresa escolheu outros três caminhos: acelerou o lançamento de várias versões de *Kindles* ou equipamentos de leitura, investiu na autopublicação pela plataforma *Kindle Direct Publishing* (KDP) e montou um concurso literário, o Prêmio *Kindle* de Literatura, cujo edital da sexta edição, de 2021, contempla prêmio de R\$ 50 mil e publicação do

⁴⁷ SARAIVA, Jacilio. Estratégias para driblar a crise do mercado de livros. *Valor Econômico*. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2019/11/29/estrategias-para-driblar-a-crise-do-mercado-de-livros.ghtml>. Acesso em: 30 nov. 2020.

romance pelo grupo editorial Record. Nas edições até 2019, o concurso reuniu mais de 6,3 mil livros originais, todos lançados pela ferramenta de autopublicação gratuita KDP.

Contudo, sobre a cultura do livro digital e a materialidade do livro físico, uma pesquisa⁴⁸ qualitativa foi realizada durante o encontro mensal de um clube, no Rio de Janeiro, com leitoras entre 12 e 16 anos, sobre quem lia livros digitais. Embora muitas leitoras citassem que leem *fan fiction*⁴⁹ muitas afirmaram não se adequarem aos *e-books* pelas razões de não poderem mostrar, seja nos lugares em que vão ou para ostentar na estante, dando a ideia de realmente ter o livro, e pela impossibilidade de terem autógrafo, que confere exclusividade.

A autora da pesquisa comenta, ainda, sobre o que denomina de “continuação da cultura do autógrafo”, que se prolonga em eventos em livrarias, feiras e bienais, quando podem tirar fotos com autores e participar de bate-papos, uma vez que tudo serve ao propósito de mostrar e tornar a lembrança visível a outros, principalmente nas redes sociais. O antropólogo Grant McCracken (2003)⁵⁰ denominatal ação de *Efeito Diderot*, quando o leitor compra o livro na capa original, posteriormente, com a capa do livro gerada pelo filme, depois a caneca ou bonecos que representem o livro e/ou filme. Tudo faz parte de uma mesma unidade cultural e reforçam o sentido social atrelado ao objeto.

Em *Cultura da Convergência* (2009)⁵¹, Henry Jenkins descreve o contexto atual em que os processos midiáticos entre as diferentes plataformas são moldados pela inquietação do fã, que sai do papel de leitor/espectador e migra para a função de coautor dos conteúdos, por meio da mídia.

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando (JENKINS, 2009, p. 29).

⁴⁸ SALLES, França Lívia. A presença social do livro: cultura material e público juvenil. Gutenberg - Revista de Produção Editorial, Santa Maria, RS, Brasil, v. 1, n. 1, p. 40-54, jan./jun., 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/gutenberg/article/view/63735/html>. Acesso em: 3 ago. 2021.

⁴⁹ Ficções assinadas por fãs de uma obra, recriando histórias com personagens já conhecidos, num contexto de cultura participativa (JENKINS, 2009) –, quando fãs tendem a ser “consumidores que também produzem, leitores que também escrevem e espectadores que também participam” (JENKINS, 2009, p. 208),

⁵⁰ MCCRACKEN, Grant. *Cultura & Consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

⁵¹ JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Tradução: Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

Não raro, encontramos conteúdos originados em uma mídia adaptados para outras, como livros sendo transformados em filmes, séries, *audiobooks*, por exemplo, além de outros produtos relacionados ao universo da história como *podcast* e produtos como linha de presentes. A exemplo das autoras do *corpus* da pesquisa, a escritora Paula Pimenta, melhor apresentada adiante, teve sua série *Fazendo meu filme* (2014) adaptada para os quadrinhos pela editora Gutenberg, músicas gravadas, edições especiais e diversas *fanfics* de leitores, diante da repercussão dos livros, a história já está em produção para se transformar em filme.

No reduto certo de jovens leitores e autores, os eventos literários despontaram no país a partir de 2012, salvo os anos marcados pela pandemia, e somavam 200 feiras literárias cadastradas na Fundação Biblioteca Nacional e a Câmara Brasileira do Livro (CBL), além das dezenas de eventos recém-instalados ou em fase de consolidação por iniciativa de cidades pequenas e médias. Entende-se por feira literária os eventos que vão além da comercialização do livro,

com eventos dentro do evento (palestras com escritores, com pesquisadores e especialistas em leitura, lançamentos de livros, momentos de autógrafos, performances artísticas, música, dança, minicursos para diferentes públicos etc.) — e ganham ares de um evento cultural, não meramente voltado para o marketing do livro e do autor, mas caracterizado pela ideal de festa, festejo, confraternização, encontro (SOUZA, 20, p. 11)⁵².

Assim, os eventos tornam-se porte da cultura da literatura jovem, um ponto de encontro entre quem divide os mesmos gostos literários e quem produz as obras, sejam escritores em mesas, debates e sessões de autógrafos, e editores que buscam estreitar a comunicação com seu público. É comum em Bienais do Livro, por exemplo, os selos jovens das editoras promoverem encontros com fãs das séries, leitores e produtores de conteúdo literário, em que, geralmente, há a presença de algum autor divulgando uma nova obra, o anúncio de lançamentos do selo, sorteio de livros, brindes e entrega de marcadores de livros e *bottons*, por exemplo.

Um caso bem interessante de ser citado é do grupo Record, que compõe o *corpus* desta pesquisa com dois selos de seu conglomerado, promotor do Mochilão da Record, evento anual totalmente direcionado ao público jovem adulto, circulando por cidades do Sul ao Norte do país, com encontros agendados em livrarias, reunindo centenas de leitores

⁵² SOUSA, Maria Ester Vieira de Sousa. As feiras literárias, o livro e o leitor: “Plumas emaranhadas”. *Revista Leia Escola*, Campina Grande, v. 19, Número Especial FLIC. Disponível em file:///C:/Users/Laura/Downloads/1427-Texto%20do%20artigo-5504-1-10-20190605.pdf. Acesso em: 3 ago. 2021.

e fãs dos livros da editora, chegando, às vezes, a fazer sessões duplas na mesma cidade para atender à demanda – mostrando o quão poderoso pode ser a máquina do *marketing* de um selo. Como autora, participei do Mochilão em Belo Horizonte por duas vezes, em 2018 e 2019, para divulgar três livros lançados pelas editoras do grupo destinados ao público jovem. Bem roteirizado e direto, com *slides* divertidos que anunciam as novidades do próximo ano, duas profissionais da editora conduzem as falas, sempre divertidas e contextualizadas com as temáticas do momento e com memes atuais, elas chamam os autores presentes, realizam sorteios para os participantes que já receberam os brindes na entrada e finalizam o evento com fotos e sessão de autógrafos dos autores.

Demais editoras também mantêm seus eventos específicos e suas comunicações com os leitores, seja por lista de *e-mail* e presença constante em redes sociais. Além disso, existe o clube de assinatura, uma forma que o mercado encontrou para se restabelecer após a falência da Saraiva e da Cultura em 2018.

A pesquisadora Alice Áurea Martha⁵³ afirma que a interação entre os elementos do campo literário desempenha papel fundamental no reconhecimento da produção literária dirigida aos jovens como “subsistema da produção de obras, ligadas por certos fatores comuns que permitem reconhecer seus traços dominantes (MARTHA, 2012, p. 162). “Além da construção linguística, do modo de formar a narrativa ou o poema, outros fatores, externos à obra, devem ser considerados, como sua produção, circulação e consumo” (MARTHA, 2012, p. 164). No que tange ao consumo, se nos anos 1980 o surgimento dos *shoppings centers* e das grandes redes de livrarias mudou a forma de divulgar e de consumir livros, como mostra a primeira seção deste capítulo, os anos 2020 e 2021, pelo que vimos parcialmente da década até aqui, são assumidamente marcados por comunicação rápidas e com pouca informação na internet, sobretudo em um contexto pandêmico. Se os *booktubers* eram os grandes influenciadores literários de 2018, atualmente eles ganham espaço em vídeos de até 30 segundos na plataforma *TikTok*, sendo a maioria produzida por jovens e adolescentes. “Eles fazem resumos divertidos e criativos das obras, encenam personagens e pequenas análises. Também existem as listas temáticas, receitas inspiradas em livros famosos e, claro, memes e *trends*” (MATOS, 2021, *online*)⁵⁴. Essas são modas, ondas que diversos perfis fazem à sua maneira,

⁵³ MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Diários de jovens: confissões e ficção. In Narrativas Juvenis.

⁵⁴ MATOS, Thaís. 'Booktok': onda de vídeos sobre livros no TikTok impulsionam obras de suspense e fantasia. Portal *GI*. 26 Jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/07/26/booktok-onda-de-videos-sobre-livros-no-tiktok-impulsionam-obras-de-suspense-e-fantasia.ghtml>. Acesso em: 26 jul. 2021.

geralmente respondendo às perguntas ou recomendando títulos. Segundo a reportagem, as *trends* coloraram quatro obras de ficção juvenil entre as mais vendidas no país, correspondendo a 42% nas vendas do segmento, sendo que nenhuma delas era lançamento: *Mentirosos* (2014), de E. Lockhart e *Vermelho, branco e sangue azul* (2019), de Casey McQuiston, ambos da editora Seguinte, selo jovem da Companhia das Letras, e *Um de nós está mentindo* (2017), de Karen McManus e *Corte de espinhos e rosas* (2018), de Sarah J. Maas, os dois da Galera Record. O sucesso da sintonia entre a rede *TikTok* e a literatura jovem adulta está ligado à faixa etária dos usuários da rede.

O *TikTok* não informa sobre a faixa etária de quem está consumindo conteúdo na plataforma, mas é possível observar, pelas interações com os seguidores, que existe um público novo, a partir de 12 e 14 anos. Já os criadores de conteúdo são um pouco mais velhos, a maioria entre 18 a 25 anos (MATOS, 2021, *online*). O interesse nos livros aumenta quando o influenciador o divulga, e o impacto da rede nas vendas já se mostra expressivo, uma vez que, no primeiro semestre de 2021, mais de 5 milhões de livros infantojuvenis, juvenis e educacionais foram vendidos, um aumento de 42% em relação ao ano passado, segundo o 6º Painel de Varejo do livro⁵⁵, feito pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros e a empresa Nielsen.

Outro fator também a se considerar quando abordamos o consumo jovem adulto é a temática inclusiva, que ganha apelo nas produções literárias. “O fenômeno é global. Nos Estados Unidos, desde 2020, livros com as mesmas características chegaram às listas de best sellers: o romance LGBTQIA+ young adult” (MATOS, 2021, *online*)⁵⁶. No Brasil, alguns romances já ganharam destaque como *Quinze dias* (2017), de Victor Martins, e *Conectadas* (2019), de Clara Alves. Contudo, ainda se espera que haja mais publicações de autores nacionais dessa natureza, especialmente protagonizados por mulheres, que ainda surge em menor número. Nessa esteira, outras questões a serem debatidas serão apresentadas no capítulo seguinte.

⁵⁵ SNEL. Disponível em: <https://snel.org.br/vendas-seguem-em-alta-no-6o-periodo-de-2021-e-mercado-livreiro-ensaia-retomada/>. Acesso em: 6 set. 2021.

⁵⁶ MATOS, Thaís. 'Booktok': onda de vídeos sobre livros no TikTok impulsionam obras de suspense e fantasia. Portal G1. 26 jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/07/26/booktok-onda-de-ideos-sobre-livros-no-tiktok-impulsionam-obras-de-suspense-e-fantasia.ghtml>. Acesso em 26: jul. 2021.

2 AS MULHERES E A LITERATURA

Uma vez que o trabalho busca compreender mulheres que protagonizam romances escritos por mulheres, apresento um panorama da autoria feminina que herdamos: o retrospecto do gênero *chick-lit*. Esse estilo abarca os livros do nosso *corpus*, desde a origem do termo e evolução do texto até o tempo dos folhetins e uma visão da personagem mulher nesse gênero.

2.1 Autoria feminina

“Seria uma extravagância, uma ousadia e em vez de abrir o álbum de Chopin ela abria o caderno de receitas”, disse Lygia Fagundes Telles⁵⁷, ao explicar o termo mulher-goiabada, aquela que era dada ao lar e, por isso, sabia fazer o doce. Na mesma resposta, a autora fala de sua mãe, que apresentava grande potencial para a carreira de pianista. Contudo, em função da mentalidade do tempo, como várias outras mulheres, dedicou-se apenas ao lar, sem viver o sonho. A situação demonstra como os talentos e as oportunidades de desenvolvê-los não foram dadas de maneira igual na sociedade, logo, não seria diferente na literatura.

Escritoras, em grande parte, não são mencionadas na história literária, uma vez que se tornaram invisíveis ao cânone por uma historiografia pautada na perspectiva masculina que as mantiveram na sombra da produção masculina: “[...] residia na maneira como as escritoras, toleradas como intrusas na literatura, recebiam o supremo elogio feito a um trabalho feminino: até parece escrito por homem” (PEREIRA, 1954, p. 24). A influência da construção social na vida das autoras e de suas reais possibilidades é trazida por Constância Lima Duarte, no artigo *Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada*, de 2007. “Se o talento criador não era exclusivo dos homens, os meios para desenvolvê-los, com certeza eram” (LIMA DUARTE, 2007, p. 30), afirma a pesquisadora, rememorando Virginia Woolf, em seu célebre livro *Um teto todo seu* (1929), quando a autora inglesa afirma que condições econômicas eram

⁵⁷ Entrevista realizada na residência de Lygia F. Telles, em 25.10.2008, com a participação de Thais Blucher, Sonia Terepíns, Susana Muszkat, Lucia F. Telles e Maria Elisa Franchini Pirozzi. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000400003#2. Acesso em: 3 ago. 2021.

vitais para que o ato de escrever fosse profícuo, “[...] já que a exclusão cultural estava associada à submissão e à dependência econômica” (LIMA DUARTE, 2007, p. 30).

Alguns espaços foram motivadores para a produção da escrita feminina, como os salões e os conventos, que “eram lugares de abandono e de confinamento, mas também refúgios contra o poder masculino e familiar. Lugares de apropriação do saber, e mesmo de criação.” (PERROT, 2008, p. 84)⁵⁸.

É interessante observar que, em lugares ocupados por mulheres, como os conventos, foram propícios para o compartilhamento do saber entre as mulheres, propiciando a alfabetização de algumas, até mesmo as primeiras criações literárias. Dada a dificuldade de uma mulher de viver de sua criatividade e de produzir, de encontrar os registros das obras assinadas por elas, esse também se mostrou um desafio, em um contexto de apagamento da memória — que se prolonga o preconceito contra a produção feminina, silenciando-a na história literária. A fim de trazer, de alguma forma, justiça, nos anos 1980, um grupo de estudiosas — mulheres, vale ressaltar — assumiu a missão de resgatar e registrar a autoria feminina na literatura e na imprensa. O resultado da investigação, que a pesquisadora compara a um quebra-cabeça, culminou em dois densos volumes intitulados *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicado pela editora Mulheres, em 1999 a 2004, respectivamente, que reúnem nomes, datas, publicações e histórias que contam as condições e as aspirações das mulheres do século XIX.

A pesquisadora Constância Lima Duarte (2007) ainda alega que as premiações, instâncias legitimadoras de autores, por poucas vezes prestigiaram o trabalho de mulheres, fazendo, então, o trabalho de resgate da memória como fonte de legitimação da produção assinada por elas. Tais iniciativas motivam os estudos de autoria feminina, enaltecendo o trabalho de pessoas que não tiveram seus trabalhos reconhecidos em função do sexismo. Ao longo dos anos de 1980, uma articulação entre as feministas universitárias, alunas e professoras promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher, tal como ocorria na Europa e nos Estados Unidos. A criação de núcleos de estudos e de trabalho, congressos e demais eventos acadêmicos em torno do tema propiciou a legitimação dos saberes científicos da autoria feminina.

É desta época a criação do Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher da Anpocs, e do Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da Anpoll. Assim como a criação do NEM – Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ; do Neim – Núcleo de Estudos

⁵⁸ PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: PERROT, Michelle. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 121-186.

Interdisciplinares sobre a Mulher, na UFBA; do Nielm – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura, da UFRJ; e do Nenge – Núcleo de Estudos da Mulher e Relações de Gênero, da USP. Entre muitos outros que se multiplicaram nas diferentes instituições de ensino superior, enfrentando resistências e desconfianças para cumprir a função de agregar os(as) interessados(as) na temática, promover o desenvolvimento da pesquisa e do estudo de temas relevantes para as mulheres, e principalmente, impulsionar a publicação de trabalhos e preencher a enorme carência bibliográfica de que todos se ressentiam. (LIMA DUARTE, 2003, p. 167).

Em 1984, professores das áreas de Letras e Linguística fundaram a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll). Ao longo dos 36 anos de existência, foram criados a Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), em 1986, em que há reunião sistemática dos professores num espaço de divulgação de pesquisas, e o grupo de trabalho *Mulher e Literatura*, um fórum para a apresentação e discussão de trabalhos pautados no tema que já soma 18 edições. O mais recente ocorreu em 2019, com a temática *Escritas de resistência*, focando a crítica sobre os avanços dos estudos que privilegiam o lugar de fala da mulher no campo literário.

Por uma perspectiva interdisciplinar, a crítica feminista tem buscado novas abordagens teóricas e metodológicas para fortalecer seu papel de resistência e dar visibilidade ao resgate de importantes escritoras esquecidas e à vasta produção literária feminina da contemporaneidade em diferentes gêneros literários: romance, conto, poema, teatro, memórias, roteiros audiovisuais, entre outros. (MULHER E LITERATURA, 2019, *online*).⁵⁹

Escritos de autoria feminina foram publicados à medida que o avanço dos movimentos feministas permitiu o resgate do direito de fala da mulher. Heloísa Buarque de Hollanda, no ensaio *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem* (1992), mostrou que a partir do final da década de 1970, vários estudos começaram a identificar a presença da voz feminista, firmando o termo “literatura feita por mulheres” como um reconhecimento institucional. Nesse sentido, é um passo importante, visto que até muito recentemente, essa literatura não era considerada objeto legítimo de pesquisa. Assim, observou-se o crescimento da quantidade de dissertações e teses sobre autoras femininas e os questionamentos sobre a construção da historiografia literária e dos paradigmas estabelecidos para o mercado de valor literário. Segundo o estudo de Hollanda (1992), 90% dos estudantes de Letras são mulheres. Assim, é

⁵⁹ Disponível em: <http://mulhereliteratura2019.com.br/site/default.asp?ac=0>. Acesso em: 10 de abr. 2020.

interessante observar espaços e produções que façam jus ao número de profissionais do sexo feminino na área.

Os núcleos de pesquisa se pulverizaram pelas universidades, sendo o Núcleo de Estudos da Mulher (Nem), da PUC-Rio, o primeiro. Ana Alice Alcântara Costa e Cecília Maria Bacellar Sardenberg (1994, p. 390) elencam também o Grupo de Trabalho Mulher e Força de Trabalho e GT Mulher e Política na Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs); Núcleo de Estudos, Documentação e Informação sobre a Mulher (Nedim), na Universidade Federal do Ceará (UFC); Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (Neim), na Universidade Federal da Bahia (UFBA); Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Mulher e Gênero (Niem), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (Nigs), na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher (Nepem), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), além da Anpoll, já citada anteriormente.

Em Minas Gerais, outro importante grupo foi criado em 2006, o Grupo de Pesquisa Letras de Minas, vinculado à Faculdade de Letras (Fale) da UFMG, que me impactou diretamente, pelo fato de residir em Belo Horizonte, conhecer algumas pesquisadoras do Grupo e já ter participado de eventos do Grupo, despertando-me para as questões da mulher na literatura. O Grupo reúne doutoras, mestres e estudantes da pós-graduação da UFMG e da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), a fim de estudar a produção literária de autoria feminina, discutir textos acadêmicos e planejar eventos e pesquisas em conjunto. A produção do grupo agrega estudos sobre as obras de autoras como Beatriz Brandão, Cecília Meireles, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Hilda Hilst, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles, Maria Helena Cardoso, Nélide Piñon, entre outras.

De acordo com o *site Mulheres em Letras*⁶⁰, que abarca as informações do coletivo, o Grupo foi criado durante a oferta da disciplina *Estudo de escritoras mineiras*, na Pós-Graduação em Letras da UFMG, pela professora Constância Lima Duarte. O surgimento de mais disciplinas afins, as reuniões de trabalho e os vínculos ali criados com o objetivo de dar visibilidade à literatura produzida por mulheres, gerou incontáveis trabalhos na área e o evento Colóquio Mulheres em Letras, que soma nove edições. O

⁶⁰Disponível em: <https://bit.ly/3cCrB3R>. Acesso em: 7 abr. 2020.

jornal *Mulheres em Letras*, que em 12 edições produz, anualmente, antologias com textos produzidos pelas integrantes do Grupo e participantes dos Colóquios. O Grupo é atuante em eventos nacionais e internacionais que priorizam a produção literária de mulheres.

Das buscas que realizei para o desenvolvimento da pesquisa, inferi que muito se fala sobre as teorias críticas feministas, as condições da mulher escritora, a depreciação da produção feminina e da estética da autoria feminina. Os trabalhos realmente focados nas personagens não se dirigem aos livros protagonizados por mulheres jovens, seja pela academia ser refratária ao juvenil, ao jovem adulto e à literatura de *best-seller*, como já vimos no primeiro capítulo. Quando ocorre de autoras serem estudadas, as pesquisas contemplam quase sempre as mesmas autoras, como Marina Colansati, Ana Maria Machado, Lucia Machado de Almeida, Lygia Bonjunga, Isa Silveira Leal: a clássica literatura juvenil premiada, referendada pelo cânone e apresentada na escola, não aquela que o jovem estudante lê por vontade própria e apresenta à escola.

Nesse sentido, reitero minha crença da total relevância de investigar livros como deste *corpus*, inclusive por reunir, também, livros premiados e *best-sellers*, quando muitos se encaixam no gênero *chick-lit*, que exponho a seguir.

2.2 A *chick-lit* e a tradição literária feminina

A ficção para mulheres deu origem ao termo “*chick-lit*”, que em tom depreciativo, foi empregado por alunos da Universidade de Princeton, Estados Unidos, quando apelidaram assim a disciplina *Tradição literária feminina*, então ministrada pela crítica literária feminista Elaine Showalter, em 1988 (HARZEWSKI, 2011). Em 1995, a expressão foi usada, formalmente, no título da antologia *ChickLit: the postfeminist fiction*, com textos de 22 jovens autoras estreadas, editada por Cris Mazza, da Universidade de Illinois e por Jeffrey DeShell, da Universidade do Colorado.

Embora muito se critique sobre o tom comercial que os romances para jovens assumam nos dias de hoje, o termo *chick-lit* começou dentro de uma universidade, tentando ser rebatido pelo tom sarcástico com o que fora usado. Ademais, algumas professoras passaram a usá-lo em publicações formais da academia, assumindo não só a autoria feminina, mas também as protagonistas.

No artigo *Who's laughing now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre*, o primeiro capítulo do livro *Chick lit: The New Woman's Fiction*, uma coletânea de artigos de pesquisadoras desta categoria publicada por Susanne Ferriss e Mallory Young em 2006. Ao revelar detalhes

sobre a escolha do título da antologia, Mazza (2006) afirma que o termo ‘chick-lit’ foi adotado de maneira sarcástica, com a intenção de explicitar a existência de um rótulo de “literatura de segunda classe” que envolve a produção literária feminina e o pensamento de que homens escrevem sobre coisas importantes enquanto mulheres escrevem apenas sobre o que seria interessante *para mulheres* (SANTOS, p. 14-15).⁶¹

A pesquisadora Jaqueline Santos reafirma o desdém contido no rótulo e traz, em sua pesquisa, as frases da quarta capa do livro *Chick lit: The New Woman’s Fiction*⁶², que traduzo⁶³ como *Chick-lit: a nova ficção da mulher*, e do primeiro artigo, traduzido aqui como “Quem está rindo agora? Uma breve história do *Chick-lit* e a perversão de um gênero”, as quais, também numa tradução livre, dizem que o gênero é marcado por inovações na forma e no ponto de vista, já que as autoras da coleção não estão satisfeitas com o terreno comumente referido como escrita feminina, e estão dispostas a ir além da imagem estigmatizada da mulher, mas querem assumir a responsabilidade na parte que lhes cabe no estereótipo prejudicial e persistente. Contudo, tal definição do gênero como uma ficção alternativa “não comercial e afastada do tradicionalismo (SANTOS, 2012, p. 17) ficou circunscrita ao cenário independente e aos cursos das faculdades estadunidenses, sendo, mais tarde, abraçada pelo mercado editorial como uma ficção comercial, reforçado pelo surgimento de icônica personagem Bridget Jones, citada em todos os trabalhos sobre o tema por mim pesquisados. Contudo, antes de adentrar no livro considerado o pioneiro da *chick-lit*, pretendo mostrar como esse formato de narrativa caminhou até aqui.

Algumas pesquisas afirmam que o gênero evoluiu dos romances de folhetim de dois séculos atrás, especificamente na França, em 1836, quando a jornalista Émile Girardin, para democratizar seu jornal, visando aumentar a vendagem para um público mais popular, começa a publicar histórias divididas em capítulos nos jornais, conhecidos como romance-folhetim.

Devida à linguagem simples e coloquial, aos personagens estereotipados, ao uso do melodrama e do suspense, logo se tornam sucesso entre a classe operária e a burguesia. Singularmente, as histórias de ficção atraíram as mulheres, pois, ao explorarem os curtos romances diários nos jornais, o público feminino e as

⁶¹ SANTOS. Jaqueline Sant’ana Martins dos Santos. *Literatura de mulherzinha: gênero e individualismo em romances chick-lit*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

⁶² O livro não foi editado no Brasil e, pelo que consta nas resenhas, é considerado o mais acadêmico sobre o termo *chick-lit*. O link de compra está disponível em: <https://www.amazon.com.br/Chick-Lit-New-Womans-Fiction/dp/0415975034>, Acesso em: 6 set, 2021.

⁶³ A frase em inglês na quarta capa da antologia é “Marked by innovations in form and point-of-view, the authors in this collection are not satisfied with the terrain commonly referred as “women’s writing”.

donas de casa em busca de um passatempo se tornaram leitoras fiéis, tanto na França quanto no Brasil (PINHEIRO, SANTOS, 2018, p.7)⁶⁴.

O formato das narrativas impressas no jornal, possível de chegar à mão de uma mulher, e que ainda continha histórias de amor, o universo que até então as mulheres tinham acesso e lhes faziam sentido, transformou-se numa atividade de sucesso, que entreteinha as pessoas, sendo uma das manifestações da cultura de massa que emergiu do seio do capitalismo na Europa industrializada, já no século XIX (PINHEIRO, SANTOS, 2018, p. 9). O folhetim conquistou muitos leitores, sobretudo leitoras, por apresentar uma estrutura própria, com a divisão em capítulos cortados em pontos estratégicos para levantar a curiosidade, fazendo com que o leitor comprasse a próxima edição do jornal para acompanhar o desenrolar da história, “além de oferecer personagens mais simplificados (herói x vilão; mocinha pura em perigo; os homens do mal que tentam prejudicar o herói; o triunfo do bem)” (HENRIQUE, 2010, p. 20)⁶⁵.

Outra característica marcante adotada pelo folhetim era o dramático, sobretudo o melodrama, gênero encontrado no teatro. Os enredos românticos eram baseados em experiência pessoais, a fim de que pudessem ser considerados reais. Dessa forma, os personagens eram comuns e realizavam atividades cotidianas, mas havia uma particularidade que chamava atenção da história: a abordagem psicológica. Era possível saber o que os personagens pensavam, sentiam em diversas situações e conflitos, mostrando seus pensamentos e emoções. Dessa forma, o romance teria como objetivo relatar, autenticamente, as verdadeiras experiências, consideradas únicas, de cada indivíduo (PINHEIRO, SANTOS, 2018, p. 9 e 10).

A aproximação com a realidade tornou a leitura acessível, assim como a linguagem. Ao longo dos textos românticos, os autores recorreram ao uso de palavras e de expressões repetidas, parênteses explicativos, verbos no lugar de adjetivos rebuscados (PINHEIRO, SANTOS, 2018, p. 11). As temáticas dos romances-folhetins eram histórias, de forma geral, de amores proibidos, traições, casamentos por imposição, filhos ilegítimos, intrigas, castigos e mortes com tendências a lágrimas e dramas, com o uso de sentimentos exagerados e exploração do sofrimento humano. Prendiam os leitores por essa caracterização maniqueísta (admiração pelo herói, medo e revolta pelo vilão e piedade pela mocinha), oferecendo a um público diversificado – os apreciadores do

⁶⁴ PINHEIRO, Karine Ribeiro Campos. SANTOS, Anne Caroline de Moraes. A herança do romance-folhetim no chick-lit: uma análise de *Procura-se um marido*, de Carina Rissi. *Revista Philologus*, Ano 24, Nº 71. Rio de Janeiro: CiFEFiL, maio/ago.2018.

