

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ANDRÉIA FERREIRA DE MELO CUNHA

BINARISMO NA LITERATURA:
ROSA E AZUL NA COLEÇÃO *JOVENS LEITORES*

GOIÂNIA
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	ANDREIA FERREIRA DE MELO CUNHA				
E-mail:	andreiamols@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim		<input type="checkbox"/> Não		
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento:	Comissão de Aperfeiçoamento de pessoal do nível superior		Sigla:	CAPES	
País:	BRASIL	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	BINARISMO NA LITERATURA: ROSA E AZUL NA COLEÇÃO <i>JOVENS LEITORES</i>				
Palavras-chave:	Literatura juvenil. Binarismo na literatura. Coleção <i>Rosa-Choque</i> . Coleção <i>Azul Radical</i> .				
Título em outra língua:	Binary in the literature: pink and blue in <i>Jovens Leitores</i> collection				
Palavras-chave em outra língua:	Juvenile literature. Binarism in literature. <i>Rosa-Choque</i> collection. <i>Azul Radical</i> collection.				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	24/04/2014				
Programa de Pós-Graduação:	Pós-Graduação em Letras e Linguística				
Orientador (a):	Maria Zaíra Turchi				
E-mail:	zaíra.turchi@gmail.com				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

 Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

ANDRÉIA FERREIRA DE MELO CUNHA

BINARISMO NA LITERATURA:
ROSA E AZUL NA COLEÇÃO *JOVENS LEITORES*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Imaginário.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zaira Turchi.

Goiânia
2014

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

FERREIRA DE MELO CUNHA, ANDRÉIA
BINARISMO NA LITERATURA [manuscrito] : ROSA E AZUL NA
COLEÇÃO JOVENS LEITORES / ANDRÉIA FERREIRA DE MELO
CUNHA. - 2014.
CCXXVI, 226 f.

Orientador: Prof. MARIA ZAIRA TURCHI.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,
Goiânia, 2014.

Bibliografia.
Inclui tabelas.

1. Literatura juvenil. 2. Binarismo na literatura. 3. Coleção Rosa
Choque. 4. Coleção Azul Radical.. I. ZAIRA TURCHI, MARIA , orient. II.
Título.

ANDRÉIA FERREIRA DE MELO CUNHA

BINARISMO NA LITERATURA:
ROSA E AZUL NA COLEÇÃO JOVENS LEITORES

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Doutora, no Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, pela Comissão formada pelos professores: Presidente: Profa. Dra. Maria Zaira Turchi Orientadora – UFG; Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini – UNESP/Assis; Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar –PUCRS; Profa. Dra. Silvana Augusta Carrijo – UFG/Catalão; Prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza –UFG.

Goiânia 2014

Aos meus meninos, João, Tomás e Francisco, e à minha menina, Ana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Maria Zaira Turchi, por ter aceitado o desafio de me orientar e pela confiança que depositou em mim durante todo o tempo de nossa já longa convivência; ao Patric e aos meus filhos, João, Tomás e Ana, pela paciência, tolerância e amor; à minha mãe, Ereni, e à Marinez, pela ajuda no cuidado com as crianças em momentos cruciais; às professoras Maria Sueli de Regino e Silvana Augusta Carrijo, pela generosidade na leitura do meu trabalho e pelas encorajadoras sugestões dadas por ocasião do Exame de Qualificação; ao professor João Luis Cardoso Tápias Ceccantini, pela conversa em Assis e pelas dicas valiosíssimas; à professora Vera Teixeira de Aguiar e ao professor Agostinho Potenciano de Souza, por aceitarem participar da defesa; aos amigos que me acompanham desde sempre e àqueles que fiz durante o curso de Doutorado, entre eles Kamilla, Ilma, Lidiane, Aninha, André e toda a turma que trabalha com a Crítica do Imaginário; à CAPES, pelo financiamento da pesquisa; aos meus irmãos, cunhados e cunhadas, pela torcida; aos meus sobrinhos amados, por me ensinarem muito sobre literatura juvenil e por me ajudarem a ver o mundo com olhos mais flexíveis.