⁶⁵ HENRIQUE, Halime Musser Prado. *Best-seller: a história de um gênero*. Rio de Janeiro: Usina das Letras, 2010.

trágico, do cômico ou do patético – uma rápida satisfação, comoção e entretenimento (GARCIA; FERREIRA, 2014, p. 126)⁶⁶.

“Pensando-se em autoras mulheres, todavia, é certo que Jane Austen foi a precursora de um tipo de escrita focado na existência feminina”, afirma Bárbara Luisa Martins Wieler⁶⁷ (2015), em sua dissertação de mestrado, colocando outro ponto de origem ao romance *chick-lit*: “pode-se afirmar que a tradição de escrita feminina foi iniciada por Jane Austen, com *Razão e Sensibilidade* (1811) e *Orgulho e Preconceito* (1813)” (WIELER, 2015, p. 24), evidenciado a semelhança da premissa desse último livro com *O diário de Bridget Jones*, mais uma vez citado como o “livro-mãe” das *chick-lit*. A pesquisadora ainda destaca o trabalho de outras autoras do século XIX, “um cenário frutífero para a formação de uma literatura direcionada ao entretenimento feminino faz surgir mais títulos escritos por mulheres” (p. 25), como Emily Brontë, em *O morro dos ventos uivantes* (1847) e Louisa May Alcott, autora de *Mulherzinhas* (1868).

Tania Modleski⁶⁸ (1991) apresenta uma fórmula comum aos romances estadunidenses do fim do século XVIII e do começo do século XIX, (MODLESKI, 1991, p.7), que numa tradução minha⁶⁹ e em uma fórmula clássica, a heroína das histórias, que muitas vezes tem um *status* social inferior ao do herói, resiste aos ataques dele em função da sua “virtude”, até que ele não veja outro recurso, a não ser se casar com ela. A essa altura, ele quer se casar com ela, tendo ficado apaixonado por sua pura bondade, em um formato que soa como domar os instintos sexuais de um homem com recusas, chamadas de virtudes em tom moralista, até que ele se apaixone pelo alvo difícil e queira se casar com ela. Ainda segundo a autora, no século XIX, os *domestics novels*, os romances domésticos como ela intitula, eram a forma mais popular da literatura feminina de massa e geraram o formato das novelas atuais, construindo uma subversão da imagem que se tinha da mulher, “traços que permanecem na produção de massa contemporânea, a qual

⁶⁶ GARCIA, Débora Cristina Ferreira; FERREIRA, Luzmara Curcino. Leitores de folhetim no século XIX no Brasil: Uma análise de representações discursivas desses novos leitores de folhetim do Correio Paulistano. Universidade Federal de São Paulo: São Paulo. *Revista da Anpoll*, vo. 1, n. 36, p.105-131, 2014. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/721/736>. Acesso em: 2 ago. 2021.

⁶⁷ WIELER, Bárbara Luisa Martins; BECKY, Bridget E Claire, *Cinderelas Modernas: uma identidade feminina construída pela chick-lit*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2015.

⁶⁸ MODLESKI, Tania. *Love with vengeance: mass-produced fantasies women*. 2 ed. Nova York: Routledge, 2008.

⁶⁹A frase original é “*In the classic formula, the heroine, who is often of lower social status than hero, holds out against his attacks on her ‘virtue’ until he sees no other recourse than to marry her. Of course, by this time he wants marry her, having become smitten with her sheer goodness*”.

contém elementos de protesto e resistência sob tramas altamente ortodoxas.” (WIELER, 2015, p. 27).

Wieler (2015) ainda aponta que a *chick-lit* veio numa lacuna de mercado deixado pelos romances da editora canadense Harlequin, especializada no nicho feminino, consagrada a partir de 1957, com a compra dos direitos da série de romances ingleses *Mills & Boon*, iniciada em 1908. No Brasil, a editora pertence à HarperColins, e uma breve busca no *site*⁷⁰ internacional comprova o público-alvo: as mulheres. É, então, no fim do século XX, no final dos anos 1990, que nasce a *chick-lit*, um produto dessa tradição feminina de escrita popular que dialoga com as mulheres desse tempo, com tramas que contam com elementos mais cotidianos e reais do que com esperas fantasiosas.

A *chick-lit* é conhecida por seus livros leves e românticos, cuja linguagem encantadora e fácil fala diretamente às mulheres, emulando seu discurso e suas vivências. O público alvo são as garotas, na faixa entre os 20 e os 30 anos, cosmopolitas, solteiras, diplomadas (ou com um nível médio de instrução), mas com a carreira ainda pouco sólida, envoltas em dilemas que constantemente são retratados nos livros, muito assemelhadas às próprias protagonistas (WIELER, 2015, p. 33).

A definição da autora aponta para a semelhança das protagonistas dos romances *chick-lit* com as mulheres que compõem o público leitor, que abrange a faixa etária do novo adulto. O mesmo ponto também é destacado por Jaqueline Santos:

uma categoria de romances contemporâneos voltados para um público leitor feminino que desenvolve suas narrativas a partir dos dilemas e ambições de protagonistas caracterizadas como mulheres “modernas”, autônomas e individualizadas (SANTOS, 2016, p. 11).

A pesquisadora, aqui, já aponta para uma modernização dos temas das *chick-lits*, em sintonia com a mudanças alcançada pela mulher contemporânea, que tem “ambições” e é “autônoma”. A autoria feminina ser um importante traço dessa produção é destacado em outro ponto de vista:

Se refere a histórias centradas em mulheres, escritas por mulheres e para mulheres. Geralmente são histórias com protagonistas que precisam afirmar algo – para os outros ou para si — no setor profissional ou amoroso e terminam vitoriosas, claro. Ou seja, refletem muito bem o que as mulheres acabam passando em algum momento da vida (GEORGAKOPOULOS, 2016, p. 59 e 60)⁷¹.

⁷⁰ HARLEQUIN. Disponível em: <https://www.harlequin.com/shop/index.html>. Acesso em: 5 ago. 2021.

⁷¹ GEORGAKOPOULOS, Frini. *Sou fã! E agora?* Rio de Janeiro, Seguinte, 2016.

As definições de *chick-lit* expostas anteriormente se afinam por definirem o público das histórias e a semelhança com as protagonistas com as leitoras, um dos pontos atribuídos ao fato de as narrativas agradarem tanto, quando “ao ler a protagonista confessando seus pecados, a leitora não se sente inferior, mas identificada” (WILIER, 2005, p. 33). São considerados, também, elementos que atraem as leitoras às referências à cultura pop, como marcas, filmes, livros, celebridades, num diálogo intenso com indústria cultura, a qual pertence (WILIER, 2015) com seus produtos, como filmes, livros populares e programas televisivos.

Por ser uma literatura de entretenimento, o valor do Chick-Lit está na fugacidade que ela oferece às mulheres; no escapismo presente nos bestsellers, porque o público vive em função das cobranças da sociedade capitalista, por isso, procuram nos livros uma válvula de escape; na fantasia, em que tudo pode acontecer. (PINHEIRO, SANTOS, 2018, p. 12,13).

As autoras colaboram com a ideia de entretenimento dos livros, que também atendem aos apelos da cultura popular, questão trazida por Santos (2016) desde a origem do gênero, destacando que, tanto *Sex and the City* como *O Diário de Bridget Jones* surgiram como colunas de jornal, semelhantes aos romances-folhetins, e posteriormente, foram publicados como livros, sendo que o fato

nos dão pistas de como o ‘chick-lit’ surge, em sua última e mais corrente definição, como uma categoria literária que não hesita em se mesclar com a indústria do entretenimento, tendo seu conteúdo constantemente adaptado para diferentes plataformas, como a televisão ou o cinema, e tornando mais porosas as relações entre cultura popular e erudita. Seu valor enquanto obra literária pode ser questionável, mas sua intensa circulação pela mídia e sua abordagem de temas caros a contemporaneidade levantam possibilidades reflexivas muito interessantes (SANTOS, 2016, p. 30).

Assim, parece ser próprio do gênero ser popular, de fácil acesso e entendimento e que dialogue com outras mídias, sendo comum alcançar sucessos internacionais em séries e filmes que debatem questões pertinentes ao universo feminino.

Sobre o começo da produção literária que conhecemos hoje, o Reino Unido foi, nos anos 1990, celeiro da literatura *chick-lit*. *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, é um exemplo de obra nesse sentido. Publicado em 1997, o livro dá forma às questões da mulher contemporânea em seus dilemas afetivos, usufruindo da liberdade sexual alcançada pela mulher, questões com o corpo, ainda cativo da ditadura da beleza e aspirações profissionais e financeiras de uma mulher, que não é mãe, embora já tenha passado dos 30 anos. Nesse sentido, a publicação foi um avanço e um marco que logo chegou aos cinemas, ganhando repercussão mundial.

Em seguida, surgiu a irlandesa Maryan Keys, que em 2016, contabilizava 33 milhões de exemplares vendidos no mundo e traduzidos para 33 línguas, segundo reportagem de *O Globo*⁷², de 2016. Sobre o termo *chick-lit*, ela comentou durante a Bienal do Livro de São Paulo, em 2016, quando esteve no Brasil: “[...] é machista usar a expressão. Não me ofende pessoalmente, mas é machista. Tratam esses livros como se fossem menores por serem escritos por mulheres. Gostam de dizer que é uma bobagem” (GIANNINI, 2016, *online*). O romance *Melancia*, com o qual estreou em 1995, soma 500 mil exemplares vendidos no Brasil, e narra a história de uma mulher de 29 anos que acaba de dar à luz e é abandonada pelo marido. Embora suas histórias tenham como maior público entre os jovens, suas tramas não costumam ser leves como se pensa acerca do mundo jovem: depressão pós-parto, alcoolismo e aborto são algumas das situações que suas personagens atravessam. Feminista declarada, a autora já chegou a lamentar, publicamente⁷³, que o movimento tenha sido confundido com oposição aos homens.

Muito embora a literatura produzida por Mirian Keys seja alvo de desdém por parte da crítica literária, a autora, como a maioria que produz material semelhante, parece alheia a isso: “Com tudo isso, ela não demonstra ressentimento com o fato de ser alvo do desprezo da intelectualidade. E avalia que é o modo como escreve que atrai os leitores, a maior parte jovens e uma boa quantidade de mulheres” (GIANNINI, 2016, *online*). Sobre sua escrita, a autora ainda afirma que aborda nos livros temáticas “[...] principalmente sobre jovens mulheres, pós-feministas, que têm a vida completamente bagunçada. E faço (faz) isso de uma maneira direta, honesta e sincera, que é como falo normalmente. Acho que as pessoas se sentem identificadas e confortáveis” (GIANNINI, 2016, *online*).

Em território norte americano, no final dos anos 1990, Meg Cabot ganhava fama com *O diário da princesa*, a história da adolescente Mia que descobre ser herdeira de um reino chamado Genovia. O livro teve os direitos autorais da obra vendidos à Disney, numa franquia cinematográfica de sucesso. A autora contabiliza 25 milhões⁷⁴ de livros vendidos em espantosos 80 títulos publicados destinados ao público infantil, jovem e adulto – e na maioria feminino, uma vez que quase todos são protagonizados por mulheres. Quando questionada sobre como ela compreendia cada público, Meg respondeu que os distinguiam pelo tema e pela linguagem.

⁷² O GLOBO. Disponível em: <https://glo.bo/34QIoO4>. Acesso em: 5 set. 2019.

⁷³ A autora falou sobre feminismo ao jornal *O Globo* quando esteve no Brasil, em 2016. Disponível em: <https://glo.bo/34QIoO4>, Acesso em: 5 set. 2019.

⁷⁴ Dados apresentados pelo jornal *A tarde*, de 3 dez. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/34UsZMH>. Acesso em: 5 set. 2019.

Nos meus livros para jovens adultos, que são para leitores de 12 anos ou mais, geralmente tem-se a marca das 300 páginas, e o tema e a linguagem podem ser mais maduros. Nos livros adultos, pode-se ter mais de 400 páginas, e, basicamente, tudo entra. Mas você tem que manter o bom gosto, é claro (REZENDE, 2015, *online*).

Voltando ao Reino Unido, nos anos 2000, surgia o primeiro livro da série *Os delírios de consumo de Becky Bloom*, escrito por Sophie Kinsella, pseudônimo da Madeleine Wickham. A inglesa já havia publicado alguns livros quando resolveu apostar na trama. Becky Bloom, personagem central da trama que já ganhou as telas do cinema, é uma jornalista viciada em compras, cujas finanças, sempre negativas, renderem-lhe cobradores à porta. O romance vendeu cerca de 250 mil exemplares até 2015⁷⁵, quando ela esteve no Brasil para lançar seu 16º livro. Sobre adotar um codinome, Sophie revela que a personagem e a linguagem bem-humorada da trama talvez não fossem consoantes com o tom que deu aos livros anteriormente publicados.

Meus romances anteriores eram essencialmente dramas com um pouco de comédia, mas, com *Delírios de consumo de Becky Bloom*, eu queria mergulhar profundamente e ridiculamente na comédia. Eu queria escrever o tipo de livro que me fazia rir, mas não tinha ideia se faria outras pessoas rirem — por isso fiquei um pouco nervosa (REZENDE, 2015, *online*).

A fala da autora, hoje com o trabalho reconhecido, transparece sua insegurança ao se assumir autora de títulos considerados *chick-lit*, como furto dos comentários pejorativos, não permitindo que uma mulher se orgulhe de sua produção.

No contexto mundial das histórias destinadas às mulheres contemporâneas e do efeito *Harry Potter* no mercado editorial, autoras brasileiras com textos assumidamente destinados às jovens leitoras ganham visibilidade. A carioca Thalita Rebouças publicou seu primeiro título, *Traição entre amigas*, mirando o público feminino de 20 e poucos anos, mas acabou atraindo também a atenção das adolescentes. Ela, então, começou a se dedicar a personagens nessa faixa etária, explorando questões como primeiro beijo, relação entre mães e filhas e a paixão por um ídolo. Em 2003, Rebouças publicou *Tudo por um pop star* e, em 2004, tornou-se um sucesso de vendas com *Fala sério, mãe!*, que mais tarde se transformaria numa série literária, variando a quem se destina a gíria popular entre adolescentes nos anos 2000, “Fala sério”: pai, amor, professor, amiga. Em 2017, o livro foi adaptado para o cinema, contabilizando cerca de 2 milhões de espectadores. Atualmente, Thalita contabiliza 24 livros publicados e mais de 2 milhões de livros

⁷⁵ Dados apresentados pelo jornal *A tarde*, de 3 dez. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/34UsZMH>. Acesso em: 5 set. 2019.

vendidos, sendo também publicada em países da América Latina, além de Portugal, Espanha e Itália. Pioneira no gênero no Brasil, Thalita também ficou conhecida pela persistência e meios que usou para sua obra ficar conhecida: visitas a escolas e fins de semana em livrarias oferecendo pirulito para que as pessoas a ouvissem falar sobre seus livros. “Quando fui pela primeira vez à Bienal, subi na cadeira para chamar a atenção das pessoas porque ninguém olhava para mim” (CAMARA, 2018, *online*).

Em 2008, surgiu a mineira Paula Pimenta, que ganhou notoriedade com a série *Fazendo meu filme*. Com 1 milhão de livros vendidos, Paula inaugurou o selo Gutenberg, voltado ao público jovem na editora onde começou, a Autêntica, hoje grupo editorial. A partir de então, a Autêntica se aprofundou no segmento, conhecendo mais o filão, adequando as capas e apostando em mais autores para o segmento. Os títulos juvenis representam 80% das vendas da casa, que se dedica a livros de ficção e não ficção para todas as faixas etárias. Paula personifica o que chamam de “literatura cor-de-rosa”, em tom semelhante aos que ironizam *chick-lit*, por não esconder o romantismo de suas histórias e de seu jeito de ser. Recentemente, ela publicou, com êxito nas vendas, releituras das princesas pela Galera, do grupo Record.

Outras autoras renovam o cenário, apresentando trabalho consistente, publicando em grandes casas editoriais e com regularidade de quase uma obra por ano. No âmbito dos nossos *corpora*, que apresentaremos detalhadamente adiante, a autora Carina Rissi, publicada pelo selo Verus, se destaca com 400 mil⁷⁶ livros vendidos e publicações em Portugal, Rússia, Ucrânia e Itália. Conhecida pela série *Perdida*, cujo volume inicial narra a história de Sofia, que, a partir de uma mágica, vai parar no século XIX e faz de tudo para voltar aos dias atuais, embora seu coração fique ligado a Ian Clarke. Carina também tem sucessos, como *No mundo da Luna* e *Procura-se marido*, já negociado no mercado cinematográfico.

Compõem ainda o *corpus* da pesquisa, autoras como Ray Tavares, FML Pepper, Bianca Briones e Ana Beatriz Brandão, com livros expressivos entre seus públicos e trabalhos constantes. Tais autoras e as demais citadas no *corpus* serão melhor apresentadas na dissertação.

Para finalizar a temática sobre as *chick-lits*, lanço um ponto que observo desde 2020 no mercado editorial, quando escritoras do exterior começam a se intitular como

⁷⁶ CARINA Rissi. Disponível em: <https://www.carinarissi.com.br/sobre-mim>. Acesso em: 9 dez. 2019.

autoras de comédia romântica contemporânea⁷⁷, um termo que é, originalmente, um gênero audiovisual, mas é também “uma narração cômica de amor”, como defende a pesquisadora Carolina Amaral (2018) em sua tese.

estrutura narrativa que chamamos “espaço-tempo da comédia romântica”. Um lugar onde amor, desejo e comédia são mais importantes que tudo e por isso precisam ser narrados. Não em qualquer tipo de narração, mas numa narração cômica de amor, o que incluía não apenas a ação da história (encontro-desencontro-reencontro), mas também como esses eventos transformados em cenas se sucedem (AMARAL, 2018, p. 172)⁷⁸.

Sendo ou não uma nova vertente da literatura, que poderá até ser adotada para sair dos rótulos e estimas das *chick-lits*, a discussão fica aberta para outras possibilidades de pesquisa.

2.3 A representação das personagens femininas nas narrativas contemporâneas

Uma vez que esta pesquisa se trata da análise da representação das protagonistas do *corpus*, cabe esclarecer o conceito de representação aqui empregado. De acordo com Roger Chartier (1990)⁷⁹, as representações são entendidas pelas categorizações e classificações que organizam a compreensão do funcionamento da sociedade — que é organizada por meio da linguagem, visto que os discursos estruturam e explicam a realidade a nossa volta. As representações são configuradas pela linguagem e elas encaminham uma forma de compreender as relações entre os indivíduos (CHARTIER, 1990). Na literatura, sendo ela, a grosso modo, a arte da linguagem, podemos encontrar representações do mundo e de ideologias que auxiliam na compreensão de seu funcionamento. Assim, o autor defende que, como o texto literário traz consigo representações, formas de perceber como o mundo social é organizado, é fundamental analisar a forma como ocorrem as representações.

Nesse sentido, sobre a autoria e as personagens femininas:

Ao mesmo tempo em que se vão fazendo escritoras, as mulheres continuam sendo, também, objetos da representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres. Essas representações apontam diferentes modos de

⁷⁷ A autora espanhola Elísabet Benavent, da série *Valéria*, adaptada pela Netflix, intitulou-se assim em entrevista à *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/05/06/elisabet-benavent.htm>. Acesso em: 6 ago. 2021.

⁷⁸ AMARAL, Carolina Oliveira do. *O espaço-tempo da comédia romântica*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/16668/1/Tese-Carolina%20Amaral.pdf>. Acesso em: 2 de jul. de 2021.

⁷⁹ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991.

encarar a situação da mulher na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito. Na medida em que, nas últimas décadas, transformou-se aceleradamente a posição feminina nos diversos espaços do mundo social, a narrativa contemporânea é um campo especialmente fértil para se analisar o problema da representação (como um todo) das mulheres no Brasil de hoje. (DALCASTAGNÈ, 2012b, p. 40).

A composição de personagens femininas por autores homens e mulheres continua sendo estudada como forma de compreensão da representação das mulheres nos dias de hoje, inclusive sobre os aspectos que permanecem invisíveis. Em 2005, na Universidade de Brasília (UNB), a pesquisadora Regina Dalcastagnè liderou uma pesquisa que inspira esse projeto, em que foram analisados 258 romances publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco entre 1990 e 2004 (DALCASTAGNÈ, 2012b). Por meio do estudo, concluiu-se que, entre 165 autores, apenas 27,3% eram mulheres. A homogeneidade do campo literário no país, então, apresentou-se: os autores e os protagonistas eram, em sua maioria, homens, brancos, heterossexuais e de classe média.

Deve-se atentar para que embora haja essa disparidade, não é apenas no número de publicações que as autoras estão em desvantagem: há poucas personagens femininas construídas, e muitas calcadas em estereótipos. De acordo com Dalcastagnè (2012b), as mulheres representam apenas 37,8% das personagens; 31,7% dos narradores e 28,9% das protagonistas. Os dados mostram que mulheres são quase sempre mais jovens que os homens: 25,1% são donas-de-casa e 9,6% não têm ocupação. Além disso, enquanto 35,9% das obras escritas por mulheres são protagonizadas por personagens masculinos, em apenas 13,8% das obras o contrário ocorre. Dentre as 258 obras analisadas pela pesquisa, apenas três protagonistas e uma narradora eram mulheres negras. Ademais, as personagens negras eram geralmente representadas como empregadas. As mulheres somam, atualmente, mais da metade dos leitores de todo o mundo, e 57% do público leitor do Brasil. Contudo, ainda segundo a pesquisa, permanece vigorando a ideia de que a literatura produzida por mulheres não seria capaz de causar interesse no público masculino, ou seja, seria consumida, unicamente, por outras mulheres.

Durante grande parte da história literária, as personagens femininas em romances literários representavam uma mulher passiva, perpetuando modelos de poder do patriarcado. De acordo com Lúcia Osana Zolin (2010)⁸⁰, a autoria feminina pareceu surgir para implodir a representação criada pelo ocidente, assinada pelas mãos do homem branco, bem situado socialmente, conferindo à literatura feminina a função de construir

⁸⁰ ZOLIN, L.O. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. *Revista Letras*, n. 41, 183-195, jul./dez. 2010.

um novo perfil de mulher. Segundo Zolin (2010, p. 194), essa literatura “se ainda não é capaz de lhes retratar plenamente a diversidade identitária [as identidades femininas], certamente avança um bom tanto em relação à literatura hegemônica”. Logo, em função disso, encontramos na literatura representações de mulheres mais coerentes com os avanços alcançados na sociedade.

Sobre o espaço na literatura juvenil, Leda Cláudia da Silva afirma em sua pesquisa sobre personagens em contos infantojuvenis brasileiros (2008)⁸¹, que o sexo masculino aparece em 63,1 % dos contos analisados, sendo que eles desempenham papéis em ambientes externos, grande parte das vezes desempenhado na figura de amigo e tendo a predominância de enredos em torno de “aventura, amizade, profissões, amor, fantasia/imaginação”. (SILVA, 2008, p. 110). Sobre as personagens meninas, inferiu-se que em 77% das suas participações mostram-se em ambiente familiar, sendo o papel de filha o mais recorrente, com tramas que abordam o “cotidiano da criança, identidade/diferença, amizade, amor e velhice” (SILVA, 2008, p. 110). Os dados se aproximam com os da pesquisadora Dalcastagnè sobre os romances nacionais, mostrando que a heterogeneidade acompanhada é reproduzida no nicho.

No que tange às *chick-lits* e aos demais romances destinados ao público feminino, infere-se um padrão na construção das personagens mulheres, sendo um ponto problemático que o conteúdo se torna

um estereótipo do estilo de vida do americano branco, de classe média e do interior. As meninas eram comumente descritas como personagens rasas que tinham como objetivo a conquista de um namorado para se inserirem no meio social, reforçando estereótipos de gênero, além de não trazerem nenhum tipo de questionamento de cunho social (ÁVILA, 2018, p. 11)⁸².

As reproduções midiáticas mostram-se presentes na criação das personagens mostram um padrão que, quase sempre não representa a maioria da população, num ideal impossível de ser alcançado. Uma vez que as *chick-lits* e o cinema apresentam afinidade, conforme exposto na seção anterior, colaborando com essa visão, Cecília Almeida

⁸¹ SILVA, Leda Cláudia da. *A personagem do conto infanto-juvenil brasileiro contemporâneo: uma análise a partir de obras do PNBE/2005*. Dissertação. Brasília, Universidade de Brasília, 2008. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6335/1/2008_LedaClaudiaSilvaFerreira.pdf. Acesso em: 3 ago. 2021.

⁸² ÁVILA, Thaís Russo de Freitas. *A produção editorial para o segmento Young Adult: Projeto Do Livro “O Amor é clichê”*. Monografia (graduação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ. 2018. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10116/5/TAvila.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2021.

Rodrigues Lima (2010)⁸³, em seu estudos sobre as mulheres na comédia romântica no cinema, afirma que as protagonistas desse gênero pretendem dialogar com a espectadora de classe média e são produzidas de maneira a provocar identificação das leitoras com sua personalidade, gostos, conquistas e sofrimentos, que funciona dentro de uma fórmula pronta, em que as heroínas possuem características regulares e padronizadas, e variam pouco entre uma produção e outra.

A mulher branca, heterossexual, ocidental, na faixa dos 30 anos, de classe média e, especialmente a partir da década de 80, inserida no mercado de trabalho. Essa estratégia de negociação de sentidos, evidentemente, é extremamente prejudicial no que diz respeito à discursivização das diferentes etnias e minorias sexuais, que são efetivamente silenciadas (LIMA, 2010, p. 64).

Expor, excessivamente, um modelo traz implicações às construções de padrões e de ideias de felicidade, apontando para uma forma excludente de ser feliz e de realidade, onerando a qualidade de vida das mulheres. A pesquisadora também defende que o ideal do amor, sempre presente nas fórmulas das histórias, seja dos livros ou dos filmes, cria padrões de personagens que ela elenca dois grandes tipos que apresento aqui por acreditar que se aplica às personagens que encontramos no *corpus*: “a mulher que acredita no amor e aquela que não acredita” (SILVA, 2010, p. 65).

A primeira categoria, denominada de princesas urbanas, são as que creem no amor e que serão recompensadas pela espera. Contudo, atravessarão uma caminhada que as farão sair da fantasia e as levarão a encontrar o amor onde não esperavam. O segundo grupo, batizadas de emocionalmente desprendidas, são as que não acreditam na existência do amor, e são divididas em dois subgrupos: o primeiro, as megeras, que se tornam frias, materialistas e desagradáveis, com poucos amigos e hostis; e as *bonnie vivantes*: elas têm medo de se envolver, mas não são socialmente agradáveis, bem quistas pelos amigos e no trabalho.

Tais especificações clareiam a construção das personagens no filão em que se insere as protagonistas desta pesquisa, apontando para a relevância e o ineditismo da análise, que também visa conhecer as similares e as diferenças entre as personagens pesquisadas pelas demais pesquisadoras. Assim, a seguir, seguimos no estudo das protagonistas do *corpus*.

⁸³ LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. *Bond girl à comédia romântica: identidades femininas no cinema de Hollywood*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

3. AS PROTAGONISTAS

Explicados os conceitos que avalio como fundamentais para a compreensão dessas protagonistas — literatura juvenil até a jovem adulta, *chick-lit* e as construções estereotipadas das personagens mulheres, apresento a análise dos 32 livros, que somam 27 protagonistas ao todo, iniciada pela apresentação das protagonistas da Galera e, posteriormente, pela Verus, respeitando essa ordem em todos os temas.

3.1 Os livros da Galera

Os livros em questão somam 14, assinados por 10 autoras diferentes, sendo que 5 dos títulos são romances de estreia: *Uma história de verão*, *Os 12 signos de Valentina*, *13 segundos*, *Sob a capa vermelha* e *O amor não é óbvio*. Três deles compõem uma série: *Princesa adormecida*, *Cinderela pop* e *Princesa das Águas*, de Paula Pimenta, que recria clássicos de princesa nos dias atuais. O livro *Sob a capa vermelha* foi publicado por meio de um prêmio que celebrou os 10 anos do selo Galera Record, recebendo originais de autores inéditos para a publicação de um livro.

Mesmo que já tenham sido listados no começo do trabalho, apresento, novamente, para manter claro os livros que compõem a pesquisa. A seguir, seguem os títulos dos livros analisados seguidos do ano de publicação e autora:

1. *O caso do elefante dourado* (2010), Eliane Ganem;
2. *Barbara debaixo da chuva* (2011), Nilma Gonçalves Lacerda;
3. *Princesa adormecida* (2014), Paula Pimenta;
4. *Cinderela pop* (2015), Paula Pimenta;
5. *Boa noite* (2016), Pam Gonçalves;
6. *Princesa das águas* (2016), Paula Pimenta;
7. *Uma história de verão* (2017), Pam Gonçalves;
8. *Menina veneno* (2017), Carina Rissi;
9. *Os 12 signos de Valentina* (2017), Ray Tavares;
10. *Treze* (2017), FML Pepper;
11. *13 segundos* (2018), Bel Rodrigues;
12. *Sob a capa vermelha* (2018), Mariana Vitória da Silva;

13. *As confissões de uma ex-popular* (2019), Ray Tavares;

14. *O amor não é óbvio* (2019), de Elyane Baeta.