RESUMO

A presente tese, “Binarismo na literatura: rosa e azul na coleção *Jovens Leitores*”, tem como objeto de estudo textos da produção juvenil dirigidos exclusivamente a garotas ou a garotos. Apresenta como suporte teórico os estudos históricos de literatura infantil e juvenil desenvolvidos por Ferral; Jackson e Richards, pesquisadores que postulam a existência de uma literatura dividida em duas linhas paralelas, segundo se destinem a meninos ou a meninas. A tese é composta por duas partes principais. A primeira parte recupera a trajetória da literatura de natureza binária (para meninas e para meninos), a partir de uma perspectiva histórica. A segunda parte tem como foco central a análise sistemática de trinta e oito narrativas que compõem as séries *Rosa-Choque* e *Azul Radical*, constantes da coleção *Jovens Leitores*, da editora Rocco, a partir de um modelo de grade desenvolvido por João Luís Ceccantini (2000). A série *Rosa-Choque* reúne obras das autoras Ann Brashares, Márcia Kupstas, Angélica Lopes, Thalita Rebouças, Louise Rennison e Cherry Whytock. A série *Azul Radical* é formada por narrativas dos autores Alberto Alecrim, Ariel Dorfman e Joaquim Dorfman, Ricardo Hofstetter, Domenica Luciani e Gustavo Reiz. A escolha das séries foi motivada pelo projeto explícito que cada uma apresenta de ser voltada para garotos ou para garotas, a partir de premissas que definiriam diferentes focos de interesse. O conjunto das obras revelou que as vertentes sofreram modificação desde que se forjaram. No modelo atual, elas dialogam diretamente com certo tipo de jovem, de classe média, morador dos centros urbanos e essencialmente consumista. A narrativa psicológica ganhou mais espaço, rompendo, em parte, com a clássica divisão entre literatura de aventura para garotos e literatura sentimental para garotas. No confronto que se estabeleceu entre a literatura escrita por autores brasileiros e estrangeiros, ficou evidente a incipiência da produção nacional, uma vez que nosso país valoriza pouco o que a crítica compreende como “literatura de entretenimento”. O resultado é que, enquanto a literatura estrangeira lança obras que revelam um eficiente trabalho ético e estético, a realidade nacional é povoada por uma literatura anódina e empobrecida.

Palavras-chave: Literatura juvenil. Binarismo na literatura. Coleção *Rosa-Choque*. Coleção *Azul Radical*.

ABSTRACT

This thesis, “Binary in the literature: pink and blue in *Jovens Leitores* collection”, has as its object of study texts by juvenile production directed exclusively to girls or to boys. It presents as theoretical support the historical studies of literature for children and youth developed by Ferral; Jackson and Richards, researchers that have postulated the existence of a literature divided into two parallel lines, accordant to boys or to girls. The thesis consists of two main parts. The first part retrieves the path of literature of binary nature (for girls and for boys), from a historical perspective. The second part has as its central focus the systematic analysis of 38 narratives that comprise *Rosa-Choque* and *Azul Radical* series, contained in *Jovens Leitores* collection, published by editora Rocco, from a grid model developed by João Luís Ceccantini (2000). The *Rosa-Choque* series brings together works from authors Ann Brashares, Marcia Kupstas, Angélica Lopes, Thalita Rebouças, Louise Rennison and Cherry Whytock. *Azul Radical* series consists of narratives by Alberto Alecrim, Ariel Dorfman and Joaquin Dorfman, Richard Hofstetter, Domenica Luciani and Gustavo Reiz. The choice for these series was motivated by the explicit design that each one has, geared towards boys or girls, from premises that define different focuses of interest. The set of works revealed that strands suffered changes since they were forged. In the current model, they dialogue directly with a certain type of young, middle-class, resident of urban centers and essentially consumer. The psychological narrative gained more space, breaking in part with the classic division between adventure literature for boys and sentimental literature for girls. In the comparison established between the literature written by Brazilian and foreign authors, the incipiency of domestic production was evident, since our country don't values what criticism understands as "entertainment literature." The result is that while foreign literature launches works that reveal an efficient ethical and aesthetic work, the national reality is invaded by an anodyne and impoverished literature.