3.2 As protagonistas da Galera

Apresento as 14 protagonistas dos livros da editora Galera, com informações que julgo relevantes e foram facilmente encontradas nos livros, como nome, idade, função que desempenha, descrições físicas, cidade onde moram e um pequeno resumo da história que atravessavam.

A protagonista de *O caso do elefante dourado* (2010), de Eliane Ganem, é Tide, apelido de Judith, uma senhora de 71 anos, avó, de classe média, moradora do Rio de Janeiro. Embora já tenha cegueira noturna em função da idade, um certo cansaço e saudades dos amores da juventude, acha a aula de Tai Chi chata e morosa para sua energia. Mesmo cuidando da casa com esmero, com os objetos que a mãe trouxera do Maranhão e datavam o século XX, envolve-se em um caso de mistério, solucionando por intuição e inteligência à frente da polícia, mostrando coragem e aptidão de detetive.

Bárbara debaixo da chuva (2011), de Nilma Gonçalves Lacerda, apresenta uma personagem negra, a Bárbara, de apenas 9 anos, cuja história acontece na Fazenda Quicés, onde seus pais moram e trabalham, mostrando-se uma família modesta, nos moldes rurais.

Princesa adormecida (2014), de Paula Pimenta, é protagonizado por Aurora, que mais tarde descobre-se Anna Rosa, na releitura de *Bela adormecida*. A adolescente de 16 anos mora no exterior com uma tia, em função de um segredo de família, assim como no clássico. A menina é estudante do ensino médio e de classe média alta.

Em *Cinderela pop* (2015), de Paula Pimenta, Cíntia Dorella é a *Cinderela* na releitura do clássico. Filha de uma família de classe média alta, a jovem de 17 anos é estudante, branca, e volta ao Brasil depois de descobrir sua verdadeira identidade.

Em *Boa noite* (2016), de Pam Gonçalves, Alina é uma universitária de 18 anos, que deixa a cidade de Tubarão, SC, para começar o curso de Ciências da Computação em Florianópolis, de família de classe média e branca.

Princesa das águas (2016), de Paula Pimenta, conta a história de Arielle, estudante e nadadora de 16 anos, na releitura de *A pequena sereia*. Filha de um famoso campeão mundial de natação, a jovem é branca, ruiva e de família rica.

Uma história de verão (2017), de Pam Gonçalves, conta a história de Ana Luísa, estudante recém-aprovada na faculdade de Cinema, a contragosto dos pais, que

desejavam para a jovem uma carreira no Direito. A história se passa em Florianópolis e no litoral catarinense, em tempos atuais, e desde o começo mostra o quão rica a família é. A protagonista é branca.

Menina veneno (2017), de Carina Rissi, é uma releitura de *A branca de neve* recontada nos dias atuais e coloca a madrasta como personagem principal: Malvina Neves, uma mulher de cerca de 25 anos, viúva de um famoso piloto, que faleceu e deixou a filha adolescente, Bianca. Malvina é uma modelo muito bem-sucedida, milionária e branca. Contudo, antes de se tornar uma estrela no mundo da moda, era Vitória, nome ocultado por ela a fim de se distanciar de seu passado em um abrigo de órfãos.

Em *Os 12 signos de Valentina* (2017), de Ray Tavares, a protagonista, Isadora, transforma-se em Valentina, narrando em um *blog* a experiência de ficar com doze rapazes, cada um de um signo do zodíaco. Isadora é branca, de classe média e aluna de Comunicação da USP.

Treze (2017), de FML Pepper, conta a história da jovem Rebeca, de 25 anos, se passa no Rio de Janeiro e em Minas Gerais nos dias atuais, e conta a história de uma *hacker* que se reajusta com a polícia, depois de ser pega em um crime cibernético. Rebeca perdeu o pai e envolveu-se numa vida fora de lei com a mãe por sobrevivência.

13 segundos (2018), de Bel Rodrigues, narra a história de Lola, de 17 anos, que cursa o último ano do Ensino Médio. A adolescente é branca, mora em Curitiba e apresenta padrões de vida da classe média.

Sob a capa vermelha (2018), de Mariana Vitória da Silva, narra a fantasia protagonizada por Norina, chamada de Nor, mocinha na faixa dos 18 anos, branca, que lida com a pobreza: órfã, moradora de um casebre, perseguida pelos Indomados, um povo do reino onde vivia. *Sob a capa vermelha* passa em um reino fantástico, que não explicita um sistema escolar, embora a personagem saiba ler e demonstre inteligência e destreza.

Em *As confissões de uma ex-popular* (2019), de Ray Tavares, conta-se a história de Renata, uma aluna do último ano do Ensino Médio, filha de uma família milionária, que vai para um colégio interno, descrita como linda, loira e de olhos verdes.

O amor não é óbvio (2019), de Elyane Baeta e Íris Pêssego se transforma na corajosa Júlia para viver sua paixão por outra garota. A história se passa na cidade fictícia de São Patrique. A protagonista é branca, de classe média e está no último ano do Ensino Médio.

3.3 Os livros da Verus

A editora Verus foi fundada em 2000, com a publicação de poesias, mas diversificou a gama de publicações ao longo dos anos, especificamente a partir de 2010, quando foi incorporada ao grupo Record, segundo dados do *site* institucional⁸⁴. Atualmente, publica autores nacionais com trabalhos reconhecidos, como Carina Rissi – autora já apresentada nessa pesquisa, além de publicar escritores estrangeiros no Brasil, como Francine Rivers⁸⁵, Jodi Picoult⁸⁶ e Tammara Webber⁸⁷. “De romances inesquecíveis a ficção fantástica, a Verus é sinônimo de entretenimento e emoção”, afirma o *site* da editora. Incluem-se no escopo dessa pesquisa 18 livros escritos e protagonizados por mulheres, mostrando pouca variedade de autoras nacionais: 4 autoras, sendo Carina Rissi responsável por 10 títulos, Patrícia Barboza por 6 livros, Babi Sette e Ana Beatriz Brandão com 2 livros cada uma. Como consta a seguir, resultando em 13 protagonistas a serem estudadas.

1. *As mais* (2012), Patrícia Barboza;
2. *As mais 2: eu me mordo de ciúmes* (2012), Patrícia Barboza;
3. *Procura-se um marido* (2012), Carina Rissi;
4. *As mais 3: andando nas nuvens* (2012), Patrícia Barboza;
5. *Perdida: um amor que ultrapassa as barreiras do tempo* (2013), Carina Rissi;
6. *As mais 4: Toda forma de amor* (2013), Patrícia Barboza;
7. *Encontrada: à espera do felizes para sempre* (2014), Carina Rissi;
8. *A consultora teen* (2014), Patrícia Barboza;
9. *No mundo da Luna* (2015), Carina Rissi;
10. *As mais 5: sorte no jogo, sorte no amor* (2015); Patrícia Barboza;
11. *O garoto do cachecol vermelho* (2016), Ana Beatriz Brandão;

⁸⁴ RECORD. Disponível em> <https://www.record.com.br/editoras/verus/>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

⁸⁵ Autora estadunidense publicada em 20 países com romances de cunho cristão.

⁸⁶ Jodi Picoult é autora de mais de vinte e cinco livros, publicados em mais de trinta países, somando 30 milhões de exemplares no mundo todo.

⁸⁷ “Uma das pioneiras na literatura New Adult no Brasil”, conforme define seu site institucional, disponível em <https://www.record.com.br/editoras/verus/>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

12. *Prometida: uma longa jornada para a casa* (2016), Carina Rissi;
13. *Quando a noite cai* (2017), Carina Rissi;
14. *Não me esqueças* (2017), Babi Sette;
15. *Desencantada: entregando-se aos segredos do amor* (2018), Carina Rissi;
16. *Senhorita Aurora* (2018), Babi Sette;
17. *Sob a luz da escuridão* (2018), Ana Beatriz Brandão;
18. *Amor sob encomenda* (2019), Carina Rissi.

3.4 As protagonistas da Verus

A editora Verus soma 13 protagonistas nas 18 publicações, visto que muitas obras são seriadas. Seguem as apresentações com breves informações com nome, idade, ocupação, cidade onde mora e um pequeno resumo das narrativas:

A série *As mais* apresenta quatro protagonistas: Maria Rita, Ana Paula, Ingrid e Susana. Juntas, elas compõem o grupo de amigas as MAIS, em que cada letra contempla uma inicial de uma das protagonistas. Como sugestão da professora de português, as amigas escrevem uma biografia, cujo título *As mais* (2012) é sobre o último ano do Ensino Fundamental, sendo que cada trimestre é narrado por uma amiga. Todas começam a saga com 14 anos, estudam na mesma escola particular, em Botafogo, no Rio de Janeiro, são brancas, de classe média, embora cada uma apresente personalidade, aspirações e conflitos próprios: Mari é a engraçada, Aninha é a intelectual, Ingrid é a romântica e Susana a atleta. Os demais livros da série, que também estão incluídos no *corpus* da pesquisa, são protagonizados por cada uma das meninas, seguindo no Ensino Médio, sendo *As mais 2 – Eu me mordo de ciúmes* (2012) narrado por Mari; *As mais 3 – Andando nas nuvens* (2012), por Aninha; *As mais 4 – Toda forma de amor* (2014) por Ingrid; e *As mais 5 – Sorte no jogo, sorte no amor* (2015), por Susana.

Alicia, de *Procura-se marido* (2012), é uma milionária inconsequente, de 24 anos, branca, de cabelos lisos na cor de cevada e de olhos azuis. Seu único familiar vivo, o avô, faleceu e a excluiu da herança, alegando que a jovem não tinha maturidade para gerir a fortuna e a empresa, até se casar. Ela, então, coloca um anúncio no jornal em busca de um marido de aluguel, ao mesmo tempo que assume o cargo de assistente de secretária, conforme determinou seu avô.

Perdida: um amor que ultrapassa as barreiras do tempo (2012), de Carina Rissi, é o primeiro volume da série que apresenta Sofia, uma jovem de 23 anos que vive em

uma metrópole. Por meio de uma mágica facilitada pelo novo aparelho de celular, volta ao século XIX, sem ideia de como regressar para casa. Seguindo a saga de Sofia, temos *Encontrada: à espera do felizes para sempre* (2014), *Prometida: uma longa jornada para a casa* (2016) e *Desencantada: entregando-se aos segredos do amor* (2018).

A consultora teen (2014), de Patrícia Barboza, tem como personagem principal a adolescente Thaís, de 14 anos, que muda com a sua família de Volta Redonda, RJ, para a capital fluminense. Depois de se frustrar por não ter uma pergunta escolhida na seção de sua revista favorita, Thaís cria um *blog* homônimo ao livro, que vira sucesso entre os adolescentes.

No mundo da Luna (2015), de Carina Rissi, é protagonizado por Luna, uma jovem de 23 anos, recém-formada em Jornalismo que descobre uma traição do namorado, passa por problemas financeiros e vive insatisfeita na revista em que trabalha. Contudo, consegue um espaço maior quando ocupa uma vaga na seção de astrologia, mesmo sem entender nada do assunto, passando a influenciar as pessoas. A jovem é de classe média, descendente de ciganos, com longos cabelos pretos e cacheados e grandes olhos verdes.

Melissa, de *O garoto do cachecol vermelho* (2016), de Ana Beatriz Brandão, é uma jovem bailarina de 19 anos, moradora de uma grande cidade, rica, de temperamento mimado e ríspido, que despista a falta que sente da mãe.

Briana, de *Quando a noite cai* (2017), de Carina Rissi, tem 23 anos, vive com a mãe e com a irmã caçula na pensão que herdaram da avó. Quando o pai faleceu, Briana abriu mão de seus projetos pessoais para ajudar as finanças da família. Por isso, luta para se manter nos empregos e dar conta do dia a dia. No entanto, à noite tem sonhos vívidos que a transportam para outras eras.

Não me esqueças (2017), de Babi Sette, se passa em 1861, em Gloucestershire, na Inglaterra, e apresenta Lizzie, uma bela jovem de 21 anos que deveria ter a atenção voltada a conseguir um bom casamento. Contudo, para curar o coração partido, ela se dedica aos estudos da cultura celta.

Nicole Alves, de *Senhorita Aurora* (2018), de Babi Sette, ingressa numa disputada companhia de balé em Londres com apenas 17 anos, depois de uma infância difícil pautada na dedicação da mãe para que a menina pudesse realizar o sonho, definindo-se como “uma menina de cabelos castanhos, presos em um coque alto, e olhos meio amarelos de cor indefinida” (SETTE, 2018, p. 9). A história se passa quando ela está com 21 anos, já com lugar de destaque na companhia de dança.

Sob a luz da escuridão (2018), de Ana Beatriz Brandão, traz a história em um mundo pós-apocalíptico, depois de uma Quarta Guerra Mundial. Lollipop é a mocinha treinada para ser uma guerreira enquanto luta por sobrevivência e descobre informações sobre o seu passado: ela e seus amigos têm a memória apagada pelos seres inimigos. Durante a história, sabemos que ela tem 20 anos, é branca, de cabelos castanhos, cheios e heterossexual.

Amor sob encomenda (2019), de Carina Rissi, conta a história de Melissa Gouvêa, uma produtora de eventos de cerca de 24 anos, loira, branca, de sardas e heterossexual, que precisa manter seu emprego a todo custo para ajudar a família, mesmo que isso custe organizar o casamento de seu ex-namorado que a traiu.

Um ponto a destacar aqui é a escolha de alguns nomes. Como se trata de uma pesquisa panorâmica, elenco os nomes que mais chamaram a atenção, como se mostrassem uma escolha mais engenhosa das autoras para suas personagens.

O nome é uma retomada histórica, um acumulado de enunciações que se conglomeram para dar um significado único e simultaneamente universal a pessoa. De fato, para se ter dignidade cidadã é preciso participar do processo de identificação social de maneira que as pessoas se tornam indivíduos para o Estado (GIACOMETTI, 2015, p. 29).

Os nomes sempre surgem carregados de memórias, uma vez que carregam as vivências e as afinidades dos pais, heranças culturais e ancestrais, além de uma conexão com uma época, um tempo e um “desejo da sociedade, de que aquele pequeno sujeito biológico se torne identificado como um ser social e cultural” (GIACOMETTI, 2015, p. 29)⁸⁸.

Romper com o que o foi recebido dos familiares por meio do nome foi uma questão para quatro das quatorze protagonistas analisadas, sendo que em duas histórias as personagens apresentam o uso de codinomes apenas em momentos pontuais: Isadora transforma-se em Valentina, em *Os doze signos de Valentina*, e Íris em Júlia, em *O amor não é óbvio*. Isso acontece para se libertarem de moldes e abrirem-se a experiências afetivas e sexuais que as tornariam mulheres adultas. As duas personagens lançam mão de alter egos, que as enchem de coragem, e também de privacidade, para despirem-se de convenções e dramas familiares: Valentina experimentou encontros com doze homens de

⁸⁸ GIACOMETTI, Fabiana Aparecida Prenhaca. *A identidade, o costume e o direito da decisão*: um estudo sobre o uso e o desuso do sobrenome do marido. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Sexual da Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara, 2015. Acesso em 28 dez.2020. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/educacao_sexual/3586.pdf. Acesso em: 13 set. 2021.

diferentes signos enquanto Júlia descobria sua paixão por outras meninas, pontos que serão mais desenvolvidos adiante.

A troca voluntária de nome, desta vez de forma definitiva, ocorre em *Menina veneno*, uma adaptação do clássico *Branca de neve e os sete anões* contada do ponto de vista da rainha má, a Malvina Neves, uma modelo obcecada pela beleza e pela juventude. Esses foram fatores que, segundo ela, asseguram o sucesso que a mantém distante de seu passado como Vitória, uma menina que cresceu em um orfanato. Malvina, a *top* model de *Menina Veneno*, tem cerca de 25 anos, idade nunca confirmada pela protagonista. É milionária e famosa em todo mundo, cuja carreira foi iniciada por sugestão do antigo marido, um piloto de sucesso que, um dia, apareceu no posto de gasolina onde ela trabalhava como frentista aos 18 anos, quando teve que sair do abrigo e se manter por conta própria. Assim como nos contos de fada, o rico e belo homem, Henrique, interessase pela mocinha em condição vulnerável, já que na história, apaixonado por sua beleza, ele a apresenta aos profissionais certos do mercado da moda, para que a jovem seguisse na profissão de modelo, numa espécie de salvamento em tempos modernos, sugerindo uma mulher que necessita do amor de um homem, conforme afirma Lipovetsky.

Os estereótipos do romantismo sentimental, os lugares-comuns do amor à primeira vista, as cenas de castos enlacs, de suspiros e de olhares ardentes e os sonhos do homem terno e rico tornaram-se, no século XX, uma evasão e um consumo feminino de massas, através do qual se generalizou um sentimentalismo e uma ideologia que identificam felicidade feminina com realização amorosa (LIPOVETSKY, 1997, p. 22).

Tal ideologia, que coloca a mulher na perspectiva do amor romântico e do homem que a resgata se mantém até hoje, haja visto o *corpus* da pesquisa, além de outras obras ficcionais, como telenovelas, atribuindo-lhe a busca do amor verdadeiro, do casamento e da construção da família. Embora com menos intensidade, encontramos, ainda, essa construção nas histórias atuais. As conquistas feministas no mundo, a começar com a conquista do direito ao voto, com as sufragistas (TONIN et al., 2016⁸⁹), deram a mulher uma gama de possibilidades, além do amor idealizado, contribuindo para as modificações da sociedade ocidental, retomando a importância dos papéis de gênero.

⁸⁹ TONIN, Juliana; KURTZ, Gabriela; FRAGA, Larissa; Leoratto, Mariana. O papel da mulher nos Contos de Fada contemporâneos. Malévola: imaginário e a Terceira Mulher de Gilles Lipovetsky. Sessões do imaginário. VOL. 21, N. 35. Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/9855/2/O_papel_da_mulher_nos_Contos_de_Fada_contemporaneos_Malevola_imaginario_e_a_Terceira_Mulher_de_Gilles_Lipovetsky.pdf. Acesso em: 12 jan. 2021.

Lipovetsky (1997) afirma que tais mudanças no comportamento constituíram a “Terceira Mulher”: a soma entre a “primeira mulher”, ou a mulher depreciada, nas palavras do autor, a que não renunciou os sonhos de amor e que encontrava na maternidade a saída para sua desvalorização. Com a segunda mulher, ou a mulher exaltada, com consciência das mudanças do tempo, celebram-se os avanços no mercado de trabalho, as conquistas pessoais e financeiras e a ocupação de espaços. O resultado dessas mulheres está no novo papel que elas assumiram na atualidade, dessa forma, surge a “Terceira Mulher”, materializada, grande parte das vezes, nas protagonistas desse *corpus*. Tais pontos serão mais bem trabalhados nas seções destinadas aos relacionamentos amorosos.

Retomando a análise de Malvina, de *Menina Veneno*, quando acontece os primeiros passos de sua carreira após o incentivo de Henrique, com ganhos que a permitiram sair dos trabalhos subalternos, e ele a pede em casamento.

Confesso que nunca consegui me apaixonar por Henrique — ou por qualquer outro homem, diferente dos meus sentimentos em relação à gargantilha —, mas ele era lindo, rico e me fazia rir. Quando me pediu em casamento, com amor nos olhos e um anel da Tiffany na mão esquerda, foi impossível dizer não. Além disso, ele me deu a única coisa que eu sempre desejei. Não o anel. Meu trabalho compraria cem deles. Henrique me ofereceu algo que ninguém jamais havia me oferecido: um sobrenome. Eu teria feito qualquer coisa por isso. (RISSI, 2017, p. 12)

O sobrenome do marido – rico e famoso – não foi o bastante para Vitória, que mudou também seu nome assumindo uma profunda transformação na personalidade: Malvina,⁹⁰ do latim, significa chefe cortês, que gosta de disputar, em sintonia com a narrativa, uma vez que a madrasta trava uma competição pelos holofotes com a enteada, Bianca, a branca de neve da releitura. O nome Malvina ainda apresenta a sílaba mal no começo, mostrando seu lado anti-heroína. Afinal, o livro é uma releitura do ponto de vista da vilã do clássico.

A existência de um segundo nome em *Princesa Adormecida* faz jus à versão original da história *Bela adormecida*, quando a princesa é escondida e passa a viver na floresta, com outro nome. Na releitura, a personagem acreditou se chamar Aurora por muito tempo, quando vivia com a tia fora do país. Assim, não há uma troca de nome deliberada, ela apenas assumiu seu nome real.

⁹⁰SIGNIFICADOS do nome. Disponível em: <https://www.significadodonome.com/malvina/>. Acesso em: 28 dez. 2020.

O nome Melissa surge em duas obras distintas da editora Verus: *O garoto do cachecol vermelho* (2017), de Ana Beatriz Brandão, e *Amor sob encomenda* (2019), de Carina Rissi. Um nome pouco comum surge entre as protagonistas quando se trata do cenário pós-apocalíptico em que experimentos genéticos deram origem a uma nova raça, os metacromos: seres com mutações genéticas que desenvolveram algum tipo de poder, surgindo Lollipop, com poder de telecinese, e passa a trama fugindo do Instituto, local onde prendem os metacromos para realizar experimentos. Por isso, está sem memória e não sabe como foi presa ou como era sua vida, muito menos seu nome real.

Em *No mundo da Luna* (2015), de Carina Rissi, a protagonista Luna passa a assinar Cigana Clara, numa seção que assume na revista onde trabalha, fazendo jus à tradição cigana familiar que ela refuta até então.

Todo cigano recebia três nomes ao nascer. Um secreto, sussurrado no ouvido pela mãe logo depois do nascimento, outro conhecido apenas pelos ciganos do clã e outro para o resto do mundo. Raul recebera os três, embora nem ele nem ninguém soubesse que nome a mamãe tinha escolhido para ser o secreto. (...) Minha mãe não teve tempo de escolher os meus três nomes. O papai só sabia que ela queria que eu me chamasse Luna. (RISSI, 2015, p. 26)

A troca intuitiva e até desinteressada do nome faz despertar a magia ancestral contida em Luna, fazendo com que ela compreenda o que é real e se responsabilize.

De forma geral, os nomes não chamam atenção por serem poucos usuais ou pelo pouco que se fala deles: são as recordações sobre a escolha do nome, a que ou a quem ele se deve que nos chamam a atenção, como se fosse um simples dado e não um ato carregado de significado. Assim, começamos a conhecer as protagonistas, seguindo a análise para das faixas etárias.

3.5 A faixa etária das protagonistas

Nesta seção, visando conhecer essas protagonistas, apresentarei as faixas etárias das personagens, separadas em grupos que se relacionam com a grade de segmento escolar no Brasil⁹¹ a seguir de 12 anos, equivalente ao Ensino Básico e aos primeiros anos do Ensino Fundamental. O segundo, dos 13 aos 17 anos, como últimos anos do Ensino Fundamental e o Ensino Médio completo. Fora da idade que corresponde à época da escola, defini 18 aos 24 anos como idade dedicada ao Ensino Superior; 25 aos 32 anos

⁹¹ De acordo com a resolução de 2010, do Conselho Nacional de Educação.

como os primeiros anos da vida adulta; 33 a 59 anos como adulta; e acima de 60 anos, a terceira idade. Os parâmetros também foram escolhidos após a leitura dos 35 livros e do preenchimento da tabela, quando percebi similaridades de composição de personagem e de vivências nas protagonistas desses grupos etários.

Tabela 1: idade das personagens da editora Galera

Abaixo de 12 anos	1
Entre 13 e 17 anos	8
Entre 18 e 24 anos	3
Entre 25 e 32 anos	1
Entre 33 e 59	-
Acima de 60	1
Sem indícios	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

A faixa etária entre 13 e 17 anos é a mais contemplada nos romances, com histórias que acontecem no último ano do Ensino Médio, quando a necessidade de se descobrir bate à porta com a formatura, a escolha da profissão e as iminentes demandas afetivas e sexuais. Tal fato me faz supor que o favoritismo do público *teen* pode ser uma reprodução das várias histórias encontradas em livros, séries e filmes de sucesso entre o público jovem, um formato já conhecido desde os anos 1990, com seriados americanos, e aqui no Brasil, com *Malhação*.

Nos livros da editora Galera, os dilemas de uma mulher um pouco mais adulta, com uma vida um pouco mais autônoma, na universidade e com que questões profissionais em voga, aparecem em três romances: *Os 12 signos de Valentina*, *Treze* e *Menina Veneno* – esse último sendo a única história a colocar a protagonista no papel de anti-heroína.

Destoando da idade das demais protagonistas, há Tide e Bárbara, de 71 e 9 anos, respectivamente, protagonistas de *O caso do elefante dourado* e *Bárbara debaixo de chuva*. Ambos os livros abrigam mais diferenças: não desenvolvem temáticas comuns aos livros mais populares da editora Galera e receberam o selo de altamente recomendável da FNLIJ. Vale pensar se premiação é sinal de reconhecimento do ponto de vista de quem educa – pais e escolas – ou a quem o selo é endereçado: aos jovens. Segundo a mais

recente pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*⁹², a penetração de livros indicados pela escola tem a média de 2,47% de livros lidos por leitores de 11 a 13 anos; de 1,29% entre leitores 14 a 17 anos; e de 2,07% entre 18 a 24 anos. Mesmo diante de tais dados, dentro das faixas etárias citadas, a recomendação de professores aparece como primeiro item, seguido da indicação de amigos. O item “não recebeu indicação/ninguém especial” parece com o terceiro nível mais alto.

Na editora Verus, apliquei os mesmos critérios de agrupamentos etários que na editora Galera.

Tabela 2: idade das personagens editora Verus

Abaixo de 12 anos	-
Entre 13 e 17 anos	5
Entre 18 e 24 anos	8
Entre 25 e 32 anos	-
Entre 33 e 59	-
Acima de 60	-
Sem indícios	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

As protagonistas presentes nas publicações da editora Verus apresentam idades mais próximas, ficando entre dois grandes grupos: de 13 a 17 anos e 18 a 24 anos, lembrando que há personagens repetidas em função de alguns livros serem seriados. Em função disso, nas obras seriadas, é possível acompanhar o amadurecimento das personagens. Nos cinco livros da série *As mais*, publicadas entre 2012 e 2015, as quatro protagonistas Mari, Aninha, Ingrid e Susana mudam de série, fazem aniversário, têm descobertas e experiências típicas da evolução da idade. Na série *Perdida*, com volumes publicados entre 2012 e 2016, o leitor pode acompanhar toda a saga de Sofia com o amor do passado e a adaptação de ambos em séculos distintos. No que diz respeito à protagonista e ao crescimento dela deixa-se a intransigência por ações mais complacentes no decorrer da série.

⁹² Pesquisa feito pelo Instituto Pró-Livro em parceria com o Itaú Cultural, foi realizado em 208 municípios de 26 estados entre outubro de 2019 e janeiro de 2020. Disponível em: https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a_edicao_Retratos_da_Leitura-IPL_dez2020-compactado.pdf. Acesso em: 13 de jan. 2021.

Nas protagonistas do selo Verus, as idades correspondem com os dados dos *Young adult* e *New adult*, já apresentadas no capítulo 1 da pesquisa. Quando YA diz sobre a adolescência, com questões da época escolar, da descoberta do amor e das primeiras experiências sexuais, o NA aborda questões do começo da vida adulta com protagonistas com uma vida sexual ativa, responsabilidades com trabalho e compromissos financeiros recorrentes na trama.

Aqui, as personagens apresentam idades mais homogêneas do que no selo Galera, quando nessa última há a presença de uma senhora de 81 anos e uma menina de 9 anos, fugindo do que naturalmente é encontrado nas narrativas jovens, mudando a dinâmica escolar, por exemplo, ponto comum nessas tramas, como veremos a seguir.

3.6 As protagonistas e a relação com cor, condições socioeconômicas e escolaridade

Nesta categoria, a cor de pele da personagem contempla os mesmos cinco grupos presentes nas pesquisas do IBGE – branca, negra, parda, amarela, indígena – reservando o item sem indícios quando a narrativa não contar essa característica da personagem, conforme consta no quadro a seguir. A fim de aprofundar na análise, cruzei os dados de pele com condições socioeconômicas expressas em três categorias: rica, classe média e pobre.

Tabela 3: cor da pele e classe socioeconômica das protagonistas da editora Galera

Cor de pele	Rica	Classe média	Pobre
Branca	6	7	-
Negra	-	-	1
Parda	-	-	-
Amarela	-	-	-
Indígena	-	-	-
Sem indícios	-	-	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Segundo os dados expostos anteriormente, apenas uma protagonista da Galera é negra, sendo também de família pobre, ao passo que a maioria, as 13 protagonistas brancas, encaixam-se como ricas ou de classe média, reproduzindo duas percepções. A primeira foi citada no capítulo anterior, cujo estereótipo são os das personagens

estadunidenses e inglesas encontradas nas *chick-lits*. Por sua vez, a segunda é a de que negros são pobres, muito embora os maiores índices de pobreza atinjam negros por questões históricas.

Distinguem-se das personagens de classe média cinco protagonistas, sendo quatro adolescentes de famílias bem abastadas, Ana Luiza, de *Uma história de verão* e Renata, de *As confissões de uma ex-popular* – as duas lidam com sentimentos de frieza e apego à imagem dos pais, tornando-as ariscas ao trato familiar.

Na série da Paula Pimenta, as releituras trazem nas entrelinhas das jovens protagonistas não lidarem com privações, como acesso a viagens e a itens de luxo, recriando a ideia de um reino onde as princesas são servidas.

A pobreza aparece na fantasia *Sob a capa vermelha*. A mocinha Nor é criada em clima de perigo e privações por uma mãe adotiva, que lutava para sustentar as duas. Bárbara, a menina de *Bárbara debaixo de chuva*, é filha de trabalhadores rurais. As demais seguem os privilégios e os desafios da classe média, com pais que dependem do trabalho, passam algum aperto, porém conseguem estudar sem se preocupar com trabalho, com acesso a itens que permitem conforto. Sobre os estudos, em função da faixa etária, grande parte das personagens cursa o Ensino Médio.

Tabela 4: cor da pele e classe socioeconômica das protagonistas da editora Verus

Cor de pele	Rica	Classe média	Pobre
Branca	4	8	1
Negra	-	-	-
Parda	-	-	-
Amarela	-	-	-
Indígena	-	-	-
Sem indícios			

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

De acordo com a tabela, no *corpus* da Verus, todas as protagonistas são brancas, sendo que, apenas uma, Luna, de *No mundo da Luna* (2015), é descendente de ciganos. Contudo, ainda assim é descrita como branca, de cabelos longos, pretos e olhos verdes.

São de famílias ricas as protagonistas Lizzie, do romance de época *Não me esqueças* (2017), de Babi Sette, a que mostra um temperamento mais doce, não muito

afetado pelas facilidades da vida; Viviane, de *As batidas perdidas do coração* (2015), Melissa, de *O garoto do cachecol vermelho* e Alicia, de *Procura-se marido* (2012). Essas três mostram imaturidade diante da vida, sendo Viviane e Melissa, no começo das histórias, mimadas e insensíveis, traços que são amenizados no decorrer das narrativas e quando se relacionam com parceiros de outra realidade social. Alicia, por sua vez, desenvolve comprometimento e responsabilidade pelo patrimônio da família, ao assumir um emprego na empresa familiar, numa posição mais baixa.

Quanto à escolaridade das protagonistas, considere os recortes dos segmentos do nosso modelo de ensino: Primário, Fundamental, Médio, Superior, Pós-graduação e sem indícios, quando a obra não aborda o nível de formação da protagonista.

Figura 5: escolaridade das protagonistas da Galera

Primário	-
Ensino Fundamental	2
Ensino Médio	10
Ensino Superior	1
Pós-graduação	-
Sem indícios	1

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Figura 6: escolaridade das protagonistas da Verus

Primário	-
Ensino Fundamental	5
Ensino Médio	-
Ensino Superior	6
Pós-graduação	-
Sem indícios	2

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

O quadro mostra que quatro das protagonistas dos livros da Verus, as da série *As mais* (2012), estão em idade compatível com o Ensino Médio, sendo que as outras duas, Melissa, de *O garoto do cachecol vermelho* (2017), e Nicole, de *Senhorita Aurora* (2016), concluíram os estudos e seguiram como bailarinas. Lizzie, personagem do século XIX,

de *Não me esqueças* (2017), e Lolipop, que vivem em um futuro apocalíptico em *Sob a luz da escuridão* (2019), não possuem indícios de escolaridade formal, contudo, são inteligentes, alfabetizadas e se comunicam bem.

Outra característica presente nas narrativas é o fato de as protagonistas gostarem de ler. É bem comum o fato de elas citarem diversos autores clássicos e contemporâneos e incluírem em suas atividades a leitura.

Após o breve momento de descontração, a professora iniciou a aula falando de Shakespeare, Jane Austen e de como a literatura inglesa deveria ter mais reconhecimento entre os jovens. Os dois tempos de literatura passam voando, muito provavelmente porque é minha matéria favorita (RODRIGUES, 2017, p. 13).

A relevância das aulas de Literatura também aparece em *Confidências de uma expopular*, de Ray Tavares, cuja protagonista, Renata Visenzo, 17 anos, branca e loira de olhos verdes, aluna do último ano do Ensino Médio, filha única de uma família milionária que, depois de problemas na antiga escola, é matriculada em um colégio interno, no interior de São Paulo, cujo público também são famílias ricas. Em uma das aulas descritas, o livro *Capitães da areia*, de Jorge Amado, é debatido, expondo uma realidade diferente da que grande parte dos alunos ali: jovens moradores de rua, numa Salvador assolada pela varíola, em 1930.

O fato era que a herdeira havia crescido em uma realidade tão distante da que leu que se sentiu como uma alienígena analisando outro planeta por boa parte da leitura. Só aos poucos foi começando a entender que as crianças do livro ainda existiam. Eram as crianças que pediam dinheiro ao pai dela no semáforo, ou aquelas que Renata enxergava como um borrão de existência enquanto passeava com seu motorista pelo centro da cidade. (TAVARES, 2019, p. 113).

Renata recebe influências do ano que vive na escola, do par romântico Guilherme, que têm outra condição social, e no final da história, vai para faculdade, forma-se e destaca-se profissionalmente, ocupando um cargo no Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações em um salto de tempo no final da narrativa. Essa é a única história a mostrar idade avançada da personagem.

Entre os livros da Verus, as protagonistas de *As mais* (2012), talvez por serem as personagens que atravessam a idade escolar e podem viver a faixa etária com intensidade, as atividades de leitura aparecem com frequência, assim como o acesso ao esporte, viagens com a turma e atividade culturais. Durante a narrativa, Aninha, uma das protagonistas da turma, é confrontada pelo garoto de quem gosta e se relaciona por disputar a eleição ao grêmio estudantil, num acesso de ciúmes ao namorado. Ela não cede,

mantém sua candidatura acreditando que suas ideias para a escola são boas e acaba por romper o namoro. Nessa situação, difícil para uma menina de 15 anos, que está em sua primeira relação amorosa, ela se lembra de um livro em que uma personagem passa por situação parecida.

Quando cheguei em casa depois da briga, me lembrei de um livro da Ana Maria Machado, *Isso ninguém me tira*. Uma das personagens, a Gabi, arruma um emprego de recepcionista e o namorado não gosta. Na história deu tudo certo, diferente de mim. Ah, essa minha mania de comparar a vida com os livros (BARBOZA, 2012, cap. 3).

Assim como no livro citado, a situação de Aninha se resolve com o retorno da relação depois que o rapaz mostra mudança de hábitos e reconhece seus erros, passando, inclusive, a incentivá-la nas atividades do grêmio.

O hábito expresso na vida das protagonistas parece ir na contramão da realidade: de 2015 para 2019, o índice de leitura caiu 4%, apontando que apenas pouco mais da metade dos brasileiros tem hábitos de leitura, cerca 52%, tendo uma pessoa a média de 4,2 livros inteiros lidos em um ano⁹³. Mesmo com a queda, os pré-adolescentes de 11 a 13 anos compõem a faixa etária que mais lê no país: 81%. De acordo com os números, mulheres leram mais que homens, independentemente da faixa etária, e os livros religiosos são os terceiros mais lidos — que não foram sequer citados nas histórias, como mostramos no item destinado às experiências religiosas.

Reproduzindo padrões da classe média, grande parte das protagonistas são brancas e cursam os últimos anos do Ensino Médio, com planos de ingresso no Ensino Superior. Chama atenção encontrar apenas uma protagonista negra, em *Bárbara debaixo de chuva* (2010), e que ainda é uma menina, não autônoma nem dona de si, pobre e moradora da zona rural, muito embora a população negra some 169,5 milhões de brasileiros, sendo 50,79% do sexo feminino. Deste percentual, 44% são mulheres negras e pardas.

Segundo informativo do IBGE de 2019⁹⁴, aproximadamente 95, 8% das crianças negras, entre 6 e 10 anos, frequentam o primeiro ciclo do Ensino Fundamental, a mesma taxa referente à população branca dessa faixa etária é de 96,5%. A partir daí, as trajetórias sofrem alterações: 71,7% dos que não concluem a Educação Básica são negros e apenas 18,3% dos negros entre 18 e 24 anos cursam o Ensino Superior, ao passo que 36,1% dos

⁹³ Dados da pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*. Disponível em: https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_IPL_dez2020-compactado.pdf. Acesso em: 13 de jan. 2021.

⁹⁴ IBGE. *Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica*. N.41. 2019. Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em: 2 de jul 21.

brancos da mesma idade frequentam faculdade. A educação de meninas negras ainda se mostra um ponto mais sensível, por herdarem a dificuldade de acesso das mulheres ao ensino tanto quanto a mácula da escravidão no nossos país.

No Brasil colonial, a educação era destinada apenas aos meninos e homens brancos, meninas e mulheres – brancas ou negras – e meninos e homens negros não tinham o mesmo direito. Para estes grupos, nada de educação, só trabalho. Portanto, a educação brasileira começa a ser construída por esta perspectiva sexista e racista, que discrimina as mulheres e a população negra, reservando-lhes um lugar de dominação e exploração (MELO, 2020)⁹⁵.

Assim, a única protagonista negra ser uma criança pobre e com dificuldades na aprendizagem ressoa com os extratos sociais históricos que o país acumulou até aqui, sendo que um mundo de possibilidades se apresenta para a grande maioria das protagonistas brancas que experimentam o final feliz nas histórias.

Aqui, as protagonistas das duas editoras repetem padrões conhecidos no imaginário, apresentando personagens brancas, de classe média e com acesso aos estudos, ao passo que a protagonista negra é pobre e apresenta dificuldades de aprendizagem, não diversificando as representações de suas protagonistas.

3.7 As protagonistas, a região e a época em que a história se passa

Compreender o contexto e o tempo em que as narrativas vivenciadas pelas protagonistas se passam tornou-se necessário, à medida que compreendemos os valores e os costumes que mudam conforme a cultura, o local e a época que se passam as narrativas, especialmente quando encontrei no *corpus* livros que acontecem em épocas diferentes das atuais. Nesse sentido, nesta seção apresento onde as histórias são contadas, separando em segmentos que auxiliaram durante as leituras e as coletas de dados nas tabelas, agrupando-as em séculos: 1) dias atuais correspondentes ao nosso século; 2) século XX; 3) século XIX; 4) século XVIII; 5) outra dimensão ou reino para contemplar universos e época fictícias; e 5) tempos futuros.

⁹⁵ GÊNERO e educação. Disponível em: <https://generoeducacao.org.br/desafios-mulheres-negras-educacao/>. Acesso em: 12 set. 2021

Tabela 7: onde a história se passa – Editora Galera

	Grandes centros	Interior	Fora do Brasil
Dias atuais	12	1	
Século XX	-	-	-
Século XIX			
Século XVIII	-	-	-
Outra dimensão/reino	1	-	-
Futuro	-	-	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Dos 14 títulos da editora Galera, 12 são ambientados em grandes centros. Apenas uma história, *Bárbara debaixo de chuva*, acontece em uma fazenda. Uma outra se passa em um lugar fictício, *Sob a capa vermelha*, cuja história acontece em um reino distante com povos distintos, rainhas e reis fictícios, numa mitologia própria que faz jus ao conceito de fantasia da obra. Como exceção dessa obra, que não situa tempo com exatidão, todas se passam em dias atuais.

A seguir, vemos os dados nos livros da Verus:

Tabela 8: onde a história se passa – Editora Verus

	Grandes centros	Interior	Fora do Brasil
Dias atuais	9	-	1
Século XX	-	-	-
Século XIX	1	-	1
Século XVIII	-	-	-
Outra dimensão	-	-	-
Futuro	1	-	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Duas histórias dos livros publicados pela Verus se passam no século XIX: o romance de época, *Não me esqueças*, com a jovem Lizzie, e *Perdida*, que proporciona uma viagem no tempo para a protagonista Sofia em *Perdida*, e *Não me esqueças*, de Bibi Sette, que se passa na Inglaterra. *Sob a luz da escuridão* (2018) narra uma vida depois das Terceira e Quarta Guerras Mundiais, em que a sociedade ficou dizimada e vivendo

em tribos. *Senhorita Autora* (2017) conta as desventuras de Nicole em Londres, ao ingressar numa famosa companhia de balé, sendo o segundo livro do *corpus* ambientado em cenários ingleses. Ademais, todas as protagonistas vivem em grandes centros e nos dias atuais.

De forma geral, as personagens dos dois selos editoriais estudados comumente fazem referências à cultura pop, falando sobre séries famosas em serviços de *streaming*, citando memes, falando de músicas e cantores conhecidos entre o público. Os termos que designam redes sociais, como *stories*, *Instagram*, *Netflix*, *Facebook* e nomes de marcas aparecem com frequência. Em 40% dos títulos têm epígrafes de trechos de música, inclusive em inglês, ou intitulados como músicas estrangeiras, geralmente de artistas conhecidos na indústria pop. Termos oriundos da internet, como o *shippo*, que deriva de *shippar*, neologismo de *relationship*, isto é, se relacionar, em inglês, mostra o ato de torcer para que duas pessoas, geralmente personagens de séries, fiquem juntas, o que também ocorre em quase todas as histórias. Ao mesmo tempo, o uso dessas expressões marcam a época em que elas se passam, mostrando-se atual. Isso também faz que o livro fique “datado”, o que parece não marcar, negativamente, os livros do nicho, a exemplo do crescimento da saga *Crepúsculo*, da autora estadunidense Stephenie Meyer, que vendeu 100 milhões de cópias no mundo e arrecadou cerca de 3,3 bilhões de dólares nas adaptações para o cinema, e retornou aos mais vendidos em 2020. *Sol da meia-noite*, novo livro derivado da série, foi lançado pela editora Intrínseca e, mesmo datado há 15 anos, vendeu cerca de 12 mil cópias na semana de estreia no Brasil.⁹⁶

Nas três releituras dos contos de fadas assinadas pela autora Paula Pimenta, as histórias se comunicam e apresentam as mesmas personagens vivendo situações diferentes, como se uma grande história continuasse a ser contada. As próprias protagonistas chegam a se encontrar em determinados momentos da narrativa, mantendo o universo da série em tramas derivadas chamadas de *spin-off*: termo usado para designar uma franquia criada a partir de uma história que, geralmente, já teve certo sucesso. As histórias ampliam o universo narrativo com novas protagonistas e tramas, numa ação transmitida (JENKINS, 2009), em uma narrativa que se desdobra em diferentes tipos de mídia, em que cada uma colabora com o universo da trama. Sobres as releituras das princesas, as narrativas apresentam longos trechos de trocas de mensagens, reportagens

⁹⁶ CAPUANO, Amanda. Mesmo datado, *Crepúsculo* retorna aos mais vendidos amparado pela nostalgia. *Revista Veja*, 20 de ago. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/mesmo-datado-crepusculo-retorna-aos-mais-vendidos-amparado-pela-nostalgia/>. Acesso em: 17 dez. 2020.

de jornal e textos em um *blog* bem popular de umas das personagens citadas, a Belinha, amiga das princesas.

Acerca da inserção de objetos e de verbetes que datem a obra, Luiza Xavier de Miranda Ferreira cita em seu estudo⁹⁷ sobre os livros do autor Pedro Bandeira, especificamente no livro *A droga da obediência*, de 1984, que abriga a ilustração de um disquete. Na época de sua publicação, fazia sentido o uso de tal item, contudo, segundo Luiza, a ilustração permaneceu na edição de 2014.

Se o texto e a ilustração precisassem sempre acompanhar as inovações de cada época para seguirem vivos, a figura deveria ter sido alterada para ilustrar um pen drive ou uma nuvem de armazenamento. (...). Nesse ponto, faço uma crítica à possível necessidade de atualizar uma obra para que o jovem leitor do momento a identifique como sendo de sua época, como se tivesse sido escrita para sua geração. Acredito que a razão por trás dessa necessidade seria diferenciar a literatura juvenil da literatura clássica, do livro “antigo e chato” que o adolescente é muitas vezes obrigado a ler em sala de aula. Parece haver o temor de que o jovem não se interessaria pela leitura de uma obra que diz respeito à outra época que não a dele. No entanto, se o livro traz um enredo recheado de computadores, *video games* etc, haveria maior interesse. Seguindo essa concepção de literatura juvenil, as obras antigas “desatualizadas” deveriam então ser descartadas, já que somente aquelas recém-lançadas são capazes de despertar o interesse do jovem leitor. Considero essa conduta de atualização desnecessária, pois não serão menções a arquivos físicos, computadores ou nuvens de armazenamento que farão uma obra ser lida, e sim o envolvimento do leitor com a narrativa. (FERREIRA, 2020, p. 101).

De certa forma, concordo com a autora, já que uma obra não se torna obsoleta ou velha por trazer cenários específicos ou tratar temas datados. Se tal ideia fosse real, nenhum jovem leria romance de épocas, e a julgar pelo *corpus* da pesquisa, em que cinco livros são narrados no passado, um no futuro e outro reino fictício — sendo a série *Perdida* considerada *best-seller*, somando cerca de 250 mil exemplares vendidos, segundo o *site* da autora⁹⁸.

Chama-se atenção que, mesmo em tempos distintos, as histórias quase sempre acontecem em grandes centros, com as devidas proporções da época, obviamente, mas sendo que apenas um livro se passa explicitamente na área rural.

Da diluição da experiência do outro no meio ambiente à tentativa de compreensão dos seus problemas sociais e à “explosão” na sua representação, temos, com variáveis

⁹⁷ FERREIRA, Luiza Xavier de Miranda. “Os karas” de Pedro Bandeira: uma análise dos elementos do projeto gráfico e do paratexto das edições da série. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

⁹⁸ Site da autora Carina Rissi, disponível em <https://www.carinarissi.com.br/livros>. Acesso em 28 de fev. de 2021.

posições ideológicas e estéticas, uma mesma perspectiva: a do escritor da cidade que, antes de mais nada, produz para leitores da cidade (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 41)⁹⁹.

Por meio dessas protagonistas, conseguimos vislumbrar um pouco do que é a vida da mulher adolescente e jovem adulta na efervescência da cidade grande, onde se passa a maioria das histórias, contudo, cabe questionar como seriam as vivências da mulher fora desses espaços, como se dariam relações profissionais, amorosas e religiosas, como veremos a seguir.

3.8 As protagonistas e as religiões

Para compreender as relações de fé ou a ausência dela, observei as protagonistas em falas, ações e declarações explícitas quando houve posicionamentos sobre filiações religiosas ou expressões que denotassem alguma crença. Nesta seção, elenquei as denominações de acordo com as mais populares do censo/IBGE de 2010, sendo elencadas nas religiões, tradições e filosofias: 1) Igreja Católica Apostólica Romana; 2) Igreja evangélicas tradicionais e renovadas; 3) outras denominações cristãs; 4) Testemunhas de Jeová do Reino de Deus; 5) Espírita Kardecista; 6) Umbanda e Candomblé, considerados juntos como consta no censo; 7) Budismo; 8) Judaísmo; 9) Hinduísmo; 10) Islamismo; 11) Tradições esotéricas; 12) Tradições indígenas; 13) Agnosticismo, outras seitas e filosofias espiritualistas; 14) sem religião e declaradamente ateia; e 15) sem indícios, quando não há registro na história de religiosidade ou manifestação de fé.

Tabela 9: religiões das protagonistas – Editora Galera

Católica	1
Evangélica	-
Outras religiosidades cristãs	-
Testemunha de Jeová	-
Espírita	-
Umbanda e Candomblé	-
Budismo	-

⁹⁹ DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.

Judaísmo	-
Hinduísmo	-
Islamismo	-
Tradições esotéricas	-
Tradições indígenas	-
Agnóstica, outras seitas e filosofias	-
Sem religião	-
Espiritualista, sem religião definida	1
Sem indícios	12

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

O divino não parece estar entre as preocupações das jovens personagens, visto que, especificamente nas publicações analisadas, poucas falam sobre religião ou de buscas espiritualistas. Expressões como “graças a Deus” e “rezei para que” são até comuns, mas nada que defina fé ou uma vida confessional.

Jahn e Dell’Aglío (2007)¹⁰⁰ afirmam que a religiosidade em adolescentes brasileiros é tida como um “importante fator de proteção na adolescência, associada inversamente a comportamentos de risco” (2017, p. 39). Em estudo com quase 3 mil jovens, eles inferiram médias mais altas nos escores na Escala de Religiosidade entre as meninas e adolescentes mais velhos, como diferenças significativas entre as regiões do país e os tipos de religião. Houve predomínio de aspectos pessoais da religiosidade, indicando uma vivência mais intrínseca da religião. Os autores explicam que o envolvimento religioso pode ser caracterizado como o extrínseco e o intrínseco¹⁰¹.

A religiosidade intrínseca é vivida em um nível *pessoal* e íntimo, ao passo que a religiosidade extrínseca é vivida como uma forma de relação social. Dessa forma, a religiosidade pode ser vivenciada em termos de aspectos pessoais ou institucionais. A religiosidade extrínseca é que os sujeitos com esse estilo de orientação religiosa usam a sua religião, enquanto indivíduos intrinsecamente orientados vivem-na. (JAHN & DELL’AGLIO, 2017, p. 40).

¹⁰⁰ JAHN, Guilherme Machado; DELL’AGLIO, Débora Dalbosco. A Religiosidade em adolescentes Brasileiros. *Revista de Psicologia da IMED*, Passo Fundo, vol. 9, n. 1, p. 38-54, Jan.-Jun.2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpi/v9n1/04.pdf>. Acesso em: 14 dez. 20.

¹⁰¹ Os autores fundamentam-se nos estudos de Allport, G. W., & Ross, J. M., intitulado *Personal religious orientation and prejudice*, publicado pelo *Journal of Personality and Social Psychology*, em 1967, para explicar religiosidade intrínseca e extrínseca.

Valendo-se do conceito de religiosidade extrínseca, quando grupos e vínculos sociais são formados por comungarem da mesma fé, apenas em *Bárbara debaixo de chuva* é possível observar uma vida religiosa que ocupa o cotidiano com compromissos, cultos de fé e preces. As citações de divindades de religiões vindas da África aparecem apenas nessa história, num raciocínio simples da personagem de apenas nove anos sobre seu nome, que remete à Santa Bárbara, da igreja católica, mas que se corresponde à Iansã, orixá dos ventos, raios e tempestades no candomblé. Contudo, as religiões são “terreno perigoso... O pai era crente, a mãe ia à igreja do padre¹⁰²”

A culpa religiosa também aparece na cabeça da menina:

Bárbara pensava que uma ideia dessas podia receber castigo do padre ou pastor. Ela já estava sendo castigada e não sabia por quê. Então não era castigo ficar indo à escola, deixando de fazer tudo do que ela mais gosta, pra só repetir, repetir, repetir e ainda nem saber ler ou escrever? (LACERDA, 2011, *online*).

A menina atribui sua dificuldade de leitura a um castigo divino, também não ousando falar muito sobre religião em virtude da diferença de credo entre os pais. A visão de fé da menina também se baseia muito no fato de seu pai ter largado a bebida, como se o fato se devesse a uma intervenção dos santos da mãe ou do pastor do pai, segundo a fala de cada um.

Ainda que levemente, o sincretismo religioso constatado apenas em *Bárbara debaixo de chuva* surge na personagem criança, negra e filha de trabalhadores rurais: seriam os deuses africanos destinados apenas aos negros e pobres? A relação de fé cristã, ainda que crítica, cabe apenas às mulheres brancas e de classe média? É o que contam as personagens analisadas, embora o desenvolvimento de uma vida espiritual não pareça fazer parte da trajetória de crescimento dessas mulheres.

Por outro lado, as críticas às intuições religiosas ganham tom em *As confidências de uma ex-popular*, cuja protagonista Renata é de uma família bastante rica, forçada a estudar num colégio interno católico, duramente criticado por ela. O mistério que paira sobre a escola tem a ver com um conchavo entre o padre reitor da instituição e o governador, mostrando os jogos de interesse entre Igreja e Estado. É a personagem mais claramente posicionada em relação à igreja.

– Eles estão explorando até as freiras agora?! — exclamou Renata.

¹⁰² LACERDA, Nilma. *Bárbara debaixo de chuva*. Rio de Janeiro: Record. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/dp/B00A3D1256/ref=dp-kindle-redirect?encoding=UTF8&btkr=1>. Acesso em: 30 out. 2020.

– Não é como se a igreja católica fosse referência em tratamento humanizado para mulheres, não é mesmo? (TAVARES, 2019, p. 233)

O tom feminista das falas de Renata atravessa todo o livro, com discursos bem-posicionados e, por vezes, ferinos. Em *O Amor não é óbvio*, a crítica aparece em relação ao preconceito estimulado pelos líderes protestantes em relação aos homossexuais. Segundo a protagonista, Ísis, o conceito de certo e errado, normal e anormal, criado pelas igrejas inibe as expressões dos desejos e amores em função da ideia de pecado das igrejas evangélicas, além de imprimir a ideia de um Deus que pune quem faz sexo, sobretudo com pessoas do mesmo gênero.

Admiro a inconveniência de alguns alunos desse colégio, e também da imaginação fértil de outros merecia um prêmio no Grande Fanfiquero Idiota Awards. Sério, Priscila Pólvora está especulando que Édra Norr não sofreu acidente, mas que foi atropelada de propósito. As garotas da igreja da Alma de Deus dizem que isso foi castigo divino e que, depois do acidente, Édra vai retornar como uma garota hétero e cristã (BAETA, 2019, p. 123).

Nesse ponto, a personagem usa termos comuns aos jovens, como fanfiquero, designando quem faz *fanfictions*. As premiações, também populares entre o público, promovidas por canais de televisão e portais da internet, surge em tom de brincadeira e ironia na fala para expressar o desdém pelo conservadorismo religioso.

Assim como em *Bárbara debaixo de chuva*, o Deus punitivo também aparece como uma entidade que castiga, causa acidentes e dificulta a vida. Especificamente em *O amor não é óbvio*, em questões restritivas nos relacionamentos e no sexo, tal inferência será retomada adiante, no item direcionado ao tema.

Expondo uma outra face divina, a misericordiosa e compassiva, está *Treze*, assumindo um discurso confessional ao apresentar na abertura um verso bíblico¹⁰³. Reconhecendo a eficiência do paratexto, “título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, (...) e vários outros tipos de sinais acessórios, (...) que propiciam ao texto (...) um comentário, oficial ou oficioso” (GENETTE, 1982, p.10), capto a inferência da fé, e uma fé que aponta para um deus da bíblica cristã, antes de começar a leitura, muito embora o misticismo apareça na história.

A construção da personagem Rebeca, de *Treze*, é a única que contempla uma história de remissão, uma vez que a moça cumpre pena por crimes na internet oferecendo

¹⁰³ A frase que abre o livro é “Em verdade, em verdade vos digo: Se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas, se morrer, dá muito fruto, de João, 12: 24.

serviços à polícia. Descrente e revoltada com a forma como a vida lhe aconteceu, ela passa por uma experiência mística por meio de uma mulher que lê mão e faz previsões sobre sua vida afetiva. À medida que a trama se desenvolve, a vidente se revela como um ser mais elevado moral e espiritualmente, que a guia num caminho de recomeço – de encontro com o amor. Esse amor, inclusive, a faz clamar ao divino para salvar Karl, quando ele está entre a vida e a morte em função de um coágulo no cérebro.

– Você pode fazer isso! Você é Deus, não é?
Ela balança a cabeça.
– Não, querida. Apenas um mensageiro dele.
– Peça a Ele então. Eu farei tudo que me pedir, qualquer coisa, eu juro, mas por favor, salve a vida dele! — Mal percebo que estou de joelhos aos seus pés, implorando. (PEPPER, 2017, p. 397).

No diálogo, Rebeca se reencontra com madame Nadeje, uma vidente que faz previsões sobre sua vida na história e desaparece. Contudo, ressurgue no final do livro mostrando-se um ser mensageiro de Deus. Em tom orientativo e amistoso, madame Nadeje cumpre a função arquetípica de mentora, difundida pelos estudos de mito, arquétipos e pela jornada de herói, de Joseph Campbell¹⁰⁴, incentivando a personagem a confiar e a se aperfeiçoar, sem dizer explicitamente de uma doutrina ou de um culto.