Keywords: Juvenile literature. Binarism in literature. *Rosa-Choque* collection. *Azul Radical* collection.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 BINARISMO NA LITERATURA: UM PERCURSO	16
1.1 PRECURSORES DO FENÔMENO DO BINARISMO	18
1.2 A MULHER E O ROMANCE	21
1.3 LITERATURA HONESTA E AMOR ROMÂNTICO	28
1.4 LITERATURA PARA GAROTOS E ESCOLA	32
1.5 LITERATURA PARA GAROTAS E ESCOLA	39
1.6 ATUALIDADE DO BINARISMO: MODERNIDADE LÍQUIDA E ADOLESCÊNCIA	49
1.6.1 Adolescência e liberdade	52
1.6.2 Adolescência e sexualidade	52
2 GRADE: POR UMA TIPIFICAÇÃO	60
2.1 JUSTIFICATIVA. GRADE-MODELO	60
2.2 DESMEMBRANDO A GRADE	62
2.2.1 Dados gerais sobre a obra	62
2.2.2 Fábula/Trama	64
2.2.3 Narração	64
2.2.4 Linguagem	65
2.2.5 Temas gerais propostos pela obra	66
2.2.6 Temas específicos pesquisados na obra	66
2.2.7 Projeto gráfico	68
2.2.8 Comentários críticos	68
3 OBRAS DA COLEÇÃO ROSA-CHOQUE SUBMETIDAS À GRADE	69
3.1 BRASHARES, Ann	69
3.1.1 A irmandade das calças viajantes	70
3.1.2 O segundo verão da irmandade	74
3.1.3 Meninas de calças: o terceiro verão da irmandade	77
3.1.4 Para sempre de azul: o quarto verão da irmandade	79
3.2 KUPSTAS, Márcia	82
3.2.1 Clube do beijo	83
3.3 LOPES, Angélica	85
3.3.1 Vida de modelo	85
3.3.2 Micos de Micaela	87
3.3.3 Série “Melhores amigas”	90
3.3.3.1 Plano B: missão namoro	90
3.3.3.2 Fotos secretas: missão viagem	93
3.3.3.3 Conspiração astral: missão amizade	94
3.4 REBOUÇAS, Thalita	96
3.4.1 Traição entre amigas	96

3.4.2 Uma fada veio me visitar	98
3.4.3 Série “Tudo por”	102
3.4.3.1 <i>Tudo por um pop star</i>	102
3.4.3.2 <i>Tudo por um namorado</i>	104
3.4.3.3 <i>Tudo por um feriado</i>	107
3.4.4 Série “Retratos de Malu”	109
3.4.4.1 <i>Fala sério, mãe</i>	109
3.4.4.2 <i>Fala sério, professor!</i>	112
3.4.4.3 <i>Fala sério, amor!</i>	117
3.4.4.4 <i>Fala sério, amiga!</i>	120
3.4.4.5 <i>Fala sério, pai!</i>	123
3.5 RENNISON, Louise	125
3.5.1 Gatos, fios dentais e amassos: confissões de Georgia Nicolson	125
3.5.2 Ok, estou usando calcinhas gigantes!	128
3.5.3 Nocauteado pelos meus nunga-nungas: mais e mais confissões de Georgia Nicolson	130
3.5.4 Dançando pelada: outras confissões de Georgia Nicolson	131
3.5.5 Caindo sem paraquedas: Mais confissões fabulosamente fabulosas de Georgia Nicolson	133
3.6 WHYTOCK, Cherry.....	134
3.6.1 Angel: desastres, dietas e sutiãs	135
3.6.2 Angel: salsichões horríveis e corpos divinos	138
3.6.3 Angel: segredos, suspeitas e praias ensolaradas	140
4 OBRAS DA COLEÇÃO AZUL RADICAL SUBMETIDAS À GRADE	144
4.1 ALECRIM, Alberto	144
4.1.1 <i>A história de Dani-boy</i>	144
4.1.2 <i>Sujeito Dagoberto</i>	147
4.2 DORFMAN, Ariel e DORFMAN, Joaquín.....	150
4.2.1 <i>A cidade em chamas</i>	151
4.3 HOFSTETTER, Ricardo	154
4.3.1 <i>A verdadeira história de Bimba, o bambambã do colégio</i>	154
4.4 LUCIANI, Domenica	158
4.4.1 <i>É isso aí cara, sou punk!</i>	168
4.4.2 <i>Animal!</i>	160
4.4.3 <i>A escola infernal</i>	165
4.5 REIZ, Gustavo	169
4.5.1 <i>Bate coração</i>	169
4.5.2 <i>Confidências, confusões e... garotas!</i>	172
4.5.3 <i>Sonhos de umas férias de verão</i>	176
5 ROSA E AZUL NA COLEÇÃO JOVENS LEITORES: ATUALIDADE DO BINARISMO	179
5.1 DADOS GERAIS SOBRE OS AUTORES	179