– Eu?!? Mas por quê? Tantas pessoas de fé e logo eu, uma ladra sem crença, a escolhida...? — Faço a pergunta que me consome há tempos.
– Não é mais! — Suas feições ganham brilho. — O Chefe sempre teve uma queda pelas ovelhas desgarradas, sabe? Costumam se transformar em grandes pastores, nos melhores pregadores da Sua Palavra. (PEPPER, 2017, p. 409)

O jogo de palavras “ovelhas desgarradas” evidencia o tom bíblico, seguido por “pregadores da Sua Palavra.” Rebeca segue sua história feliz nos braços do companheiro, com expectativas profissionais, longe de antigo universo dos crimes cibernéticos e com acreditando numa força superior.

O conhecimento e a curiosidade pelo ocultismo aparecem em conversas sobre signos, leitura de mãos e cartomancia, mesmo que em tom de brincadeira nas conversas das personagens. Como, por exemplo, em *Os 12 signos de Valentina* quando o ponto central da trama é com qual signo a protagonista da trama se daria melhor. Para tanto, ela começa a experiência que envolve sair com garotos de todos os signos, mostrando personagens construídos segundo as características de cada face do Zodíaco.

¹⁰⁴Joseph Campbell ficou conhecido mundialmente pelos estudos de mitologia, sendo *O Herói de Mil Faces* publicado, originalmente, em 1949, seu livro mais famoso, dando origem à jornada do herói: passos e elementos que a narrativa deve ter para ser assimilado pelo cérebro humano com mais empatia. A técnica foi absorvida por roteiristas de Hollywood, escritores e profissionais do *marketing*.

Tabela 10: religiões das protagonistas – Editora Verus

Católica	-
Evangélica	-
Outras religiosidades cristãs	-
Testemunha de Jeová	-
Espírita	-
Umbanda e Candomblé	-
Budismo	-
Judaísmo	-
Hinduísmo	-
Islamismo	-
Tradições esotéricas	-
Tradições indígenas	-
Agnóstica, outras seitas e filosofias	1
Sem religião	-
Espiritualista, sem religião definida	-
Sem indícios	12

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Três livros publicados pela editora Verus trazem experiências multidimensionais, com viagens no tempo: a série *Perdida* (2012) e *Quando a noite cai* (2015), de Carina Rissi, e *Não me esqueças* (2017), de Bibi Sette. Com exceção de *Perdida* (2012), que apresenta a personagem Sofia cética e descrente no amor, os demais livros abordam a mudança de tempo com aspecto místico e onírico. Em *Não me esqueças* (2017), Lizzie se encanta pela cultura celta¹⁰⁵, chegando a ter sonhos e encontros fantásticos em passeios pela floresta.

- Quer saber? Acho que viajar no tempo ou ser levada para outra realidade, em outro mundo, seria uma aventura e tanto.
A camareira ficou pálida.
- Não fale isso!

¹⁰⁵ Os celtas apareceram na literatura gaélica no período medieval a partir do início do século VI, e acreditavam na imortalidade e no renascimento das almas, em um outro mundo dos imortais era paralelo ao mundo visível e as almas dos parentes mortos ou dos guerreiros de batalha permeavam todo o espaço fatual. FUNARI, P.P.A. (Org). *As religiões que o mundo esqueceu*. Como egípcios, gregos, celtas, astecas e outros povos cultuavam seus deuses. São Paulo: Contexto, 2009.

Lizzie mordeu o lábio, com uma expressão zombeteira, e fechou os olhos ao declamar:

– Diathan! Oh, diathan! A’gabhail rium gu àm eile.

– O que você disse? — Camille perguntou, assustada.

Lizzie abriu a boca para responder, mas a dona da estalagem, que lhes servia a bebida, respondeu no lugar dela:

– A senhorita pediu para ser levada para outro mundo, outra época... e fez isso na língua que é ouvida pelas montanhas, rios e florestas dessas terras. — A senhora murmurou uma prece antes de sair (SETTE, 2018, p. 46).

Tal trecho mostra a descrença da personagem no começo da história, deixando a fé e o entendimento esotérico para pessoas mais velhas ou que desempenham funções subalternas, de uma camada social mais baixa. Mais uma vez, traz a ideia de que quanto mais abastada se é, menos se crê — ou menos se faz necessário crer — no divino. Com o avançar da história, que envolve disputas e o encontro de um amor, o mesmo que ela via nos sonhos, Lizzie desenvolve uma espiritualidade céltica, como se crer em algo fizesse parte de seu amadurecimento. “Uma celta encontraria a saída e as respostas em seu interior. A floresta vive, e o espírito que há nela ajudaria uma celta. Lizzie buscou essa sabedoria e essa força, para que elas guiassem seus passos, e não o medo.” (SETTE, 2018, p. 83).

Luna, a personagem cigana de *No mundo da Luna* (2014), é chamada a retomar suas raízes por meio de um baralho cigano que chega às suas mãos, podendo auxiliá-la na revista onde trabalha, visto que acabou de assumir, a contragosto, a seção de horóscopo. Mesmo advertida pela avó acerca do uso inconsequente da magia, ela opta por salvar seu emprego sem dar muita importância aos costumes ciganos, causando grande confusão no decorrer da história. No decorrer da história, Luna se harmoniza com a tradição cigana e a herança ancestral, abrindo espaço para uma fé, sem denominações, em sua vida.

Deve-se salientar que nenhuma personagem tem o sentimento de pertença religiosa. Segundo Carrier (1965), pesquisador do sentimento de pertencimento que as religiões proporcionam, a pertença almejada em grupos religiosos também pode ser buscada em outros sistemas, como nas afinidades políticas, estéticas e culturais de um determinado grupo.

Por isso, cogito uma hipótese para explicar o apagamento da questão religião ou espiritualidade da vida das personagens: talvez tornar-se mulher, aos olhos das protagonistas estudadas, também significa romper com costumes formados pela tradição religiosa cristã da nossa cultura, que oprime e condiciona. Por isso, suponho que a

omissão também revele algo: é necessário não comungar da profissão de fé patriarcal para uma vida autêntica e independente.

3.9 Identidade de gênero e orientação sexual das protagonistas

Nesta seção, abordaremos a sexualidade das protagonistas, como elas se identificam, se reconhecem e qual a orientação sexual delas nas histórias, conscientes da relevância do tema na constituição do ser humano. Partimos do pressuposto de que “a orientação sexual e a identidade gênero são essenciais para a dignidade e humanidade de cada pessoa e não devem ser motivo de discriminação ou abuso” (YOGYAKARTA, 2006, *online*), afirma o documento *Princípios de Yogyakarta*¹⁰⁶, do qual o Brasil é signatário, que compreende:

1) orientação sexual como uma referência à capacidade de cada pessoa de ter uma profunda atração emocional, afetiva ou sexual por indivíduos de gênero diferente, do mesmo gênero ou de mais de um gênero, assim como ter relações íntimas e sexuais com essas pessoas. 2) Compreendemos identidade de gênero a profundamente sentida experiência interna e individual do gênero de cada pessoa, que pode ou não corresponder ao sexo atribuído no nascimento, incluindo o senso pessoal do corpo (que pode envolver, por livre escolha, modificação da aparência ou função corporal por meios médicos, cirúrgicos ou outros) e outras expressões de gênero, inclusive vestimenta, modo de falar e maneirismos. (YOGYAKARTA, 2006, p.7).

Nesse sentido, avalio como a protagonista se reconhece, a sua identidade de gênero e o desejo das personagens de se relacionarem afetiva e sexualmente com outras pessoas e a orientação sexual. Para isso, elenquei nas tabelas a seguir as identidades de gêneros cisgênero, transgênico e não binário, sendo que

chamamos de cisgênero, ou de “cis”, as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído quando ao nascimento. (...) Denominamos as pessoas não-cisgênero, as que não são identificam com o gênero que lhes foi determinado, como transgênero, ou trans. (JESUS, 2012, p. 41)¹⁰⁷.

Complementando a definição:

indivíduos que não serão exclusiva e totalmente mulher ou exclusiva e totalmente homem, mas que irão permear em diferentes formas de

¹⁰⁶ O documento é fruto de uma reunião internacional de grupos de direitos humanos ocorrida na Indonésia, em 2006, que trata os direitos nas áreas de orientação sexual e identidade de gênero. Em 2017, os princípios foram complementados com preceitos destinados a aplicar os padrões da lei internacional de direitos humanos ao tratar de situações de violação dos direitos humanos de lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, intersexuais e afins.

¹⁰⁷ JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. 2.ed. Brasília, 2012.

neutralidade, ambiguidade, multiplicidade, parcialidade, ageneridade, outrogeneridade, fluidez em suas identificações¹⁰⁸ (REIS, PINHO, 2016, p.14)

Assim, explicitados os termos, elenco os dados das protagonistas da Galera.

Figura 11: Identidade de gênero das protagonistas da Galera

Cisgênero	12
Transgênero	-
Não binário	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Em função da semelhança dos dados, a análise dos dados será feita de forma conjunta. Para tanto, seguem os dados da Verus.

Figura 12: Identidade de gênero das protagonistas da Verus

Cisgênero	13
Transgênero	-
Não binário	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Todas as protagonistas se reconhecem no corpo de mulher e questões de identidade de gênero sequer atravessam as narrativas das protagonistas, surgindo apenas em *O amor não é óbvio* (2019), em festas, com presença de homens travestidos ou usando acessórios considerados femininos, como maquiagem.

Tinha tantas pessoas diferentes. Homens maquiados e vestidos com perucas gigantescas, pessoas que eu não sabia distinguir entre garoto ou garota, mulheres como eu, mulheres como Édra, mulheres como a Dona Símia, só que mais modernas. (BAETA, 2019, p. 64 e 65).

Identificadas todas as protagonistas como mulheres cis, parto para a compreensão da orientação sexual, considerando a heterossexualidade como “a atração por pessoas de sexo oposto” (BRASIL, 2017, p. 09)¹⁰⁹. Isto é, a homossexualidade como “atração

¹⁰⁸ REIS, Neilton. PINHO, Raquel. Gêneros não-binários: identidades, expressões e educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 1, p. 7-25, Jan./Abr. 2016. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index>. Acesso em: 2 jul. 2021.

¹⁰⁹ BRASIL. Ministério Público Federal. Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão. *O Ministério Público e a igualdade de Direitos para LGBTI: Conceitos e Legislação*. Brasília: MPF, 2017. 83 p.

emocional, afetiva ou sexual por pessoa do mesmo gênero”, bissexualidade como “atração emocional, afetiva ou sexual por pessoas dos dois gêneros” (BRASIL, 2017, p. 09), assexualidade como “ausência de atração sexual por pessoas de ambos os gêneros” (BRASIL, 2017, p. 09), a pansexualidade como a atração afetiva e sexual que independe do aparato biológico ou da construção binária do masculino e feminino (BRASIL, 2017, p. 09). Assim, elenquei nas tabelas as opções heterossexuais, lésbica, bissexual, assexual, pansexual e inválido, como mostra a seguir.

Figura 13: Orientação sexual das protagonistas da Galera

Heterossexual	12
Lésbica	1
Bissexual	-
Assexual	-
Pansexual	-
Inválido	1

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Dentre os 14 livros estudados, 12 protagonistas estão no padrão heteronormativo e, portanto, não considerei a personagem Bárbara, de *Bárbara debaixo de chuva*, em função dos seus óbvios 9 anos de idade, respeitados na narrativa que a trata como uma criança, e a qual coube o item inválido da tabela.

As protagonistas Tide, de *O caso do elefante dourado* (2010); a senhora de 71 anos, Aurora, de *Princesa adormecida* (2014); Cíntia Dorella, de *Cinderela pop* (2015); Aline, de *Boa noite* (2016); Arielle, de *Princesa das águas* (2016); Ana Luísa, de *Uma história de verão* (2017); Malvina, de *Menina veneno* (2017); Isadora, de *Os 12 signos de Valentina* (2017), de Ray Tavares; Rebeca, de *Treze* (2017); Lola, de *13 segundos* (2018); Norina, de *Sob a capa vermelha* (2018); e Renata, de *As confissões de uma expopular* (2019) não passaram por questionamentos de imagem ou por situações de não se reconhecerem em seus corpos, identificando-se sempre como mulheres nascidas em corpos de mulheres. Gostar ou desejar pessoas do mesmo sexo também não atravessou a narrativa em nenhum momento.

Em *O amor não é óbvio*, o tema central é a paixão de Íris Pêssego por uma garota da escola, Édra Norr, mesmo tendo já se apaixonado por garotos. O romance, inclusive, é o único a tratar abertamente a descoberta da sexualidade, permitindo que a protagonista viva experiências com homem e com mulher. A fluidez dos desejos e a naturalidade dos sentimentos é apresentada na história que termina com o casal lésbico se acertando na festa de formatura, na qual Íris têm a primeira relação sexual — seguindo um modelo já conhecido acerca das festas de formatura das histórias estadunidenses, também populares aqui no Brasil. Ao longo do livro, Íris logra para si a alcunha Júlia, que é corajosa o bastante para frequentar festas e lugares mais livres.

Um mundo de cabelos coloridos em tons hipnóticos, como a barba do rapaz na entrada. Pessoas que se beijavam em grupo, pessoas que só conversavam, pessoas que sorriam, pessoas que encaravam as outras com um olhar enciumado. Pessoas dançando no — e fora do — ritmo (BAETA, 2019, p. 64 e 65).

Na pele de Júlia, Íris passa por experimentações e assiste a realidade diferentes pelas quais estava acostumada. “Vi incontáveis corpos que beijam outros incontáveis corpos do mesmo gênero” (p. 65), descreve Íris numa festa que entrou como Júlia, escondida dos pais e dos habituais colegas da escola. A experimentação vivida pela protagonista a levou a festas, a novas amizades, a revisitar memórias e a experiências de autodescoberta, como uma relação sexual com um colega de escola, o Cadu. O sexo casual com um homem, ocorrido sem muita premeditação, parece ter acontecido na narrativa apenas para confirmar a paixão de Íris por Édra. Mais que isso, para deixar claro à protagonista que seu desejo, pelo menos até ali, a levava para outras mulheres. “Então eu sou lésbica. Tipo, os seus países baixos me dão medo, eles não são atraentes pra mim. E eu não gostei dessa experiência. Então é claro que eu sou lésbica” (BAETA, 2019, p. 335), são algumas das falas de Íris, que verbalizou seu descontentamento após a relação sexual com um homem, sua aversão ao membro masculino e seu horror ao sangue, que revelou ser sua primeira vez.

Vale aqui dizer que, embora o foco da pesquisa sejam as protagonistas, nessa mesma cena Cadu se assume bissexual para Íris, com muita naturalidade, mostrando desconstrução da ideia do mocinho. Mais adiante na história, quando colegas da escola descobrem Cadu com outro rapaz, a heroína Íris intervém.

– Ele não é gay, ele é bissexual. E ainda que fosse, vocês não gritam toda vez que um casal hétero se beija nesse maldito colégio. Para que a histeria agora? É só um garoto beijando outro garoto. Pronto. Não tem nada de especial ou de

anormal nisso. Ninguém aqui é um alienígena por causa de um beijo na boca num corpo parecido (BAETA, 2019, p. 365).

Se em alguns momentos da história há uma triangulação entre Íris, Cadu e Édra, dando a entender até uma possível bissexualidade da protagonista. Ao fim, a questão é encerrada com uma cena de sexo das duas mulheres, dessa vez descrevendo a personagem com desejo e entregue à experiência, e com as cenas posteriores, quando ela se identifica para a família como lésbica, assumindo um relacionamento com Édra. “Não somos amigas. E nem tem como sermos amigas. — Ela limpou o canto da própria boca. Eu a encarava e ela encarava o teto. — Porque eu sou apaixonada por você” (BAETA, 2019, p. 376.)

Em alguns outros livros do *corpus*, grande parte dos amigos e amigas das personagens centrais são gays, lésbicas ou bissexuais. Há beijos entre garotas, ainda que não haja um profundo interesse afetivo, como ocorre com a protagonista de *As confidências de uma ex-popular*, que soa mais como uma brincadeira entre amigas e prova de liberdade sexual do que a vivência de um desejo.

Renata, a protagonista de *Confidências de uma ex-popular*, também beija uma mulher, a Lívia, sua melhor amiga no colégio interno. Porém, em um contexto de amizade, para vingar a ex-namorada da amiga.

Lívia havia passado dias muito ruins por causa daquela garota, noites em claro chorando e dias seguintes mentindo que estava bem. Ela não podia deixar que Clara a ferasse de novo. Então, disposta a tudo para impedir isso, segurou a nuca de Lívia e a beijou. Foi um beijo bem real, com lábios, língua e saliva. Renata sorria e Lívia, sem entender nada, correspondia ao beijo, envolvendo a cintura da amiga (TAVARES, 2019, p. 255.)

O beijo foi parte de uma encenação das duas colegas de quarto, convencendo a ex de que seu efeito em Lívia havia acabado. O ato mostra liberdade de padrões e de aceitação da amiga, embora seja totalmente desprovido de sentimento, uma vez que Renata já estava apaixonada por Guilherme, rapaz com quem namora no livro.

Quanto a orientação sexual das protagonistas da Verus, os dados foram:

Tabela 14: orientação protagonistas da editora Verus

Heterossexual	13
Lésbica	-
Bissexual	-
Assexual	-
Pansexual	-
Inválido	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Conforme os dados, a diversidade, ainda que pouca, apresentada no selo Galera, chega a ser expressiva quando colocada diante da orientação sexual das protagonistas publicadas pela editora Verus. Das 16 personagens estudadas, todas pertencem ao padrão heteronormativo. Infere-se, ainda, a presença de pouquíssimas personagens bissexuais ou homossexuais no círculo de convivência das protagonistas. No volume 4 da série *As mais, Toda forma de amor* (2014), de Patrícia Barboza, a questão é tratada de forma delicada, condizente com a idade da personagem e com a estética do livro, que traz ilustrações e uma diagramação colorida. Ingrid, a amiga protagonista da vez, faz amizade com um sujeito um pouco mais velho, estudante de fisioterapia e gay. As cenas são pautadas pelo respeito e pela aceitação do amor em todas as suas manifestações.

Portanto, temas de identidade de gênero não são tratados nos livros, mostrando que não ocupam espaço na vida das protagonistas aqui estudadas, quando todas se entendem cisgênero, se reconhecem no sexo que nasceram. Apenas uma personagem vive descobertas na esfera da orientação sexual, ao passo que as outras são solidárias e até militantes nas lutas por direitos civis e criminalização de homofobia. Contudo, o amor e o desejo são reservados a um homem, como veremos a seguir.

3.10 Incidências de relações sexuais e amorosas na vida das protagonistas

Neste tópico, evidencio como se configura a relação sexo e amor na vida das mulheres jovens e adolescentes que protagonizam esses livros, a começar por sua relação com o sexo para depois entender as relações amorosas. Assim, enumerei os itens que designam quando a protagonista: 1) não tem experiência sexual; 2) tem a iniciação sexual durante a narrativa do livro; 3) a personagem já inicia a história com sua vida

sexual ativa ou já iniciada; 4) vida sexual inativa ou inexistente; e 5) sem indícios, quando o tema não é abordado.

A seguir, seguem as informações das protagonistas da Galera.

Tabela 15: vida sexual das protagonistas da editora Galera

Não tem experiência sexual	3
Têm a primeira vez durante a história	2
Vida sexual ativa	6
Vida sexual inativa	1
Sem indícios	2

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

As duas personagens cujas histórias não fazem menção à vida sexual e afetiva são *Bárbara debaixo de chuva* e *A garota da capa vermelha*, a primeira em função da baixa idade, e a segunda pelo tema não ser abordado na história. Embora haja namoro, sexo também não aparece nas releituras de Paula Pimenta, *Princesa adormecida*, *Cinderela pop*, *Princesa das águas*, direcionadas às leitoras mais jovens, no começo da adolescência, levando-me a crer que as princesas não fazem sexo em seus castelos, ainda que adaptados em casas comuns nos dias atuais.

Dessa forma, as releituras trazem romantismo e amor, porém sem a concretização do sexo, deixando o beijo do casal principal para as últimas páginas, assim como nos clássicos. As princesas, embora com interesses profissionais e pessoais claros já estejam desconstruídas da visão tradicionalista do casamento e da dedicação exclusiva ao marido, ainda têm sua história orbitando ao redor do desejo de viverem um amor.

O empenhamento delas no amor deu origem a formas de abolição do eu, mas também trouxe a autovalorização e os sonhos de intensidades emocionais passíveis de fazer o ego aceder à verdadeira vida (LIPOVETSKY, 1997, p. 42-43).

Amar para as mulheres do *corpus* literário estudado torna-se essencial para ter uma vida completa e com sentido, já que as agruras atravessadas para estar com o par romântico as depuram ao longo da narrativa. A Cinderela, de *Cinderela Pop*, precisa confiar mais em si para se liberar da madrasta que deixa o pai cego. Por sua vez, a sereia de *Princesa das águas* precisa se aceitar como é, livrar-se do peso familiar e se apresentar mais forte e segura. Já a bela adormecida, de *Princesa adormecida*, precisa despertar para a vida, deixando de lado a ingenuidade infantil que ainda a acomete. Também segue-se a

linha romântica, envolvendo desejos e namoros, mas sem sexo, na série *As Mais* (2012), da Verus, embora muitas delas já estejam em relacionamentos sérios.

Em *O caso do elefante dourado*, não há sexo nem romance, visto que a personagem é uma idosa, com a sexualidade comumente invisível na literatura. De acordo com Uchôa et. Al. (2015)¹¹⁰, a mulher em estágio mais maduro da vida reproduz o comportamento padrão de se abnegar das inúmeras funções sociais que lhes competem, como mãe, provedora, profissional, companheira e outros, quando poderia aproveitar justamente dos aprendizados e da autonomia da maturidade para viver uma vida sexual interessante. Encontra-se, ainda, cativa de julgamentos, de constrangimento pelas mudanças do corpo, convenções sociais e religiosas.

Envelhecer não significa se tornar assexuado, porém mitos e tabus socioculturais acerca da sexualidade na terceira idade inibem os idosos de exercer a sua vida de forma integral, uma vez que as alterações fisiológicas do envelhecimento, preceitos religiosos, opressões familiares e aspectos individuais fortalecem esse estigma social. (UCHÔA et al., 2016, p. 940).

Logo no começo da história¹¹¹, Tide recebe o vizinho Alencar, que chega com flores e um quadro em uma visita surpresa. É o único momento do livro em que a protagonista faz reflexões sobre sua imagem e seus relacionamentos.

Tide saiu deixando atrás de si o rastro de um olhar que a acompanhava. Entrou no quarto esbaforida. O coração batia uma enormidade. Depois de tantos anos, alguém ali lhe fazendo a corte era um despropósito, algo impensável! Se olhou no espelho da cômoda. Não era feia. Mas também não era atraente o suficiente pra ter homem nenhum ali, atrás dela. Suspirou lentamente, sorvendo ar e a coragem para perguntar.

– O que você quer, Alencar? — assim que entrou na sala com o enorme jarro com água.

– Nossa, como você é insensível!

– Não somos mais crianças. Entre nós nunca rolou nada. Nem atração, nem companheirismo. Você sequer é meu amigo. Uma noite sem dormir e de repente você me quer na sua vida? Assim, por nada? (GANEM, 2010, *online*.)

Dois personagens têm sua iniciação sexual no decorrer da história: a primeira, Íris, no último ano do ensino médio, em *O amor não é óbvio* (2019), já citada, e Alina no

¹¹⁰ UCHÔA, Yasmim da Silva; COSTA, Dayara Carla Amaral; JÚNIOR, Ivan Arnaldo Pamplona da Silva; SILVA, Saulo de Tarso Saldanha Eremita; FREITAS, Wiviane Maria Torres de Matos; SOARES, SILVA, Soanne Chyara. A sexualidade sob o olhar da pessoa idosa. *Rev. Bras. Geriatr. Gerontol.*, Rio de Janeiro, 2016; 19(6): 939-949. Acesso em 28 dez. 2020. Disponível em https://www.scielo.br/pdf/rbagg/v19n6/pt_1809-9823-rbagg-19-06-00939.pdf.

¹¹¹ GANEM, Eliane. *O caso do elefante dourado*. Record, 2010, cap. I. Acessado em 22 de ago de 2020. https://www.amazon.com.br/dp/B00A3D1256/ref=dp-kindle-redirect?_encoding=UTF8&btcr=1

começo da faculdade, em *Boa noite* (2017), com um rapaz por quem ela se apaixona, numa experiência feliz de amor depois de ter passado por alguns encontros com um rapaz da faculdade que logo é denunciado por abuso sexual.

As demais personagens dos livros em que existem passagens de relações sexuais já haviam iniciado a vida sexual, como a protagonista de *13 segundos*, Lola, que termina um namoro no terceiro ano, sendo esse namorado o segundo rapaz com quem fez sexo. Assim que rompeu a relação, passou pela experiência de sexo casual com um desconhecido que, surpreendentemente, aparece em sua sala no começo das aulas. “MEU DEUS DO CÉU! É ELE. É ELE? Não! Gente, não pode ser o cara que eu nem ao menos sei o nome, mas já vi pelado. Socorro!” (RODRIGUES, 2017, p. 12), ela pensa, quando reconhece o colega que, futuramente, será seu par romântico no livro. Esse rapaz exemplar, embora seja bem jovem, mostra maturidade, ao não reproduzir padrões de desvalorização da mulher depois de sexo casual.

Expostas as informações da editora Galera, apresento os dados da editora Verus:

Tabela 16: vida sexual das protagonistas da editora Verus

Sem experiência sexual	5
Têm a primeira vez durante a história	1
Vida sexual ativa	7
Vida sexual inativa	0
Sem indícios	0

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

A vida afetiva sempre aparece nas histórias da Verus, ainda que nem todas as protagonistas tenham vida sexual ativa, como as personagens de Patrícia Barboza, em *As mais* (2012), Aninha, Mari, Ingrid e Suzanna; em *A consultora teen* (2016), a Thais. Essas personagens têm faixa etária entre 14 a 15 anos não mantêm relações sexuais, embora namorem e vivam intensamente a vida amorosa com encontros e desencontros, ciúmes, término, recomeços, dúvidas e outras questões que permeiam namoros, sobretudo na adolescência.

Ademais, todas as outras personagens lidam com o sexo: “Indômito. Voraz. Lascivo” (RISSI, 2019, p. 352). As palavras encontradas nos pensamentos da personagem Melissa, de *Amor sob encomenda*, descrevem as experiências das personagens do selo editorial Verus. O sexo aparece em todos os livros, uma vez que as narrativas

apresentadas estão intrinsecamente ligadas às experiências amorosas. O livro futurístico, que lida com questões de sobrevivência, muda o tom da narrativa, quando a protagonista Lollipop se apaixona, deixando que as questões afetivas se mostrem mais relevantes do que a própria luta contra os seres que combatiam sua existência. Pelo menos, a vida amorosa traz sexo: aqui, as cenas de desejo e de relações são narradas de formas vibrantes e apaixonadas de carícias, trocas e sensações.

Gareth gemeu dentro do beijo, e seu membro pressionou a fenda entre as pernas de sua amada. Eles estavam ofegantes e trêmulos. Lentamente, ele a penetrava. — Nós estamos apenas consumando algo que começou quando nos vimos, há um mês — ele falou com a voz rouca e deslizou um pouco mais para dentro dela (SETTE, 2017, p. 287).

A cena do romance *Não me esqueças* (2017), ambientando no século XIX, citada anteriormente, narra a primeira vez de Lizzie, a única protagonista que vive a iniciação sexual nos livros estudados. Embora ela não tenha acesso a tantas informações quanto às protagonistas de sua idade em dias atuais, Lizzie segue seus instintos e vive a paixão por Gareth, que vem a ser seu marido no final do livro, condizente com a época em que o livro se passa.

“Eu jamais me entreguei a ninguém desse jeito” (RISSI, 2019, p. 357), diz a Melissa, de *Amor sob medida*, ao par romântico, dando a ideia de uma virgindade maior do que a física: a dos sentimentos. Ter uma vida sexual ativa, ter estado com outros homens, em nenhum momento ou em nenhum dos livros é uma questão que coloca em xeque credibilidade, caráter e valor da mulher, mostrando a naturalidade das experiências na vida das protagonistas estudadas. Considero um ponto muito positivo, que inclui escolhas sobre métodos contraceptivos em falas espontâneas, no dia a dia, seja com o parceiro, amigas ou em diálogos internos, mostrando a opção da mulher em planejar sua vida tomando pílula anticoncepcional e erotizando o uso do preservativo nas relações.

O sexo surge dentro de relações amorosas, na maioria das vezes, num ideal romântico. Quando ocorre fora de namoros ou envolvimento afetivos, são histórias do passado em que elas narram terem se divertido e vivido experiências casuais.

As relações sexuais também se mostram uma porta de entrada para dores emocionais: a sensação de ser rejeitada após o ato surge em tom de mágoa ou de medo do que pode vir a acontecer, independentemente da idade das personagens. Seja na vida escolar ou no começo da vida profissional, as protagonistas entendem que não podem barganhar por meio do sexo, que ele não garante amor e aprendem a lidar bem com isso, desenvolvendo maturidade e autonomia emocional.

Essa maturidade parece conferir a elas o passaporte para uma relação mais estabelecida: depois de desenvolverem uma capacidade de se relacionarem bem consigo, elas se acertam com alguém mais disponível emocionalmente, como ocorre em *Uma história de verão*, *Boa noite, Treze*, *13 segundos*, *Os 12 signos de Valentina*, *As confissões de uma ex-popular*. O ciclo de despertar da vida sexual, decepção amorosa, desenvolvimento de maturidade e o surgimento do amor parece acompanhar a maioria dos livros – reflexo, a meu ver, de questões da mulher dos dias atuais, que aprendeu a lidar com sexo fora do casamento. Sabe que pode e deve usufruir de uma vida sexual ativa, diferentemente da geração de suas mães e avós, que receberam mais restrições, mas também desejam amar e serem amadas.

Assim, compreendidas as formas como essas mulheres protagonizam essas histórias e lidam com o sexo, seguimos para a apreensão da vida profissional das protagonistas. Reiteramos que, em sua maioria, essas protagonistas têm relações heterossexuais e por meio dos livros de 2016, com mais abertura ao debate de questões LGBTQI+, ainda que por parte de personagens secundários

3.11 As protagonistas e as relações profissionais

Para discutir os dados da vida profissional das protagonistas, elenquei numa tabela profissões que faziam sentido diante dos trabalhos que as personagens mostravam nos livros, sabendo que seria impossível criar uma tabela que contemplasse todas as profissões. Assim, tentei abarcar naturezas diversas de ocupações, em sintonia com as informações da tabela da pesquisa, com os itens: 1) estudante, que leva em consideração os ensinos fundamental e médio; 2) assalariada para designar empregos gerais; 3) profissional liberal, para autônomas; 4) universitária, para a protagonista que cursa a faculdade e/ou mantém ocupações como pesquisadora e estagiária; 5) contraventora; 6) trabalhos braçais; 7) aposentada; 8) artista, modelo, atleta, influenciador digital e afins; 9) nunca trabalhou; 10) sem indícios.

Elucidados os itens, seguem os dados:

Tabela 17: profissão/ocupação das protagonistas editora Galera

Estudante (Ensinos fundamental e médio)	6
Assalariada	-
Profissional liberal	-
Universitária/Acadêmica/Estagiária	2
Contraventora	1
Trabalhos braçais	-
Aposentada	1
Artista/modelo/atleta/influenciador digital	3
Nunca trabalhou	-
Sem indícios	1

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

O fato de grande parte das protagonistas serem estudantes, sobretudo do Ensino Médio e Superior, relaciona-se muito com a faixa etária das personagens e do que é usual na literatura para jovens, estando dentro do convencional para os YA, NA e *chick-lits*, assim como as funções de modelo, artista e atleta, que se alinham às construções de personagens encontradas no gênero. Destoa-se das demais ocupações a contraventora Rebeca, de *Treze* (2017), e a aposentada Judith, de *O caso do elefante dourado* (2012).

Os papéis sociais desempenhados pelas mulheres passaram grandes transformações, principalmente a partir da década de 1960, com movimentos feministas e o advento de métodos contraceptivos, aumentando a disponibilidade da mulher para atuar fora do âmbito doméstico. A figura de uma mulher devota unicamente ao lar já não corresponde com os dias atuais e como avanço das mulheres em diferentes carreiras, como retrata os livros analisados. Salvo as exceções de livros que se passam em outro século, *Não me esqueças* (2017), de Babi Sette, ou no futuro, *Sob a luz da escuridão* (2019), de Ana Beatriz Brandão, todas as protagonistas estudam e não pensam em abrir mão da educação, pois se preocupam em descobrir o que desejam realizar e com o que querem trabalhar.

Ter uma carreira, se sentir realizada e independente financeiramente faz parte dos sonhos das protagonistas, com exceção da criança e da história que se passa em um reino fantástico.

Até mesmo as princesas, originalmente herdeiras de reinos, quando revistas nas histórias de Paula Pimenta têm objetivos e descobertas profissionais: Arielle Botrel, a *Princesa das águas*, é uma famosa atleta olímpica; Cíntia, a *Cinderela pop*, descobre-se DJ; Aurora/Anna Rosa, a *Princesa adormecida*, leva os estudos a sério, mesmo com dramas familiares. Cíntia Dorella, estudante de 16 anos, tornou-se DJ incentivada pelo namorado da tia.

O Rafa foi passando faixa por faixa e, ao final, falou que eu tinha um excelente gosto musical. Ele era DJ e tinha uma empresa de som que trabalhava em festas, e perguntou se eu gostaria de aprender a mixar as músicas e fazer sel lists. Aceitei na hora, afinal aquilo me distrairia. No final das contas, a distração virou um hobby, que pouco depois virou um emprego. (...) Para mim aquilo era uma diversão, mas, para falar a verdade, o emprego não poderia ter vindo em hora melhor. Eu me recusava a aceitar qualquer coisa do meu pai. Ele continuava a pagar a mensalidade da escola, mas mais do que isso eu não queria. Portanto, foi bom começar a ganhar o meu próprio dinheiro (PIMENTA, 2015, p. 33 e 34.).

A essa altura da história, Cíntia vivia com a tia, irmã da mãe, que passava uma temporada no Japão a trabalho depois de ter separado por conta uma traição com a mulher que se tornara a companheira do pai — e a madrasta manipuladora de Cíntia. A tia permitiu que a jovem tocasse sob algumas condições, dentre elas, a de voltar para a casa à meia-noite, impreterivelmente, assim como no clássico, transformando Cíntia Dorella na DJ Cinderela, animando festas de 15 anos e chegando a tocar em casas noturnas frequentadas por pessoas de sua idade. Na história, não há discussão sobre menores de idade terem acesso a clubes ou ainda trabalharem na noite, embora pelo texto isso soasse mais lazer do que trabalho. O par romântico de Cíntia surge nesse ambiente, com a festa de 15 anos de suas irmãs postiças, filhas da madrasta. Fredy Prince é o “maior astro juvenil da atualidade” (PIMENTA, 2015, p. 69), um cantor romântico com incontáveis fãs que se apaixonada pela DJ que está mascarada, não revela seu verdadeiro nome e ainda deixa um tênis *all-star* na festa, fazendo o rapaz começar uma busca pela dona do sapato.

Com o desenrolar da história, Cíntia consegue se revelar ao mocinho, mesmo com todas as manobras contrárias da madrasta, e mantém sua carreira de DJ, dessa vez, abrilhantada por ser a namorada de um astro, com quem produziu música em parceria e ainda passou a abrir todos os shows.

Arielle, a *Princesa das águas*, na releitura de *Pequena Sereia*, cumpre rigorosos compromissos como atleta da natação, mesmo tendo apenas 16 anos. A fama é comum a atleta, cuja família é acostumada aos holofotes: é irmã das cantoras da *girl band Mermaid Sisters*, filha de um nadador campeão olímpico, o Teófilo Botrel, e de Serena Shell, uma conhecida cantora que morreu no parto de Arielle, razão pela qual ela não canta, fazendo jus ao clássico: sua voz lembra a da mãe, gerando tristeza ao pai. Com a proximidade das Olimpíadas e com uma gincana extraoficial envolvendo os atletas e dezenas de patrocinadores, Arielle se envolve em uma fraude para prejudicá-la na carreira, juntamente com Erico, atleta de quem ela gosta. A solução para todo o imbróglio do livro é que ela cante, provando ser a dona da voz que fez o mocinho se apaixonar, rendendo a ela, então, mais uma oportunidade de trabalho: cantar.

O envolvimento com tantas atividades expressas nessa protagonista parece ser comum aos jovens da geração Z, os nascidos a partir de 1993, denominação derivada do termo “zapear”, também chamada de “geração digital”, “geração net”, “geração pontocom”, como explicado a seguir:

Essa geração é artística e adaptativa, pois tem muita intimidade com a mídia e as artes. (...) nasceu em meio à recessão global e estão fadados a entrar na vida adulta em meio a uma turbulência econômica e social. (...) tende a seguir o comportamento de pessoas famosas, ou role models, e copiar seus padrões de conduta. (...) Esses modelos sejam positivos ou negativos, ajudam a moldar os padrões de conduta desta geração muito influenciada pela internet e seus meios de comunicação (NOVAES et al., 2011)¹¹².

As características expressas anteriormente são encontradas nas protagonistas, sobretudo nas releituras das princesas: as histórias sofrem muita influência de mensagens, notícias veiculadas em *blogs* e jornais, havendo, inclusive, remissão dos parceiros românticos na internet, com demonstrações públicas de amor. O sofrimento é público, assim como a redenção, seja ela para comprovar um crime ou uma fraude, inocentar pessoas ou para unir o casal.

Especificamente sobre as relações de trabalho, além de serem as heroínas das histórias a lidarem com família, emoções e escolas, as protagonistas também se mostram versáteis em assumir muitas tarefas. “Eu ia fazer 17 anos na próxima semana e achava que já tinha maturidade suficiente para conciliar a vida profissional, estudantil e pessoal

¹¹²UCS. *Mostra PPGA*. XVI Mostra de Iniciação Científica, Pós-graduação, Pesquisa e Extensão. Universidade de Caxias do Sul. outubro 28, 2016 – outubro 29, 2016. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/mostraucsppga/xvimostrappga/paper/viewFile/4869/1569>. Acesso em: 13 set. 2021.

(PIMENTA, 2016, p. 352), diz Arielle, ao assumir seu desejo de cantar ao pai, expondo a visão que tem de si mesma. O tenista Erico Eggenberg, namorado de Arielle, ao ser indagado sobre a multipotencialidade de Arielle, corrobora com a visão: “Claro que ela vai dar conta de tudo! A Arielle tem alma de sereia... Nasceu pra nadar e encantar corações! (...) não temos dúvidas de que tanto no esporte quanto nos palcos a princesa (...) terá uma carreira longa e de muito sucesso!” (PIMENTA, 2016, p. 362). Sobre a multipotencialidade da geração citada, Novaes afirma que

no que diz respeito ao lado profissional, são multitarefas, ou seja, conseguem fazer, e entender, várias coisas ao mesmo tempo, (...) nenhuma geração anterior demonstrou essa habilidade natural tão bem quanto os Zs, realizar tarefas *online* ou não, simultaneamente. Essa geração, também é caracterizada pelo imediatismo (NOVAES et al., 2011, p. 5-6)¹¹³.

É característica da ficção, sobretudo da rescrita de clássicos, encontrar uma certa mágica em resoluções de conflitos não condizentes com a realidade, como se fosse um movimento megalomaniaco, fantasias tipicamente onipotentes comuns à condição infantil do desenvolvimento. O mesmo tom de mágica no que tange ao surgimento de uma carreira está em Lola, protagonista de *13 segundos*, aluna do último ano do Ensino Médio que canta. Sempre elogiada por sua voz, Lola nunca empenhou muitas tentativas comuns aos artistas como criar bandas, tentar tocar em lugares públicos, compor, estudar música e demais ações poderiam levá-la a um crescimento natural

Durante a história, Lola, finalmente, posta um de seus vídeos em seu canal de YouTube, que diante dos bons comentários, passa a ser constantemente alimentado, alcançando grandes proporções em pouco tempo, fazendo, inclusive, com que ela viaje com tudo pago para Nova Iorque, a fim de firmar um contrato com uma gravadora internacional, numa ascensão mágica e fantástica. A conquista acontece depois de um episódio em que um vídeo íntimo dela é vazado, questão que será tratada mais adiante na pesquisa, como se a protagonista fosse recompensada pelo injustificável crime que sofre. Infiro, aqui, um certo complexo dos contos de fadas: algo ruim tem de acontecer antes de que vida mude para melhor, como se o sofrimento legitimasse a alegria.

O devaneio em grande parte ignora a realidade. Nele é possível ser um herói, um amante realizado, um gênio ou o que quer que se escolha. Diferentemente

¹¹³NOVAES, Tiago; BERTOLAZZI, Marco Aurélio; ZANANDREA, Gabriela; CAMARGO, Maria Emilia. *Geração Z: Uma Análise sobre o Relacionamento com o Trabalho XVI Mostra de Iniciação Científica, Pós-graduação, Pesquisa e Extensão*. Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2016. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/mostraucsppga/xvimostrappga/paper/viewFile/4869/1569>. Acesso em: 16 jan. 2021.

do sonho, o devaneio ignora a realidade interna e o conflito mais profundo. Trata-se de uma satisfação onipotente de desejo. Deste modo, o devanear é quase sempre repetitivo, superficial e egocêntrico, uma vez que outras personagens, em vez do próprio sujeito do devaneio, são em geral figuras inconsistentes. É característico da latência e do início da adolescência, porém adultos também devaneiam. A falta de devaneio pode indicar que a fantasia inconsciente é por demais assustadora para que lhe seja permitido qualquer acesso à vida desperta e a um devaneio (LOLI et al, 2016, *online*.)¹¹⁴

Mais consoantes com a realidade, as personagens universitárias expõem a rotina de estudos e as tentativas de inserção no mercado, almejando bolsas de estudo, seja por projetos de pesquisa ou estágio. Em *Boa noite*, Alina e suas colegas, estudantes de Ciências da Computação, desenvolvem um aplicativo para ajudar mulheres no *campus*, evitando abusos e registrando-os quando eles ocorrem. Isadora, de *Os 12 signos de Valentina*, consegue um estágio na editora da universidade, mostrando também um bom desempenho acadêmico. Da mesma autora, Renata, de *As confissões de uma ex-popular*, segue caminho oposto ao seu jovem amor na história, que se passa no último ano do Ensino Médio, em função dos planos de vida de ambos. Ela segue em busca de seus desejos profissionais, mesmo sacrificando a relação, torna-se a profissional que quer, consoante com seu propósito de vida. Anos mais tarde, reencontra seu antigo par romântico em um compromisso de trabalho, deixando as possibilidades abertas no final do livro. Aqui, a personagem claramente fez uma escolha pela sua realização profissional.

Uma situação menos convencional acontece com Rebeca, personagem de *Treze*, uma *hacker* descoberta pela polícia que quita suas dívidas com a sociedade trabalhando para eles. Contudo, no final da história, ela se redime e segue livre para conquistar sua vida ao lado de um amor.

Acerca da tabela citada no item, a protagonista que se enquadra no “sem indícios” é Nor, de *Sob a capa vermelha* (2018), de Mariana Vitória da Silva, uma vez que a história se passa em outro reino, como outros parâmetros de vida que não envolvem a escola tradicional.

Acerca das relações profissionais, destaco que as condições socioeconômicas, já citadas anteriormente das protagonistas em questão as colocam num lugar de não precisar trabalhar, diferentemente de grande parte da população. A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua – Trabalho das Crianças e Adolescentes

¹¹⁴ LOLI, Maria Salete Arenales; ABRÃO, Jorge Luís Ferreira; TARDIVO, Leila Salomão de la Plata Cury. O uso da imaginação no psicodiagnóstico e na psicoterapia de adolescentes. Bol. psicol vol.66 no.144 São Paulo, jan. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432016000100008. Acesso em: 16 jan. 2021.

divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹¹⁵, mostra que, em 2019, havia 706 mil crianças e adolescentes entre 5 a 17 anos de idade ocupadas nas piores formas de trabalho infantil, sendo que 53,7% estavam no grupo de 16 e 17 anos de idade; 25% no grupo de 14 e 15 anos; e 21,3% no de 5 a 13 anos de idade. Ainda de acordo com a pesquisa, as crianças e adolescentes em situação de trabalho infantil, isto é, 66,4% eram homens e 66,1% eram pretos ou pardos.

Os dados alinham-se ao perfil majoritário até aqui das personagens: brancas e de classe média. As relações de trabalho, quando acontecem, são ligadas a realização de um sonho, à possibilidade de se divertir, criar algo relevante e rentável.

Traçadas as análises das protagonistas da Galera, seguimos para a Verus:

Tabela 18: profissão/ocupação das protagonistas editora Verus

Estudante (Ensinos fundamental e médio)	5
Assalariada	3
Profissional liberal	0
Universitária/Acadêmica/Estagiária	0
Contraventora	0
Trabalhos braçais	0
Aposentada	0
Artista/modelo/atleta	2
Nunca trabalhou	2
Sem indícios	1

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

As protagonistas, aqui, estão em sua maioria no último ano do Ensino Médio. Quando já empregadas e com uma profissão, desempenham funções ligadas à área da Comunicação, bem comum às mulheres. Duas nunca trabalharam: Lizzie, em *Não me esqueças* (2017), de Babi Sette, uma vez que o livro se passa em 1861; e em *Procura-se marido* (2011), de Carina Rissi, cuja protagonista é uma herdeira milionária que, pela primeira vez na vida, terá de trabalhar, o que até então era impensável para a garota. O

¹¹⁵ AGÊNCIA Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-12/ibge-brasil-tem-46-das-criancas-e-adolescentes-em-trabalho-infantil>. Acesso em: 13 set. 2021.

corpus conta também com duas bailarinas, uma rica, a Melissa, em *O garoto do cachecol vermelho* (2016), de Ana Beatriz Brandão; e Nicole, de classe média, em *Senhorita Aurora* (2017), de Babi Sette, em ambas as histórias, são mostradas a dedicação e o estilo de vida de uma bailarina profissional. Lollipop, em *Sob a luz da escuridão* (2019), de Ana Beatriz Brandão, não traz indícios de vida profissional, uma vez que se passa em um mundo apocalíptico e a personagem principal teve a memória apagada.

A necessidade de trabalhar surge nas demais personagens, que desempenham funções comuns nas áreas de comunicação, eventos e comércio, geralmente reclamando do chefe e do abuso de funções, ou das frustrações na carreira. Briana, em *Quando a noite cai* (2017), de Carina Rissi, vive de emprego em emprego na tentativa de aumentar a renda da família, que piorou, drasticamente, desde que seu pai morreu, e na esperança de descobrir um trabalho que lhe desperte sentido e vontade de seguir adiante. A personagem coleciona destrates que dão ares cômicos ao livro, como derrubar comida em uma cliente ilustre do restaurante em que trabalhava, quebrar um lustre de dois mil reais, desabar uma prateleira da loja, sempre dando prejuízo a si.

Questões relacionadas ao dinheiro se atrelam ao desejo de crescer na profissão e desempenhar uma função que as façam felizes são permanentes entre as protagonistas. Quase sempre, elas têm na vida profissional a possibilidade de conhecer alguém que vai despertar algum interesse. Tal recurso é amplamente usado nos livros da Carina Rissi, que apresenta 10 livros em nosso *corpus*.

De acordo com o estudo *Sexo, Casamento e Economia*¹¹⁶, feito pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) com base em dados do Censo de 2000 do IBGE, o número de mulheres solteiras acima de 20 anos, incluindo as que nunca se casaram, as que se descasaram e as que ficaram viúvas, aumentou de 35% para 38%, totalizando 19,7 milhões de mulheres que não estão em relacionamentos estáveis, mostrando que a urbanização, uma vez que os grandes centros abrigam o maior número de mulheres solteiras, e aumento da renda e do nível educacional colaborou para a construção de tal realidade: nas capitais, 45% das mulheres acima de 20 anos não estão casadas ou vinculadas a alguém. Tal índice tem identificação com o estudo aqui realizado: entre 16 personagens do *corpus* da Verus, 14 estão em grandes centros, 6 estão solteiras e dependem do trabalho.

¹¹⁶ NERI, Marcelo Cortes. *Sexo, casamento e economia*. Rio de Janeiro, FGC/IBRE, 2005. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/22035/Texto-Principal-Sexo-Casamento-e-Economia.pdf?sequence=2>. Acesso em: 8 de mar. 2021.

Vale dizer que notei não ser contemplado no *corpus* duas variantes acerca da inserção da mulher no mercado de trabalho, sendo a primeira a das mães solteiras, uma protagonista não encontrada nos livros lidos, embora seja uma realidade cada vez mais presente, já que segundo o IBGE¹¹⁷, em 2015, o número de mães sem cônjuge somou 11,6 milhões, o que corresponde a 26,8% das famílias no Brasil. O segundo ponto é a carreira acadêmica, inexistente entre as protagonistas que, embora possam demonstrar não ter idade para cursos de pós-graduação, cumprem a formação universitária e não falam sobre seguir na área da pesquisa, contrapondo uma realidade em que 60,6% dos mestres formados no Brasil eram mulheres (CAPES, 2016¹¹⁸), e entre os doutores, elas também são maioria, chegando a 55% dos titulados.

Inferimos que, apesar da vida amorosa de qualidade seja de total relevância na vida das protagonistas, a realização profissional também desempenha um importante papel na construção de sua identidade, com a sensação de ser feliz e realizada, de trabalhar com o que gosta, além de ter liberdade financeira e alcançar o sucesso, muito vezes atrelado ao reconhecimento público e fama.

Por fim, seguimos a compreensão dessas protagonistas, agora no âmbito familiar.

3.12 As protagonistas e as relações familiares

Nesta seção, vamos discutir como se dão as dinâmicas familiares das protagonistas, partindo da relação com os pais, elencando as seguintes realidades: pais casados, pais separados ou que nunca se casaram, pais falecidos ou não conhecidos, mães falecidas ou não conhecidas, pai e mãe falecidos ou não conhecidos. Tais itens se fizeram necessários e consoantes com a pesquisa após a leitura dos 35 livros.

Tabela 19: Estruturas familiares das protagonistas da editora Galera

Pais casados	5
Pais separados	4
Pais falecidos/não identificados	2
Mãe falecidas/não identificadas	2
Pai e mãe falecidos/ não identificados	1

¹¹⁷ Instituto brasileiro de geografia e estatística (IBGE). *Censo brasileiro de 2015*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Instituto brasileiro de geografia e estatística (IBGE).

¹¹⁸ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. (2016). GEOCAPES Dados Estatísticos. Disponível em <http://geocapes.capes.gov.br/geocapes2/>. Acesso em 3 de mar. 2021.

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

O número de protagonistas com pais casados e separados quase se equivale nas publicações da Galera, assim como entre as personagens órfãs ou criadas sem pai/mãe. As relações familiares são preponderantes nas histórias. As personagens reconhecem o impacto da origem e como as relações de casa moldaram seus comportamentos – quase sempre um pouco numa visão que culpabiliza os pais, natural da idade. Mais tarde, com o avanço da história e com o amadurecimento da protagonista, esses vínculos tendem a ser ressignificados e suavizados, como ocorre em *As confissões de uma ex-popular*, quando Renata é confinada em um colégio interno, o que aumenta a distância entre ela e os pais ricos, que, aparentemente, queriam se livrar da filha que causou problemas. Ao fim da história, por meio de uma boa conversa, a família mostra o desejo de se acertar.

Os maiores dramas familiares estão em *Treze*, momento em que o pai de Rebeca morre de forma trágica e injusta quando ela era mais nova, deixando-a, junto com a mãe, desassistida, levando-as ao crime. Mais tarde, a mãe é presa por crimes de estelionato. No fim da história, morre, finalizando qualquer ligação com o passado ilegal.

Em *Cinderela pop*, a jovem Cíntia tem o coração partido ao descobrir a traição do pai, que faz com que ela vá morar com uma tia, visto que a mãe está a trabalho em outro país. A decepção com o pai aparece também em *Uma história de verão*, em que Alina assume o tom de denúncia das hipocrisias familiares, contando para a mãe os casos do pai. Há, ainda, uma revolta pela mãe não se posicionar, numa postura que a coloca maior do que a própria mãe, sendo capaz de escolher para ela e eleger o que é certo ou errado, podendo intrometer na relação dos adultos. As questões da personagem com a confiança no sexo oposto começam aí, trazendo necessidade de entendimento e de certo afastamento da família para se compreender. A traição do pai também aparece em *13 segundos*, tornando a personagem mais íntima da mãe e da irmã mais nova, que refazem a vida.

Na história fantástica *Sob a capa vermelha*, a tônica é o amor entre mãe e filha, numa saga de descobertas de verdades antes ocultas, religando a filha que perdeu cedo a mãe biológica. No recorte, quase não há problemas com a mãe: mesmo quando há tensão, há o entendimento de que elas foram vítimas de sistema opressor. A mesma condescendência não é vista com os pais.

Percebe-se que o ingresso na vida adulta também demanda perder a visão de que o pai que tem relações extraconjugais trai também a família, como se a filha sentisse pela mãe, fosse traída junto, num comportamento que exprime mágoa e revolta com costumes

patriarcais, que naturalizam as traições masculinas. Contudo, pessoalmente, espero que as tramas e as personagens amadureçam a ponto de compreender que os acordos conscientes e inconscientes entre os casais não lhes afetem tanto, para que elas sejam capazes de distinguir o amor dos pais dos adultos que são.

Agora, os dados das protagonistas da Verus:

Tabela 20: Estruturas familiares das protagonistas da editora Verus

Pais casados	3
Pais separados	3
Pais falecidos/não identificados	2
Mãe falecidas	3
Pai e mãe falecidos	2

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Assim como na editora Galera, os números se mantiveram parecidos e equilibrados entre protagonistas filhas de pai ainda casados e separados, e protagonistas órfãs que, nesse selo, especialmente, desempenham função mais relevante nas tramas, alterando os destinos das personagens.

Em *Procura-se marido* (2012), de Carina Rissi, da editora Verus, a milionária herdeira Alicia se vê obrigada a trabalhar na empresa da família até ter acesso a seu patrimônio, a menos que se case.

– Oh, Deus! Isso não pode estar acontecendo. Quer dizer que eu não vou herdar nada?

– Não até se casar.

– Mas como... Onde... E as minhas despesas? Eu preciso de dinheiro para abastecer o carro, comprar minhas coisas.

– Por isso seu avô lhe deixou um cargo vitalício em uma das empresas do grupo. Para que você tenha dinheiro para se sustentar. Ele jamais a deixaria à mingua — ele sorriu.

Ah, não. Só me forçava a trabalhar! Mas, pensando bem, não parecia tão mal assim. Provavelmente um cargo de chefia ou gerência seria razoavelmente bem remunerado. (RISSI, 2012, p. 27).

A retrógrada ideia do avô, que condicionou o dinheiro da neta ao casamento, colaborada com a patriarcal ideia de que um “homem pode dar jeito numa mulher”. No começo do livro, encontramos uma protagonista sem a menor noção de realidade, mimada, alucinadas em festa e viagens. Contudo, dizer que um casamento é demonstração

de amadurecimento é, no mínimo, atrasado, remontando ideias arcaicas de arranjos matrimoniais.

Os pais romanos tinham a responsabilidade de procurar os homens com qualidades correspondentes às das suas filhas (...). Esperava-se que a jovem não tomasse qualquer iniciativa e que aceitasse a decisão dos pais. O dinheiro vinha em primeiro lugar, mas qualidades pessoais, como boa aparência e caráter, pesavam na decisão. (...) Em certos casos, o noivado era negociado por profissionais especializados — corretores de casamento, cujos negócios prosperaram em Roma (LINS, 2013, p. 104).

O trecho anterior levanta outra hipótese acerca da ideia do arranjo matrimonial: o cuidado com o patrimônio, atestando que mulheres não são capazes de manter ou aumentar o patrimônio, sendo apenas uma peça no jogo de conchavos e acordos entre famílias. Embora a história se passe em dias atuais, o clichê vivido pela protagonista remonta ideias patriarcais de que a mulher é uma posse do homem/família. Dessa forma, nos questionamos: seria imposto o mesmo a um herdeiro homem?

No caso dos livros em que os pais e as mães são falecidos, tais dores são usadas para justificar dramas emocionais das personagens. A presença da mãe, de forma geral, é frequente e quase sempre onipotente nas vidas das protagonistas analisadas. “‘Você tem que ser perfeita’, a voz da minha mãe vibrou dentro de mim”, diz a personagem Nicole, no livro *Senhorita Aurora* (2018), de Babi Sette, diante de uma oportunidade como bailarina. Em várias passagens do livro, a personagem reverencia a abnegação da mãe, que se doou ao extremo para que a filha pudesse seguir com os estudos de balé até ingressar em uma grande companhia, chegando, inclusive, a ter diálogos controladores, com postura de cobrança pela extrema dedicação à maternidade.

Ela já tinha me feito essa pergunta mais de uma vez e eu sabia o que estava por trás dela: controle. Essa mania insuportável que minha mãe tinha de querer controlar tudo em minha vida e, claro, de julgar tudo como bom ou ruim. Olhei para o lado e vi o grupo de dez bailarinos que viajavam comigo, eles estavam sentados juntos. Eu era a única deslocada da turma e aquilo me irritou.