5.2 DADOS GERAIS SOBRE AS OBRAS.....	181
5.2.1 Sobre o gênero.....	182
5.3 FÁBULA\TRAMA.....	186
5.3.1 Vago espaço urbano e vago tempo atual	187
5.4 NARRAÇÃO E LINGUAGEM	192
5.5 TEMÁTICA CENTRAL E TEMAS COMPLEMENTARES	195
5.6 SOMOS TÃO JOVENS: MENINOS E MENINAS NO MUNDO DO CONSUMO....	196
5.7 AMOR LÍQUIDO	205
5.8 VIDA EM FAMÍLIA, VIDA NA ESCOLA, AS LETRAS	208
5.9 PROJETO GRÁFICO	211
5.10 FAZENDO CRÍTICA	212
CONCLUSÃO.....	214
REFERÊNCIAS	217

INTRODUÇÃO

A formação literária de crianças e de jovens está vinculada, em grande parte, à leitura de obras escritas para esse público específico. O nascimento da literatura infantil e juvenil, no Ocidente, a partir do século XVIII, constituiu-se em fenômeno cultural importante, resultado de mudanças sociais vinculadas, essencialmente, à reestruturação da família.

De acordo com Philippe Ariès (2006), a propensão a uma intensa sociabilidade, marcante na Idade Média, favorecia um convívio forte entre membros de famílias diferentes e tornava tênues os laços entre as famílias conjugais. Entre o fim da Idade Média e os séculos XVI e XVII, produziu-se uma mudança significativa: a volta da criança ao lar. Antes, ela era criada longe da família, sobretudo para a aprendizagem de um ofício. Com a substituição da aprendizagem pela escola, cada vez mais popular, a criança passou a ficar mais próxima dos pais, reforçando as famílias conjugais. A mudança social, em princípio, limitou-se à camada média da hierarquia social, mas depois, gradativamente, foi se disseminando.

A nova orientação, que se concretizou no século XVII, não transformou a criança no centro do sistema, mas convergiu para que isso acontecesse na família moderna, no século XVIII, que passou a se estruturar em função dos filhos. A educação e formação da criança se tornaram o foco central para os pais. Admitiu-se que os filhos precisavam de uma preparação para conviver no mundo com os adultos e isso passava pela escola. Se, antes, crianças e adultos partilhavam o mesmo espaço e os mesmos interesses, com o processo de escolarização da sociedade, entendeu-se a importância do isolamento do primeiro grupo, preservando, assim, a sua inocência característica. Quanto às meninas, é certo que havia uma preocupação quanto à sua formação, mas em termos de escola, ficavam à margem. A maioria continuava a ser educada em casa ou na casa de outras pessoas. Seu aprendizado se dava pela prática e pelo costume (ARIÈS, 2006, p. 160).

As modificações sociais, aos poucos, confinaram a criança a um regime disciplinar mais rigoroso, que, nos séculos XVIII e XIX, resultou no enclausuramento dos internatos. Tais colégios, em princípio voltados para a elite, abrigando meninos e, mais tarde, meninas, preocupavam-se em fortalecer paradigmas e práticas discursivas sobre as relações sociais de gênero, reforçando funções sociais a serem desempenhadas por homens e mulheres. Nessa perspectiva, a literatura infantil e juvenil tornou-se uma aliada importante. Meninos e meninas reconheciam, primeiro nos manuais de conduta, depois nas ficções sancionadas pelas escolas, os papéis a desempenhar. Sobretudo, o jovem passou a ser merecedor de atenção. No século

XIX já existia um lugar para o jovem no imaginário social e, nesse contexto, a divisão ganhava reforço: “aos rapazes o regimento, às moças o convento” (COUTINHO, 2009, p. 45). O binarismo na literatura juvenil nasceu nesse contexto, com uma forte dose ideológica.