– Você sabe que eu não ligo para isso, vim aqui pelo balé e não para fazer amigos.

Ela ficou quieta. Acho que respondi de forma grosseira. Eu sacudi a cabeça, arrependida.

– Mãe... só me deixa fazer do meu jeito, ok? Qual o problema que eu não tenha me enturmado ainda?

Você acha que não sou capaz nem mesmo de fazer amigos? — murmurei.

Ouvi sua respiração longa do outro lado da linha.

– Ah, que besteira... é isso que você acha de mim, depois de tudo o que fiz e faço por você? (SETTE, 2018, *online*)

A mãe de Nicole parece ter ganhado mais espaço na vida da única filha mediante a ausência do pai, então marido, que fornece apenas o necessário para a sobrevivência da filha, com pouco contato físico e afetivo. Tal situação se assemelha com a realidade

brasileira, em que as mães são as mais frequentes detentoras da guarda após o divórcio (IBGE, 2010¹¹⁹). A crença de que o instinto materno é inato às mães, sobrecarregando-a com a maior parte da criação dos filhos é questionada em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), de Elisabeth Badinter¹²⁰, refutando a ideia de que toda mulher “normal” desenvolve um desejo de zelar pela proteção física e moral dos filhos, “pois acredito que uma mulher pode ser ‘normal’ sem ser mãe, e que toda mãe não tem uma pulsão irresistível a se ocupar do filho.” (BADINTER, 1985, p. 10).

Outra relação materna não saudável ocorre em *O garoto do cachecol vermelho* (2016), em que a bailarina Melissa é agredida pelo então namorado. Depois da violência, foi acudida pela amiga, que a levou ao hospital e, mais tarde, em casa, não recebeu o acolhimento que esperava da mãe.

Eu tinha que confessar que estava um pouco receosa de ficar sozinha, ainda mais para enfrentar minha mãe. Fui atingida por uma rajada de perguntas quando ela viu meus machucados e, como médica, criticou cada uma das providências tomadas. Menti em cada uma das respostas. Pelo menos nas que aceitei dar, porque em certo ponto da história decidi simplesmente deixá-la falando sozinha e subir para o quarto (BRANDÃO, (BRANDÃO, 2016, p. 87).

Grande parte da história se sustenta com a prerrogativa de que a indocilidade de Melissa se dava pela dor da ausência da mãe que, embora concedesse o conforto de uma vida rica, tendo até construído um estúdio de dança em casa, na intimidade recebia frieza e cobranças da mãe, tendo crescido com empregados e babás. Tal comportamento já era evidenciado em outras mães:

Aos olhos da sociedade, as aparências são respeitadas, já que elas mantêm o filho ao seu lado e fiscalizam a ama. Na realidade, porém, a criança passa a maior parte do tempo com a ama-de-leite (mais tarde, com a ama-seca), que a alimenta, lava, cuida, faz passear, etc. São aliás numerosas as crianças mais apegadas à ama do que à mãe, personagem distante, que só vêem nas horas por ela escolhidas. De certo modo, essas mães foram trapaceiras que traíram seus filhos e adaptaram à sua conveniência as regras na nova moral. Já que era preciso ser boa mãe, elas o seriam, delegando a uma outra, graças aos seus recursos financeiros, os ônus dessa função (BADINTER, 1985, p. 230).

As rugas com a figura feminina também ganham destaque com as madrastas, tanto nos livros da Verus quanto da Galera. A tônica disputa pelo pai, agora casado com outra, e a polarização de “boa” e “má”, a “princesa” e a “bruxa”, entre as duas mulheres,

¹¹⁹ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Censo brasileiro de 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012..

¹²⁰ BADINTER, Elisabeth. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

mãe/madrasta e filha, reforça a dualidade dos estereótipos femininos, fortalecendo a rivalidade entre elas, ao expor um modelo de mulher a ser seguido e um segundo a ser repellido.

Pode-se notar que nessas produções (...) a rivalidade entre as mulheres é o cerne da maioria das relações entre elas. Dessa forma, isso se torna uma violência, já que as coloca como inimigas, o que impede o empoderamento das mulheres, porque inibe a sororidade, que é pacto de irmandade feminino para o fortalecimento, união, amizade e empatia entre as mulheres para combater a dominação masculina (SILVA, p. 155).¹²¹

Compreendo, aqui, uma rivalidade velada entre mãe e filha que movimenta as narrativas, fazendo a protagonista ser provada em seu caráter, tornando-se, assim, merecedora do final feliz.

Dessa forma, percebe-se que, nas duas editoras, a relação outras entre mulheres parece advir da relação com a mãe, seja num jogo de competição velada ou de rivalidade assumida, sendo que algumas obras questionaram o mito do amor materno, ao passo que outras fortaleceram os vínculos entre mãe e filha. A relação entre pai e filha também aparece, mas em menor número, talvez porque a relação com o masculino que mais importe na trama seja com o par romântico. Seguindo a abordagem das relações, seguimos para a discussão das relações de amizade.

As protagonistas e as relações de amizade

“A amizade é um relacionamento entre pessoas que não são familiares, parentes ou parceiras sexuais” (SOUZA, HUTZ, 2008, p. 259)¹²². Nesse sentido, apresento nesta seção as relações de amizade, e também de inimizade, das protagonistas, considerando as situações: 1) sem amigades para situações de isolamento ou escasso contato social e emocional; 2) um amigo ou amiga próximo; 3) grupos de amigos; 4) sem indícios.

Assim, apresento os dados da editora Galera:

¹²¹ SILVA, Ivana Carolina Santos da. *Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney*. Projeto final apresentado no Curso de Graduação em Jornalismo da Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/16599/1/2016_IvanaCarolinaSilva_tcc.pdf. Acesso em: 1 mar. 2021.

¹²² SOUZA, Luciana Karine. HUTZ, Claudio Simon. *Relacionamentos pessoais e sociais: amizade em adultos*. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 13, n. 2, p. 257-265, abr./jun. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/fcvqh9ZLPbtvPH59Rtm8qjy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 6 Jul. 2021.

Tabela 21: Relações de amizade das protagonistas da editora Galera

Sem amizades	-
Um/a melhor amiga/o	1
Grupos de amigos	13
Sem indícios	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Entre as protagonistas da Galera, todas estão inseridas em grupos sociais e mantêm laços afetivos, com exceção da contraventora Rebeca, de *Treze* (2017), que possui uma amiga íntima, a Susy, seguramente em função de sua vida obscura como *hacker* e de uma dívida com a polícia, o que a impede de se abrir a novas relações.

As amizades parecem ser fundamentais em livros endereçados ao público jovem. O espaço de aceitação que há nas descrições das relações entre amigos conforta as protagonistas e as fazem seguir em frente. Assim, todas as protagonistas têm amigas e amigos, dos mais variados e diversos, de vários ambientes: trabalho, escola, família, infância. Essas características estão até na protagonista anti-heroína, que habitualmente não têm as virtudes empregadas às donas das tramas, de amigos fiéis, mas essa possui. Malvina, a madrasta na releitura *Menina veneno* (2017), levou para a rica e glamurosa vida de modelo os amigos dos tempos do orfanato, trabalhando com ela, aguentando seus destemperos e dando conselhos antes de sua ruína.

A amizade da protagonista com idosos aparece em *O amor não é óbvio*, e com *O caso do elefante dourado*, em que a própria personagem central, de 71 anos, tem amizade com alguns jovens na rua, sendo uma relação de engano, na qual o envolvimento com o mistério policial começa.

Se as protagonistas não são bissexuais ou lésbicas, as amigas são. Em *As confissões de uma ex-popular* (2019), *13 segundos* (2017), isso vem mais claramente, mas nunca como uma questão a ser assumida: vem com naturalidade, sem tensão. Em *O amor não é óbvio* (2019), a melhor amiga da protagonista, Édra, é negra; assim como na vida de Renata, em *As confissões de uma ex-popular* (2019). O que não vemos nas protagonistas, vemos nas relações que a cercam, seja para reforçar posicionamentos de raça e de gênero ou para evidenciar o lado mocinha da personagem.

A rivalidade feminina é mais notada nas releituras de contos de fada, nas quais há uma relação de disputa seja pelo pai ou pelo amor – sempre um homem.

A rivalidade feminina é um mito criado e que é próprio da ideologia da dominação masculina que coloca essa rivalidade como algo naturalizado e tradicional para manutenção do poder patriarcal. Ou seja, a união feminina é um mal que se precisa evitar para que a ordem continue estabelecida e não seja questionada. Sendo assim, as mulheres naturalmente não podem estabelecer laços de irmandade e ajuda mútua por serem — eternas rivais (TIBURI, 2016, p.7)¹²³.

O termo sororidade, muito em voga atualmente, desconstrói a ideia de concorrência entre mulheres, tem origem no período pós-Medieval, na palavra *sorōritās*, do latim renascentista, e do termo em latim para irmã, *soror*, sendo também derivado de *sorority* nos Estados Unidos, sinônimo de *sisterhood* nas organizações femininas de universitárias (PENKALA, 2014, p.225)¹²⁴. A pesquisadora define sororidade “como um pacto político e ético de irmandade entre as mulheres que despertam práticas, a fim de preservar e estimular a proteção, solidariedade e defesa entre as mulheres e, assim, enfrentar o patriarcado” (PENKALA, 2014, p.225). A sororidade pode ser mais vista nos livros da Galera, especialmente em *Boa noite* (2016), quando mulheres se uniram para combater abusos sexuais no *campus*, *Os 12 signos de Valentina* (2017), sem críticas à experimentação afetiva da personagem e *13 segundos* (2017), quando a personagem sofreu um crime de *porn revenge*, detalhado mais adiante.

Discutidas as relações de amizade das protagonistas da editora Galera, seguem os dados da editora Verus:

Tabela 21: Relações de amizade das protagonistas da editora Verus.

Sem amizades	-
Um/a melhor amiga/o	2
Grupos de amigos	11
Sem indícios	-

Fonte: elaborado pela autora, 2021.

Assim como na Galera, as 13 protagonistas da editora Verus socializam bem e estão inseridas em grupos, sendo que duas vivem uma amizade com mais intensidade, apresentam uma melhor amiga que desempenha uma relevância na trama: Alícia, em

¹²³ TIBURI, Marcia. Prefácio. In: *Vamos juntas? O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

¹²⁴ PENKALA, Ana. *A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new black*. Trabalho apresentado IV SIGAM – Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória em novembro de 2014. Disponível em: Acesso em 26 de maio de 2016.

Procura-se marido (2012); e Sofia, da série *Perdida* (2013). A primeira conta como encontrar um marido e ter direito à herança, a segunda para entender como se portar no século XVIII.

Nos três títulos de Paula Pimenta, *Cinderela pop*, *Prince adormecida* e *Princesa das águas*, o antagonismo surge com manobras que mostram insegurança e inveja, reforçando a competição entre mulheres, na ideia de que há apenas um prêmio e que deviam disputá-lo. Em *Princesa das águas*, a rival que finge ser amiga de Arielle, para manipulá-la, deprecia a protagonista, enfatizando padrões de beleza.

Ela deu uma gargalhada, e eu então comecei a trocar de roupa devagar. Porém, assim que tirei a calça jeans, ela deu uma boa olhada no meu corpo e falou:
 – Realmente calça é a decisão mais acertada. Com tantas celulites você certamente afugentaria o Erico no instante que ele batesse o olho na sua perna (PIMENTA, 2016, p. 203).

A crença de que seu corpo não está adequado a desanima, mas é rapidamente corrigida por uma outra colega, que relembra seu corpo de atleta perfeito, mostrando que a estética ainda é imposta às mulheres e se torna um ponto frágil. Como nos clássicos, as protagonistas dos contos são belas e encantadoras, como diz Naomi Wolf (2018)¹²⁵, só as meninas consideradas “bonitas” (em um olhar muito subjetivo e condizentes ao sistema patriarcal) parecem ter direito a uma história em um contexto que a figura feminina está ali para ser apreciada, objetificada ou dissecada em busca de defeitos. Todavia, mesmo com rivalidade em algumas histórias, as relações de amizade e de inimizade movimentam a trama e são indispensáveis ao desenvolvimento das protagonistas.

A amizade entre grupos é o mote da série *As mais* (2012), com as quatro amigas protagonistas: Mari, Aninha, Ingrid e Susana, que vivem os altos e baixos das amizades, como ciúmes, segredos, reconciliações e ajuda mútuas. A amizade entre a turma de mulheres também aparece no romance *Não me esqueças* (2017), que se passa no século XVIII, na Inglaterra, em que Lizzie, motivando uma descoberta importante da trama – a traição do homem a cortejava, de quem esperava um pedido de casamento – motivada pelas amigas.

– Venha ver – disse a lady, dando uma risadinha e a puxando pela mão, juntando-se às quatro amigas inseparáveis. – Vamos! incentivou-a, baixinho, ainda a puxando.
 O grupo seguiu por um corredor pouco iluminado até encontrar uma porta dupla fechada.
 – Espie pela fechadura – sugeriu a lady, com um riso contido nos lábios.
 – Mas o que é? – Lizzie sussurrou, entre confusa e curiosa.
 – Um cavalheiro tendo um encontro secreto com uma dama.

¹²⁵ WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro, Rosa dos ventos, 2018.

Lizzie arregalou os olhos, surpresa.

– Vamos, veja logo! – disse Cristine, uma das jovens do grupo. – Nós também queremos espiar!

Com o coração disparado, Lizzie olhou através da grande fechadura. Atrás dela, risadinhas nervosas continuavam rompendo o ar. Ela não soube por que aceitara fazer isso, nunca fora movida por esse tipo de curiosidade. É claro que nunca tivera uma oportunidade dessas antes, mas o fato é que... o fato é que... A luz das velas no aposento revelava duas pessoas no sofá mais próximo da porta: nus, um homem atlético e musculoso e uma mulher curvilínea, com a pele clara de alabastro. Era loira, cabelos platinados, e estava montada em cima dele (SETTE, 2019, p. 28).

A curiosidade óbvia e inerente ao ser humano pela intimidade sexual, sobretudo séculos atrás, sem tanta liberdade e registros do ato, explica a ação das moças que se preparavam para o casamento. De tudo que fora apresentado do comportamento da protagonista devotada à família e romântica, apenas com o incentivo de amigas ousaria bisbilhotar encontros secretos. Ainda sobre Lizzie, outro ponto da história chama a atenção sobre amizade, desta vez com uma empregada da casa: “Conheciam-se havia cinco anos e, praticamente desde o primeiro dia em que se viram, Lizzie soube ter ganhado, além de uma camareira excepcional, uma amiga” (SETTE, 2017, p. 69).

Do que se entende de direitos trabalhistas na Inglaterra, onde se passa a história, apenas no começo dos anos 1900 surgiram as primeiras iniciativas de regulação da jornada de trabalho, pausa para alimentação e salário, dentre outras conquistas (SOARES, 2020¹²⁶), não havendo, então, por razões históricas e pelos elementos do livro, relações trabalhistas estabelecidas entre Lizzie a Camille, a camareira. Ela seguiu fiel e dedicada à Lizzie, numa postura de criada, com algum afeto e ternura, mas em uma dinâmica que nunca ultrapassou a relação de mocinha filha dos patrões e uma empregada da casa, uma vez que a personagem nunca teve questionamentos sociais, desempenhando mais o papel da caridosa e boa. O que Lizzie refuta é o modelo de casamento sem amor, num ideal romântico já exposto na pesquisa, recusando o então pretendente que a decepcionou e abrindo espaço para um novo – e verdadeiro – amor.

Lady Melissa a observava, e as outras damas se revezavam para espionar através da fechadura. Melissa tocou no seu ombro de leve.

— Soube que até mesmo o príncipe consorte da rainha tem uma saleta íntima no Royal Opera, exclusiva para suas aventuras amorosas... Você ainda pode ser a feliz lady Devonport, querida Lizzie, basta fingir ingenuidade, percebe? Se é que você me entende. — Lady Melissa riu e as outras damas a imitaram (SETTE, 2017. P. 30).

¹²⁶ SOARES, Claudio. *Winston Churchill e as leis trabalhistas: reflexões em direito comparado*. Set 2020. Disponível em <https://jus.com.br/artigos/85613/winston-churchill-e-as-leis-trabalhistas-reflexoes-em-direito-comparado>. Acesso em 5 de Jul. 2021.

Mesmo com a sugestão das amigas de perpetuar a mentalidade da época, ela opta por romper contato e dar outros rumos à história, indo em busca de um companheiro que se comprometesse conforme ela queria.

Em suma, nas duas editoras, as amigas, mais do que os amigos do sexo masculino, ocupam lugares importantes na trama, seja com alívios cômicos, estímulos quando a protagonista está desiludida ou para ajudar na condução da história, inclusive as rivais, que desafiam a protagonista a se melhorar.

3.14 Abordagem de temas considerados polêmicos

Nesta seção, apresento características e situações que evidenciam as protagonistas por meio de temáticas não expostas nas tabelas e que julguei relevante por tocar em temas delicados, característica destacada por Colomer como um ponto comum dos romances para jovens, narrativas mais centradas em “encarar os problemas, do que em ocultá-los” (COLOMER, 2013, p. 257), como afirma a pesquisadora sobre uma das características dos romances para jovens. Nesse sentido, cabe citar o termo tabu, *tapu* na língua da polinésia, significando proibido, perigoso ou pouco limpo. Usamos a palavra para expressar uma convenção social e coletiva acerca de um determinado assunto, variando de uma cultura para a outra, determinando padrões morais. Para Freud¹²⁷ (1914), a existência de um tabu pressupõe o desejo em realizar tal ato. Se ninguém manifestasse vontade em fazer algo que uma comunidade entende como condenável, não haveria necessidade de instituir uma norma proibitiva “onde existe uma proibição tem que haver um desejo adjacente” (FREUD, 1914, p. 48).

Assim, visando romper com temas velados, compreendo ser relevante para a pesquisa das protagonistas entender em quais os tabus elas esbarram ao longo das histórias. Tendo como parâmetro os livros juvenis premiados presentes neste *corpus* – *Bárbara debaixo de chuva* e *O Caso do elefante dourado* – eles apresentam estéticas e narrativas distintas do restante. Considero questões tabus presentes, como: dramas familiares, questões de gênero e raça, transtornos mentais, crimes e escolhas sexuais tratadas de forma mais abertas.

Sendo assim, destaco aqui o *revenge porn*, ou pornografia de vingança, termo usado para exposições de imagens íntimas de alguém na internet de forma não consentida, ofendendo a vida privada das mulheres e afrontando a própria saúde, considerada na

¹²⁷ FREUD, S. *Totem e tabu*. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol.13, pp.11-191). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

esfera biopsicossocial individual com intensa afronta aos direitos humanos da vítima (OLIVEIRA et al., 2019)¹²⁸. O crime, que tem se mostrado comum na internet, colabora para a fama de viril do homem e de promíscua da mulher, como foi exposto na trama.

A personagem Lola, de *13 segundos*, tem a vida devastada pela divulgação de um vídeo de 13 segundos, que dá nome ao livro, com cenas de sexo entre ela e o ex-namorado, Léo, como forma de vingança pelo rompimento, ao ver que Lola seguia a vida, se abria a novos relacionamentos e postava vídeos de canções interpretadas por ela na internet. A história é narrada por Lola até o momento do vazamento do vídeo, quando passa a ser contada em breves capítulos pelos pontos de vista da melhor amiga e do novo par romântico, John. Ambos contam como foi ter o celular repleto de notificações, como recebem o *link* e as suas reações e dos demais colegas. A protagonista só retoma a voz da história cinco meses depois, narrando episódios de ansiedade e de pânico, assumindo que a ideia de tirar a própria vida rondou seus pensamentos.

Até tomar banho eu tive que fazer de porta destrancada, para garantir a elas que eu não tentaria fazer nenhuma besteira. Suicídio não era uma besteira; naquele estágio de depressão que eu estava já não raciocinava direito e achava que podia ser uma fuga. (RODRIGUES, 2019, p.140).

Compreendo, aqui, que conferir tal reflexão à protagonista também toca num assunto tabu, que pouco ocupa discussões públicas, justificado pela possibilidade de estimular pessoas com transtornos mentais que poderiam culminar num suicídio. Contudo, pesquisas sobre o tema apontam que tal pensamento é frequente em mulheres que sofrem pornografia de vingança.

Em regra, as consequências daí advindas são graves, não somente para as mulheres, mas também para seu círculo de afetos. Geram sofrimento emocional, diminuição da autoestima, prejuízo ao pleno desenvolvimento, angústia, medo, tristeza, raiva, ansiedade, estresse, dores de cabeça e de estômago, distúrbios do sono e do apetite, humilhação e culpa. Ademais, quando não impele suas vítimas a mudanças acentuadas em sua rotina, pode chegar às raias do suicídio¹²⁹ (OLIVEIRA et al., 2019, *online*).

¹²⁸ OLIVEIRA, Renata de Lima Machado Rocha; PEDRINHA, Roberta Duboc; OLIVEIRA, Maria Helena Barros de. tratamento da pornografia de vingança pelo ordenamento jurídico brasileiro. *Revista Saúde debate*, nº 43, Dez, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-11042019S415>. Acesso em: 18 jan. 2021.

¹²⁹OLIVEIRA, Renata de Lima Machado Rocha; PEDRINHA, Roberta Duboc; OLIVEIRA, Maria Helena Barros de. O O tratamento da pornografia de vingança pelo ordenamento jurídico brasileiro. *Revista Saúde debate*, nº 43, Dez, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-11042019S415>. Acesso em 18 de jan. 2021.

Segundo Lara e Lordello¹³⁰ (2020), em estudo sobre crimes de exposição sexual na internet entre adolescentes, as meninas são as que padecem mais com as consequências, pois mesmo sendo vítimas de vingança, relatam a perda de sua reputação, expulsão da escola, punição da família e são vistas como responsáveis pela possível divulgação. Por outro lado, os meninos são vistos como viris ou não sofrem nenhuma punição social. No caso do livro, a condenação social surge nas redes sociais, onde Lola postava suas canções, com uma avalanche de ofensas, com palavras de baixo calão, que corro o risco de replicar aqui: “os comentários variavam entre ‘puta, vadia, piranha’ e alguns mais bem formulados, embora igualmente ridículos, como ‘vivendo o sonho de dar a buceta?’, ‘esse também é meu sonho, Lolita’ e afins” (p. 129). Em suas reflexões, Lola também atribui o apoio recebido por outras mulheres recebido por mensagens, como uma das razões de ter seguido adiante:

Eu nunca, jamais imaginei que o feminismo poderia ser uma forma de salvação, mas é. (...) A sororidade me salvou. Eu li e reli textos enormes sobre empoderamento, violência contra mulher, casos semelhantes ao meu, alguns até mais graves, principalmente envolvendo vítimas que não tinham dinheiro para processar o imbecil agressor (RODRIGUES, 2019, p.140).

O emprego das palavras feminino e sororidade expressam consciência de gênero da protagonista, deixando claro que o que ela sofreu não a atinge apenas na intimidade, mas representou, também, um crime contra a mulher. O mesmo tom esclarecido e com viés politizado é impresso nas protagonistas de *Boa noite*, *Uma história de verão*, *Os 12 signos de Valentina*, *As confissões de uma ex-popular*, *O amor não é óbvio*, além de *13 segundos*, livros publicados depois de 2016, quando o país sofreu o golpe do *Impeachment* e estimulou ainda mais uma polarização política, incitando as pessoas a se posicionarem. Concluo que esse posicionamento ocorreu também na literatura endereçada ao público jovem, quando as histórias falam mais de liberdade feminina.

Contudo, embora haja o reconhecimento nos avanços feministas nessas produções, a *Terceira Mulher* (LIPOVESTKY, 1997) ressurge na história de Lola. “Não existia preparação para lidar com aquele momento. Não existia príncipe encantado que me salvaria no final (RODRIGUES, 2018, p. 139), diz a protagonista depois do ocorrido, razão pela qual ela se afasta de John, seu novo namorado. Porém, na história de Lola existiu, sim, a figura do príncipe, retomando o amor idealizado atribuído ao feminino,

¹³⁰ SOUZA, Lara; LORDELLO, Sílvia Renata Magalhães. *Sexting e Violência de Gênero entre Jovens: Uma Revisão Integrativa de Literatura. Psic.: Teor. e Pesq.* [online]. 2020, vol.36. Epub 02-Set-2020. ISSN 1806-3446.

emergindo, mais uma vez, a que avança em seus sonhos, mas está sempre pronta para ser salva e amar. No final do livro, ela recebe uma oportunidade de uma gravadora internacional e descobre que interlocução fora feita pelo mocinho do livro, John.

– Ué, o John... sobrinho do George! George Wright, o dono da GW Records. O sobrinho dele nos enviou seu vídeo há aproximadamente um mês, o primeiro do canal. Quando pedimos que ele conversasse contigo, John disse que preferia fazer surpresa e pediu que entrássemos em contato. Mandou essa carta por e-mail e pediu que George entregasse quando você chegasse! — explicou ele (RODRIGUES, 2018, p. 158).

Abusos sexuais são narrados em *Boa noite*, em festas universitárias, com uso de entorpecentes para causar vulnerabilidade nas vítimas. O drama das vítimas, que não têm provas e ficam reféns dos abusadores, é trazido, assim como o lado da amiga que descobre o irmão abusador. Relações abusivas são mostradas em tom mais discreto, mas expondo ciúmes e possessividade, que tolgem a garota. O livro também traz relações entre pessoas do mesmo sexo e relações inter-raciais.

Críticas à igreja e aos crimes cometidos por padres estão em *As confissões de uma ex-popular*, que também conta com adolescentes que fazem sexo na escola, drogas e bebidas, personagens gays e bissexuais, relações abusivas, com agressões físicas à menina. Quanto a esses dois últimos pontos, no livro *O garoto do cachecol vermelho* (2016), de Ana Beatriz Brandão, a protagonista Melissa sofre violência física.

Pedro me alcançou, me pegando pelo cabelo e me jogando no chão. Gritei, tentando encontrar ar e pedir ajuda ao mesmo tempo, enquanto ele desferia dois chutes em minhas costelas. Me arrastei para trás, tentando chutá-lo, quando ele começou a se abaixar para ficar em cima de mim. Consegui acertá-lo e aproveitei para levantar, tentando pensar numa forma de sair dali. Bati na porta mais uma vez, gritando por Fernanda, mas duvidava de que ela fosse me ouvir. Pedro me agarrou pelo cabelo, me xingou e me bateu contra a parede, depois deu um soco no meu rosto, seguido de outro no abdome. Gritei de dor enquanto minha visão começava a ficar turva, quase me fazendo perder a consciência (BRANDÃO, 2016, p. 84).

E aqui voltamos aos ideais românticos, já explorados na pesquisa, que colocam a mulher no lugar de espera de um homem que a salve, como o rapaz da cena que defendeu a protagonista por meios físicos. Não houve uma busca de justiça por parte dela envolvendo denúncia, mas sim uma mudança na jovem, permitindo que ele fosse menos soberbo e se abrisse ao amor do “mocinho” do livro.

O excesso de idealização já exposto no amor também se mostra na cobrança do corpo e da imagem. A identificação com as princesas dos contos de fadas, que povoam grande parte do imaginário coletivo, explicita uma das principais formas de ser uma mulher na sociedade, uma vez que cabe a ela o amor e a celebração no final da história.

“As princesas são o primeiro exemplo que meninas querem imitar – um ideal impossível, com sua juventude, cinturas extremamente finas e cabelos sempre impecáveis” (FERREIRA, 2015, p. 9)¹³¹.

A relação mais conturbada com o corpo está em *O garoto do cachecol vermelho* (2016), com a protagonista Melissa. Embora seja magra, não se encaixa no padrão das bailarinas, moldando, assim, sua autoimagem. “Dieta era meu nome do meio, e comida, minha inimiga (BRANDÃO, 2016, p. 29), diz a personagem que frequenta *sites* com dietas, constantemente assombrada por falas da mãe e das professoras de balé controlando seu peso.

No banheiro, me encarei no espelho, detendo o olhar na minha barriga enorme. Fiquei de perfil, sem poder acreditar na saliência que insistia em aparecer atrás da camisola quase transparente. Como aquilo era possível?! Eu estava seguindo uma dieta rigorosa que tinha conseguido em um grupo na internet (...).

– Mas que merda! Não acredito nisso! – xinguei, passando a mão pela protuberância. – Droga de dieta furada. Tirei a camisola e me enfiei embaixo do chuveiro, deixando a água cair no rosto. Não conseguia controlar a vontade de rasgar minha barriga e tirar a camada de gordura que tinha se acumulado ali. Já não bastava ter que me conformar com aquelas coxas enormes? Senti a raiva crescer dentro de mim. (...) Dei um soco na barriga, me encolhendo de dor e vergonha de mim mesma (BRANDÃO, 2016, p. 30).