Na atualidade, os internatos não têm mais representatividade, mas a divisão na literatura continua viva. Na sociedade em que as vertentes (literatura para meninas e literatura para meninos) nasceram, é possível entender o sentido de sua existência, inserida em uma estrutura disciplinadora e preocupada com os papéis sociais bem delineados. Hoje, a segmentação perde muito de sua razão de ser, tendo em vista as mudanças sociais que vêm se processando, as conquistas do movimento feminista e a evolução dos direitos dos homossexuais. Ainda assim, ela é prolífera. Como destaca Peter Hunt, a literatura infantil e juvenil possui gêneros específicos: “as narrativas para a escola, *textos dirigidos a cada um dos sexos*, propaganda religiosa e social, fantasia, conto popular e conto de fadas, interpretações de mito e lenda, o livro ilustrado e o texto de multimídias” (HUNT, 2010, p. 44, grifo nosso). Os “textos dirigidos a cada um dos sexos” são o foco de interesse desta pesquisa.

Levando-se em conta as diferenças que marcavam a sociedade em que as vertentes se consolidaram e a realidade que se delineia hoje, levantam-se questões fulcrais, a direcionar as reflexões: em que condições a existência desse binarismo na literatura juvenil se forjou a ponto de inaugurar vertentes tão produtivas? Que elementos, nas obras do *corpus* selecionadas para esta pesquisa, distinguem livros direcionados a um ou a outro sexo?

Atualmente, a produção bibliográfica, referente às vertentes literárias em análise, é vasta. No horizonte das publicações recentes, destaca-se a coleção *Jovens Leitores*, da editora Rocco. Essa coleção é formada por subdivisões, todas direcionadas, como o próprio nome sugere, ao leitor juvenil. Entre as subdivisões, estão duas séries, intituladas: *Rosa-Choque*, com obras para meninas, e *Azul Radical*, para meninos.

A primeira coleção é composta de livros de autoras diversas, Thalita Rebouças, Angélica Lopes, Márcia Kupstas, Ann Brashares, Paula Danziger, Cherry Whytock e Loise Rennison. O texto de apresentação que consta no sítio da *internet* é o seguinte:

Amor, friozinho na barriga, memórias inesquecíveis, o coração batendo forte por uma nova aventura ou pelo menino mais gatinho da escola. O colégio, as amigas, festas, moda, beleza e beijo. Na coleção Rosa-Choque, as meninas irão encontrar todas as delícias de crescer e ser adolescente; e os garotos poderão descobrir todos os truques que elas usam para conquistar seus corações.

A coleção *Azul Radical* é formada por livros também escritos por diferentes autores: Gustavo Reiz, Claudine Desmarteau, Alberto Alecrim, Ariel Dorfman e Joaquim Dorfman,

Domenica Luciani e Ricardo Hofstetter. As obras são apresentadas, no sítio da *internet*, com o seguinte texto:

Dinamismo, aventura, ação, humor e momentos de pura adrenalina. Os garotos vão adorar, são histórias escolhidas pensando neles. As meninas que quiserem se manter atualizadas nos assuntos do sexo oposto encontrarão aqui uma boa oportunidade. Essa coleção é para se divertir e acima de tudo ser radical.

Pelos textos de apresentação, é possível deduzir que ambas as coleções trabalham sob uma perspectiva de diferença de gênero. Até mesmo o nome de cada uma delas aponta para uma orientação clara, assentada sobre velho clichê: meninas gostam de rosa, meninos de azul. Em defesa da divisão, o argumento de que os interesses de meninos e meninas são diversos.

Quanto às coleções, chama atenção o fato de que a literatura para meninas é escrita exclusivamente por mulheres. Para os garotos há uma maior maleabilidade, autores e autoras se dispõem a contemplar os temas que, supõe-se, despertam interesse de seu público. Para as adolescentes, o primeiro amor, o garoto “mais gatinho da escola”, moda, festas e beleza. Para meninos, aventura, ação, humor e adrenalina.