O ódio ao próprio corpo é apresentado em palavras e ações que o punem, inclusive em ensaios exaustivos, a fim de perder peso. Extremamente apegada à aparência, Melissa ganha novos pontos de vista sobre si ao conhecer Daniel, um garoto de outra condição social, com um temperamento melhor e com uma família amorosa. Isso traz a reflexão de outro ponto, o de as protagonistas se verem melhor apenas pelos olhos dos outros, geralmente dos pares românticos, que as fazem descobrir lindas, como se o merecimento de ser amada fizesse as vendas da autodepreciação caírem. Durante as narrativas, percebi que, as personagens falam de si fisicamente, descrevendo-as. Quando são assediadas ou recebem investidas de outros homens, falam para as partes que os homens observaram, como se o olhar masculino as legitimasse. Há, ainda, uma tendência a desvalorização de si quando surge outra mulher, quase sempre mais linda, mais magra e mais rica do que ela, evidenciando, mais uma vez, a competição. As triangulações das relações mostram que o mais importante não é viver o amor, mas também superar uma rival.

Pela falta de descrição em algumas narrativas, compreendemos que os corpos das mocinhas atendem ao padrão, quase não tendo personagem com questões de cor de pele,

¹³¹ FERREIRA, Júlia da Silveira. *Valente e Frozen: a mais recente geração de princesas da Disney*. Rio de Janeiro, 2015. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

ou assumida e orgulhosamente gorda, com questões com os cabelos, que são pontos que interferem no bem-estar da mulher.

Sobre as mudanças no corpo ocorridas na adolescência, o livro *Consultora teen* (2015), de Patrícia Barboza, aborda mais abertamente sobre a fase.

Eu vivi no meu mundinho particular e, aos 12 anos, pimba! A primeira menstruação. Soube de meninas que ficaram menstruadas até mesmo com 10 ou 11 anos. Enquanto todas as garotas da minha classe comemoravam o fato de terem ficado mocinhas, eu simplesmente queria sumir do planeta (BARBOZA, 2015, *online*).

A cena é a única que lida, abertamente, com a menarca, trazendo também as dificuldades com as cólicas, com as compras dos primeiros absorventes e a mudança emocional e física de uma garota depois de ficar menstruada. Mesmo os livros que retratam adolescentes, seja os títulos da Galera ou da Verus, nenhum contemplou a menstruação.

Outro ponto que considero questionável está no livro *Perdida* (2012), de Carina Rissi, que se passa no Brasil, no século XIX, mas não aborda a escravidão, mesmo com cenas em que a personagem Sofia se beneficia dos serviços de escravos. Apenas a título de informação, com o movimento Vidas negras importam¹³², reacendido em 2020, leitores questionaram tal fato nas redes sociais da autora, que, posteriormente, publicou uma nota afirmando que, em conversa com a editora, iria se preparar para reescrever o livro. Da mesma autora, em 2019, no livro *Amor sob encomenda*, o termo criado-mudo, que remete à escravidão, apareceu nas páginas.

“Revolucionária e conservadora” (TONIN et al., 2016, p. 68) são palavras que se empregam bem às protagonistas das duas editoras: ainda que algumas delas questionem padrões familiares e dogmas religiosos, por exemplo, não abrem mão de um encontro amoroso feliz, evocando, mais uma vez, a *Terceira mulher* de Lipovestsky.

O imaginário atual instituído no ocidente é aquele da mulher forte, dona de si, de seu corpo e de suas decisões, onde optar por focar a vida nos estudos e no trabalho não é anormal. Contudo, correntes contrárias ainda sugerem para as mulheres que, ao mesmo tempo, precisam ser sensíveis, bonitas, dedicadas ao outro e, ainda que não sonhem com o casamento, precisam sonhar com o amor

¹³² Vidas negras importam é uma tradução livre, que se popularizou no Brasil, de *Black Lives Matter*, que nasceu em 2013 por três ativistas norte-americanas: Alicia Garza, da Aliança Nacional de Trabalhadoras Domésticas; Patrisse Cullors, da coalizão contra a violência policial em Los Angeles; e Opal Tometi, da Aliança Negra pela Imigração Justa. Hoje é uma fundação cuja missão é erradicar a supremacia branca e construir poder local para intervir na violência infligida às comunidades negras pelo Estado e pela polícia. A morte do negro George Floyd pela polícia, em 2020, nos Estados Unidos, levantou manifestações contra o racismo em diversas partes do mundo.

verdadeiro - mesmo que seja representado pelo sentimento fraterno. (TONIN et al, 2016, p. 68)

Questões com o corpo e com o não se sentir boa para a conquista afetiva tomam muito o emocional das protagonistas. No caso dos assuntos mais polêmicos, pouco ainda exposto no *corpus* em títulos mais recentes de ambas casas editoriais, o que me faz crer que seja a inauguração de mais temáticas assim no gênero, seguindo um modelo de mentalidade da sociedade e de mercado, visto que em outros países, temáticas assim são populares.

Aos poucos, mudanças sociais e de comportamento dão contorno às histórias, assim como pautas feministas e progressistas são comumente apresentadas, mostrando um certo engajamento por parte das protagonistas.

CONCLUSÃO

“Dizem que ter filho é ter o coração batendo fora do corpo. Às vezes, eu acho que esse coração ainda continua aqui, batendo dentro de mim, de forma tão vital como o meu próprio coração: é impossível me distanciar dele” (CONRADO, 2021). A frase é do meu mais recente livro, *Eu chamo de amor* (2021), que se soma aos outros doze já publicados, todos protagonizados por mulheres, publicado em junho de 2021, ao mesmo tempo que concluía este trabalho, enquanto as manchetes mostravam nosso país chafurdado em um projeto político eugenista.

Em quase dez anos publicando por grandes casas editoriais, foi a primeira vez que fiz uma personagem mãe: muito parecida com as outras e com as protagonistas apresentadas neste estudo. Contudo, ela foi a única que passou por uma gravidez inesperada, fora de uma relação estável, no último ano da faculdade, tendo seus sonhos adiados, assistindo à mudança do seu corpo enquanto a vida do pai de seu filho seguia normalmente, vivendo na casa da mãe enquanto seus amigos conquistavam o primeiro

emprego. Isso sem falar do amor, tema central do livro que conta com participação valiosa de outros colegas escritores, numa sociedade que romantiza a mãe, alijando a mulher que tem desejos, a jovem que sonha e fala palavrões, e que ainda culpa a mulher que faz sexo – embora já tenhamos avançado nas pautas feministas, o corpo feminino ainda é debatido por homens em espaços religiosos e públicos.

Cito minha mais recente personagem para apontar em mim e no meu trabalho o impacto da minha pesquisa: num contexto repleto de mulheres jovens que se tornam mães fora da experiência de um casamento, não as contemplar nos livros que escrevo que abordam trajetórias de mulheres jovens e são endereçados à mulheres jovens é excludente. É continuar perpetuando o ideal feminino de perfeição, ainda tão presente no nosso imaginário, que tanto nos apaga, nos diminui e nos padroniza. Nas leituras de todos esses livros, publicados em uma década, percebi, sim, evolução nas protagonistas, especialmente no selo Galera, nas publicações a partir de 2016, mas fato é que elas ainda são iguais.

Tanto na Galera quanto na Verus elas são brancas, têm entre 17 e 25 anos, na maioria das vezes suas histórias se passam em grandes cidades, descobrem e querem o amor, sobretudo o próprio, enquanto percebem quem são e o que querem ser e fazer na vida. As buscas e as conquistas são pautadas por consciência de classe, de gênero e de raça, embora muitas delas não lidem na própria pele com questões de sobrevivência, sendo a maioria inseridas em famílias de classe média. Essas são, de forma abreviada, as personagens criadas por autoras brasileiras na última década, de livros publicados pelo selo Galera e Verus, endereçados ao público jovem.

Pesquisar 32 livros e compreender as 27 protagonistas que compõem o *corpus* demandou uma percepção refinada da construção que ainda estamos submetidas: a do amor romântico. De narrativas contadas em séculos passados, em reinos fictícios, em um futuro apocalítico, dentro e fora do país, a coroa destinada à mulher protagonista ainda é a do amor, mesmo que ela empunhe outras batalhas. A personagem idosa, a única do *corpus*, pensa sobre sua vida afetiva que não anda movimentada, embora a trama seja toda de mistério e a combater crimes. As jovens, mesmo com vida sexual livre e que esboçam mais independência, ainda devem passar por lapidações que as tornarão mais maleáveis à entrega numa relação afetiva. As adolescentes sonham com o namorado, com as descobertas dos beijos apaixonados, que as levarão a experiências mais substanciais.

Não que buscar um companheiro ou companheira seja problema, mas a busca afetiva com muita frequência e intensidade norteia a vida e as condições emocionais das

protagonistas, que lutam para não se vacilarem no trabalho e nos estudos quando têm o coração partido. E elas fazem isso: estudantes do começo do Ensino Médio não abrem mão da disputa do grêmio estudantil, não deixam de ter amigos, de entrar em competições esportivas por causa dos parceiros, mulheres levam à sério seus desejos em experiências sexuais e afetivas antes de se sentirem prontas para se comprometerem; mulheres que almejam posições melhores e uma vida mais farta, mesmo que isso seja trabalhar na produção do evento de casamento do ex-namorado. Divertem-se em festas, viagens, saídas com amigos e riem de si mesmas quando a vida não sai conforme planejado.

É compreensível que a vida afetiva ainda ocupe um grande espaço na vida das protagonistas: se por tantos e tantos anos o casamento era o principal recurso de vida da mulher, sendo realizado apenas quando conseguisse um marido e ser mãe, as protagonistas aqui analisadas herdaram as memórias de romantismo.

O romantismo dos livros talvez explique o padrão heterossexual das personagens, sendo que apenas uma das 27 protagonistas é lésbica, Íris, de *O amor não é óbvio* (2019), da Galera, sem discussões sobre bissexualidade ou questões de identidade de gênero: todas se reconheciam mulheres. Uma hipótese que levanto para o baixo número de personagens mulheres gays nos livros do segmento é o fato de as mulheres que se relacionam serem erotizadas em nossa cultura, e ainda representa um desejo masculino, ficando mais um estigma a ser transposto pela autoria feminina.

A cor da pele também se mostrou homogênea nas duas editoras: entre as 27 protagonistas, apenas uma é negra, *Bárbara debaixo de chuva* (2011), da Galera, personagem de um título premiado, mas que ficou mais restrito à escola, e que, a meu ver, não se encaixa na estética jovem adulto. As demais personagens são brancas e raríssimas vezes são debatidos os privilégios que a cor da pele lhes concede. Uma questão intimamente ligada à falta de protagonistas negras é a ausência de autoras negras: nenhuma citada, nem mesmo a experiente e reconhecida Nilma Gonçalves Lacerda, autora de *Bárbara debaixo de chuva* (2011), que apresenta a protagonista negra.

Tal fato leva à reflexão sobre o lugar de fala, quando autoras brancas não são as pessoas mais legitimadas a compor personagens negras quando não experimentam na pele questões comuns ao recorte, como a solidão de mulher negra na dimensão afetivo-sexual (SILVA, 2008)¹³³, a hiperssexualização, a falta de representatividade nas mídias e os

¹³³ SOUZA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

desafios no mercado de trabalho. Embora o ponto do trabalho sejam as protagonistas, falar das autoras e das oportunidades de publicação se mostra fundamental: há de se criar meios para que o ofício da escrita seja mais acessível e estimulado, assim como a viabilidade de publicações mais plurais. Ainda sobre a autoria, vale dizer que o *corpus* de 32 livros trouxe 23 autoras, o que é compreensível do ponto de vista da editora, uma vez que publicar autoras já conhecidas e com certo sucesso seja uma aposta mais segura para as empresas, além da chance de as escritoras continuarem seus trabalhos. Entretanto, fica a reflexão sobre a diversidade do elenco.

Ainda sobre a possibilidade de maior diversidade na representação na literatura jovem, muito tem sido empregado no mercado editorial contemporâneo sobre a contratação de serviços de leitor sensível, um revisor e consultor que lê a obra antes da editoração, a fim de evitar preconceitos e retratação caricaturada de alguns grupos. A questão é polêmica no meio por discutir os limites da liberdade autoral e da ficção e do politicamente correto, além de não ser o foco da dissertação, mas aponto como um caminho para que autoras brancas contem histórias protagonizadas por negras, além da própria sensibilidade e iniciativa em estudar as diferenças com cuidado, sem alijar a criação: “o poeta é um fingidor”, dizia Fernando Pessoa¹³⁴.

O trabalho desempenha uma função importante na vida das protagonistas, que não pensam em renunciar a sonhos e talentos em função de casamento ou maternidade. Acerca das ocupações das protagonistas, entre a grande maioria, em função da faixa etária, está na escola ou na universidade. Nota-se nas escolhas dos cursos estudados e nas profissões desempenhadas por elas, lugares-comuns quando se trata de representar o universo feminino: a área de Humanas aparece como favorita, como Comunicação e Direito, e outras atividades como produtora de eventos, jornalista, modelo e secretárias. Ainda não ocupam cargos de prestígio, de grande relevância e, quando isso acontece, é por herança e em ocupações que concedem fama, duas desempenham uma função na área de Exatas, na Computação. O resultado colabora com a ideia de que nas comédias românticas “a mulher é normalmente situada no campo das ciências humanas e da arte, distante dos números e da saúde. Vale ressaltar que essa tendência não se resume às mulheres: os homens da comédia romântica também circulam principalmente em torno dessas profissões” (LIMA, 2010, p. 103).

¹³⁴ PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).

Nenhuma protagonista deste *corpus* é mãe solo, como a mais recente personagem que fiz e tive a chance de publicar por uma grande casa editorial, e eu sou amiga e parte da família de várias mulheres que conceberam sem serem casadas. Muitas são minhas leitoras, me constrangeu nunca as ter contemplado em meus livros. Fica o meu sincero desejo como leitora escritora, pesquisadora e, especialmente, como mulher, apresentar protagonistas mais diversas e reais em uma futura atualização do estudo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. Literatura juvenil existe? Questões de identidade. In: *Anais do 53º Congresso Internacional de Americanistas*. Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2009.

ALMEIDA, Pedro. Surge uma nova categoria de leitores: o new adult. *PublishNews*. 28 maio de 2013. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2013/05/28/73226-surge-uma-nova-categoria-de-leitores-o-new-adult>. Acesso em: 24 jun. de 2021.

AMARAL, Carolina Oliveira do. *O espaço-tempo da comédia romântica*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/16668/1/Tese-Carolina%20Amaral.pdf>. Acesso em: 2 de jul. de 2021.

ÁVILA, Thaís Russo de Freitas. A produção editorial para o segmento Young Adult: Projeto Do Livro “O Amor é clichê”. Monografia (graduação). Escola de Comunicação,

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ. 2018. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10116/5/TAvila.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2021.

BADINTER, Elisabeth. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BRASIL. Lei 8.069, de 13 de Julho de 1990. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Brasília: Ministério da Justiça, 1990.

BRASIL. Ministério Público Federal. Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão. *O Ministério Público e a igualdade de Direitos para LGBTI: Conceitos e Legislação*. Brasília: MPF, 2017. 83 p. Disponível em: <http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/atualizacao-e-conteudos-de-apoio/publicacoes/direitos-sexuais-e-reprodutivos/direitos-lgbt/cartilha-direitos-lgbt>. Acesso em: 8 abr. 2020.

BRASILIANA de literatura infantil e juvenil. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ IBBY Brasil. Página da internet. 2020. Disponível em: <http://http://blij.bn.gov.br/index.php/fnlj/>. Acesso em: 26 jul. 2021.

BECKETT, Sandra L. Romans pour tous? In: DOUGLAS, Virginie (Org.). *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*. Paris: L'Harmattan, 2003.

BECKETT, Sandra. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge, 2009.

CATANI, Afrânio Mendes; GILIOLI, Renato de Sousa Porto. *Culturas juvenis: múltiplos olhares*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. (Paradidáticos, Série Cultura).

CECCANTINI, João Luís C. T.; AGUIAR, Vera Teixeira de. Literatura juvenil sob coerções. In.: PINHEIRO, Marta Passos; TOLENTINO, Jéssica M. Andrade (Org.). *Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

CECCANTINI, João L.T. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978-1997)*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. UNESP, 2000.

CADERMATORI, Lígia. *O professor e a literatura*. Para pequenos, médios e grandes. Belo Horizonte. Autêntica, 2009.

CAPUANO, Amanda. Mesmo datado, *Crepúsculo* retorna aos mais vendidos amparado pela nostalgia. *Revista Veja*, 20 de ago. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/mesmo-datado-crepusculo-retorna-aos-mais-vendidos-amparado-pela-nostalgia/>. Acesso em: 17 dez. 2020.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2011.

COZER, Raquel. Com apostas altas, Jorge Oakim fez da Editora Intrínseca uma das maiores do país. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/12/1201383-com-apostas-altas-jorge-oakimfez-da-editora-intrinseca-uma-das-maiores-do-pais.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2020.

COZER, Rachel. Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre o perfil dos leitores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385277-literatura-juvenil-ganhasubdivisoes-e-alimenta-discussao-sobre-perfis-dos-leitores.shtml>. Acesso em: 30 dez. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87.

EISENSTEIN, Evelyn. Adolescência: definições, conceitos e critérios. *Adolescência & Saúde*, v. 2, nº 2 junho 2005. Disponível em: <https://cdn.publisher.gn1.link/adolescenciaesaude.com/pdf/v2n2a02.pdf>. Acesso em: 24 jun. 21.

FALCONER, Rachel. *The Crossover novel: contemporary children’s fiction and its adult readership*. New York: Routledge, 2009.

FERREIRA, Júlia da Silveira. *Valente e Frozen: a mais recente geração de princesas da Disney*. Rio de Janeiro, 2015. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

FERREIRA, Luiza Xavier de Miranda. “Os karas” de Pedro Bandeira: uma análise dos elementos do projeto gráfico e do paratexto das edições da série. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

FRANCHINI, B. S. O que são as ondas do feminismo? In: *Revista QG Feminista*. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeed092dae3a>. Acesso em: 26 jul. 2021.

FREUD, S. *Totem e tabu*. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol.13, pp.11-191). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HENRIQUE, Halime Musser Prado. *Best-seller: a história de um gênero*. Rio de Janeiro: Usina das Letras, 2010.

HOBBSAWM, ERIC. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GARCIA, Débora Cristina Ferreira; FERREIRA, Luzmara Curcino. Leitores de folhetim no século XIX no Brasil: Uma análise de representações discursivas desses novos leitores de folhetim do Correio Paulistano. Universidade Federal de São Paulo: São Paulo. *Revista da Anpoll*, vo. 1, n. 36, p.105-131, 2014. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/721/736>. Acesso em: 2 ago. 2021.

GEORGAKOPOULOS, Frini. *Sou fã! E agora?* Rio de Janeiro: Seguinte, 2016.

GIACOMETTI, Fabiana Aparecida Prenhaca. *A identidade, o costume e o direito da decisão: um estudo sobre o uso e o desuso do sobrenome do marido*. Dissertação (Mestrado em Educação Sexual), Programa de Pós-Graduação em Educação Sexual da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, 2015. Acesso em: 28 dez. 2020. Disponível em: http://wwws.fclar.unesp.br/agenda-pos/educacao_sexual/3586.pdf. Acesso em: 13 set. 2021.

GIMENEZ, Queila da Silva. *Ficção crossover best-seller no mercado editorial brasileiro: uma análise da produção e circulação de oito romances de língua inglesa (2000-2013)*. 2021. 378f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

IBGE. Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica. *N.41*. 2019. Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em: 2 de jul. 21.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da Leitura no Brasil*. 5. ed. São Paulo, 2020.

JAHN, Guilherme Machado; DELL'AGLIO, Débora Dalbosco. A Religiosidade em adolescentes Brasileiros. *Revista de Psicologia da IMED*, Passo Fundo, vol. 9, n. 1, p. 38-54, Jan.-Jun.2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpi/v9n1/04.pdf>. Acesso em: 14 out. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. 2.ed. Brasília, 2012.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Tradução: Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. *Bond girl à comédia romântica: identidades femininas no cinema de Hollywood*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Literatura e magia*. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LOLI, Maria Salete Arenales; ABRÃO, Jorge Luís Ferreira; TARDIVO, Leila Salomão de la Plata Cury. O uso da imaginação no psicodiagnóstico e na psicoterapia de adolescentes. *Bol. psicol.* vol.66 no.144. São Paulo, jan. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432016000100008. Acesso em: 16 jan. 2021.

LUFT, Gabriela. A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências. Dossiê: literatura infantojuvenil. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* N° 36 Jul-Dec 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018368>. Acesso em: 18 de jul. 2021.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. A literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 43. N° 02. Abr./Jun. 2008. p.09-16.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Diários de Jovens: confissões e ficção. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Orgs.). *Narrativas juvenis: geração 2000*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2012, p.161-182.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. *Temas e formas da narrativa juvenil brasileira contemporânea*. Anais do SILEL. v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_2498.pdf. Acesso em: 25 jul. 2021.

MATOS, Thaís. 'Booktok': onda de vídeos sobre livros no TikTok impulsionam obras de suspense e fantasia. *Portal G1*. 26 Jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/07/26/booktok-onda-de-videos-sobre-livros-no-tiktok-impulsionam-obras-de-suspense-e-fantasia.ghtml>. Acesso em: 26 jul. 2021.

MCCRACKEN, Grant. *Cultura & Consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MODLESKI, Tania. *Love with vengeance: mass-produced fantasies women*. 2 ed. Nova York: Routledge, 2008.

NERI, Marcelo Cortes. *Sexo, casamento e economia*. Rio de Janeiro, FGC/IBRE, 2005. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/22035/Texto-Principal-Sexo-Casamento-e-Economia.pdf?sequence=2>. Acesso em: 8 de mar. 2021.

NOVAES, Tiago; BERTOLAZZI, Marco Aurélio; ZANANDREA, Gabriela; CAMARGO, Maria Emilia. *Geração Z: Uma Análise sobre o Relacionamento com o Trabalho XVI Mostra de Iniciação Científica, Pós-graduação, Pesquisa e Extensão*. Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2016. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/mostraucsppga/xvimostrappga/paper/viewFile/4869/1569>. Acesso em: 16 jan. 2021.

OLIVEIRA, Renata de Lima Machado Rocha; PEDRINHA, Roberta Duboc; OLIVEIRA, Maria Helena Barros de. tratamento da pornografia de vingança pelo ordenamento jurídico brasileiro. *Revista Saúde debate*, n° 43, Dez, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-11042019S415>. Acesso em: 18 jan. 2021.

OMS/OPS. *La salud del adolescente y el joven em las Américas*, D.C., 1985.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: PERROT, Michelle. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 121-186.

PESSOA, Fernando. Poesias. Lisboa: Ática, 1942.15. ed. 1995.

PENKALA, Ana. *A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new black*. Trabalho apresentado IV SIGAM – Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória em novembro de 2014. Disponível em: Acesso em 26 de maio de 2016.

PRINCÍPIOS DE YOGYAKARTA. *Princípios sobre a aplicação da legislação internacional de direitos humanos em relação à orientação sexual e identidade de gênero*. s.l., 2007, 39 p., Disponível em: http://www.clam.org.br/uploads/conteudo/principios_de_yogyakarta.pdf. Acesso em: 11 mar. 2021.

PINHEIRO. Karine Ribeiro Campos. SANTOS. Anne Caroline de Moraes. A herança do romance-folhetim no chick-lit: uma análise de Procura-se um marido, de Carina Rissi. *Revista Philologus*, Ano 24, N° 71. Rio de Janeiro: CiFEFiL, maio/ago.2018.

PINHEIRO, Marta Passos. A construção da infância e da adolescência: formação e aprisionamento da literatura infantil e juvenil. In: V SEMINÁRIO DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, 5, 2012, Florianópolis, SC. *Anais eletrônicos...* Florianópolis, 2012. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem09/martapassos.htm. Acesso em: 20 jul. 2021.

REIS, Neilton. PINHO, Raquel. Gêneros não-binários: identidades, expressões e educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 1, p. 7-25, Jan./Abr. 2016. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index>. Acesso em: 2 jul. 2021.

ROBLEDO. Beatriz Helena. Literatura juvenil, ou uma maneira jovem de ler literatura? *Revista Emília online*, 2011. Disponível em: <https://emilia.org.br/literatura-juvenil/>. Acesso em: 13 fev. 2021.

SANTOS. Jaqueline Sant'ana Martins dos Santos. *Literatura de mulherzinha: gênero e individualismo em romances chick-lit*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

SALLES, França Lúvia. A presença social do livro: cultura material e público juvenil. Gutenberg - Revista de Produção Editorial, Santa Maria, RS, Brasil, v. 1, n. 1, p. 40-54, jan./jun., 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/gutenberg/article/view/63735/html>. Acesso em: 3 ago. 2021.

SARAIVA, Jacilio. Estratégias para driblar a crise do mercado de livros. *Valor Econômico*. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2019/11/29/estrategias-para-driblar-a-crise-do-mercado-de-livros.ghtml>. Acesso em: 30 nov. 2020.

SILVA, Carla Regina. LOPES, Roseli Esquerdo. Adolescência e juventude: entre conceitos e políticas públicas. *Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar*, São Carlos, Jul-Dez 2009, v. 17, n.2, p 87-106. Disponível em <http://www.cadernosdeto.ufscar.br/index.php/cadernos/article/viewFile/100/65>.

SILVA, Ivana Carolina Santos da. *Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney*. Projeto final apresentado no Curso de Graduação em Jornalismo da Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/16599/1/2016_IvanaCarolinaSilva_tcc.pdf. Acesso em: 1 mar. 2021.

SILVA, Leda Cláudia da. *A personagem do conto infanto-juvenil brasileiro contemporâneo: uma análise a partir de obras do PNBE/2005*. Dissertação. Brasília, Universidade de Brasília, 2008. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6335/1/2008_LedaClaudiaSilvaFerreira.pdf. Acesso em: 3 ago. 2021.

SNEL. Disponível em: <https://snel.org.br/vendas-seguem-em-alta-no-60-periodo-de-2021-e-mercado-livreiro-ensaia-retomada/>. Acesso em: 6 set. 2021.

SOARES, Claudio. *Winston Churchill e as leis trabalhistas: reflexões em direito comparado*. Set 2020. Disponível em <https://jus.com.br/artigos/85613/winston-churchill-e-as-leis-trabalhistas-reflexoes-em-direito-comparado>. Acesso em 5 de Jul. 2021.

SOUSA, Maria Ester Vieira de Sousa. As feiras literárias, o livro e o leitor: “Plumas emaranhadas”. *Revista Leia Escola*, Campina Grande, v. 19, Número Especial FLIC. Disponível em <file:///C:/Users/Laura/Downloads/1427-Texto%20do%20artigo-5504-1-10-20190605.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2021.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOUZA, Luciana Karine. HUTZ, Claudio Simon. *Relacionamentos pessoais e sociais: amizade em adultos*. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 13, n. 2, p. 257-265, abr./jun. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/fcvqh9ZLPbtvPH59Rtm8qjy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 6 jul. 2021.

TONIN, Juliana; KURTZ, Gabriela; FRAGA, Larissa; Leoratto, Mariana. O papel da mulher nos Contos de Fada contemporâneos. *Malévola: imaginário e a Terceira Mulher de Gilles Lipovetsky*. Sessões do imaginário. VOL. 21, N. 35. Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/9855/2/O_papel_da_mulher_nos_C

[ontos de Fada contemporaneos Malevola imaginario e a Terceira Mulher de Gilles Lipovetsky.pdf](#). Acesso em: 12 jan. 2021.

TIBURI, Marcia. Prefácio. In: *Vamos juntas? O guia da sororidade para todas*. Rio de Janeiro: Galeria Record, 2016.

VENTURELLI, Paulo. Leitura: paixão do conhecimento. *Revista Letras*, n. 44, Curitiba: Ed. da UFPR, p. 175-184, 1995.

YUNES, Eliana. Literatura de Fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). *Textura*. Canoas, n.29.p.123-131, set. / dez. 2013.

UCHÔA, Yasmim da Silva; COSTA, Dayara Carla Amaral; JÚNIOR, Ivan Arnaldo Pamplona da Silva; SILVA, Saulo de Tarso Saldanha Eremita; FREITAS, Wiviane Maria Torres de Matos; SOARES, SILVA, Soanne Chyara. A sexualidade sob o olhar da pessoa idosa. *Rev. Bras. Geriatr. Gerontol.*, Rio de Janeiro, 2016; 19(6): 939-949. Acesso em 28 dez. 2020. Disponível em https://www.scielo.br/pdf/rbgg/v19n6/pt_1809-9823-rbgg-19-06-00939.pdf.

WIELER, Bárbara Luisa Martins; BECKY, Bridget E Claire, *Cinderelas Modernas: uma identidade feminina construída pela chick-lit*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2015.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos, 2018.

ZOLIN, L.O. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. *Revista Letras*, n. 41, 183-195, jul./dez. 2010.