Apesar das implicações da divisão proposta pelas séries transcenderem os limites desta tese, compreendê-la à luz da análise literária é um primeiro passo para a apreciação do fenômeno. Daí a razão para um estudo verticalizado das coleções. Além disso, é importante buscar as fontes do binarismo, compreendendo sua tradição. Como se pode observar, grande parte das obras que compõem o *corpus* literário selecionado compõe-se de traduções da língua inglesa. Não só isso: um correr de vistas para os livros mais lidos, em destaque nas prateleiras das livrarias, permite perceber como a vertente é profícua nessa língua.

A procura de uma origem do fenômeno da subdivisão por gêneros direcionou a pesquisa para a Grã-Bretanha e Estados Unidos, de onde parte a maioria dos autores representativos, tanto no que diz respeito aos títulos destinados às meninas, quanto em se tratando dos títulos dedicados aos meninos. Na França, essa vertente foi, e ainda é, bastante produtiva. Entretanto, há apenas uma obra francesa na coleção *Azul Radical*. Trata-se de *Dicionário – O pequeno rebelde*, de Claudine Desmarteau, uma produção que, por apresentar a característica específica do dicionário, não consta no *corpus* literário da pesquisa, que se concentra na análise de narrativas. Além disso, como já pontuado, no Brasil, as traduções diretas do inglês são mais numerosas, o que justifica a concentração do olhar nas análises sobre as produções desenvolvidas nos países de língua inglesa.

A partir dessas observações, foram delimitados os pontos de investigação da presente pesquisa, que se organiza em seis capítulos, tendo como referência fundamental os estudos históricos sobre literatura infantil e juvenil, desenvolvidos por Charles Ferral e Ana Jackson (2010) e Jeffrey Richards (1989). Nas obras desses pesquisadores, postula-se a existência de uma literatura dividida em duas linhas paralelas, segundo se destinem a meninos ou a meninas.

No primeiro capítulo da tese, denominado “Binarismo na literatura: um percurso”, objetiva-se percorrer os caminhos do fenômeno do binarismo, compreendendo suas particularidades nas narrativas voltadas para meninas e para meninos. No segundo capítulo, intitulado “Grade: por uma tipificação”, é apresentada a justificativa para a elaboração e utilização de um modelo de grade que leva em conta aspectos intrínsecos à obra, como: “resumo da ficção”, “organização da narrativa”, “desfecho”, “personagens”, “tempo”, “espaço”, “voz”, “foco narrativo”, “linguagem”, “temática”; e extrínsecos, como “perspectivas sobre ser ‘homem’ e ser ‘mulher’”, “amor”, “família”, “escola”, “ler, escrever, literatura”, “projeto gráfico” e “comentários críticos”. O objetivo é examinar campos de análise do fenômeno literário a partir de uma metodologia de pesquisa específica.

O terceiro capítulo lança à grade elaborada, composta por vinte e três campos, os livros da coleção *Rosa-Choque*, sob o título de “Obras da coleção *Rosa-Choque* submetidas à grade”. O quarto capítulo, cujo título é “Obras da coleção *Azul Radical* submetidas à grade”, explora as narrativas da coleção *Azul Radical*. O penúltimo capítulo, denominado: “Rosa e Azul na coleção *Jovens Leitores*: atualidade do binarismo” traça reflexões sobre o fenômeno, com base nos dados expostos pela grade. O comentário das narrativas não se limita à consideração dos resultados. Ele é feito levando-se em conta o contexto sócio-histórico em que os livros estão inseridos. Por fim, há o capítulo que encerra o trabalho.

Com referência ao primeiro capítulo, ao elaborar um percurso histórico para o binarismo, são apresentados os precursores que delinearam as matrizes para o romance de aventuras, identificado com garotos e o romance sentimental, tradicionalmente vinculado às garotas. Nesse tópico é recuperado o vínculo inicial que se forjou entre mulher e romance, quando o gênero ainda buscava um lugar junto aos já consagrados pela tradição. O amor romântico, estudado por Anthony Giddens (1993), é analisado no contexto do romance honesto, defendido por autoras como M. Delly, Florence L. Barclay e Eleanor H. Porter. Com a chegada do romance às escolas, a preocupação em selecionar os adequados a um ou a outro gênero é analisado tendo em vista, basicamente, a realidade da Grã-Bretanha, onde os internatos logo se democratizaram. Como foram os romances de *lá* que chegaram *aqui* no

Brasil, pareceu mais coerente buscar bibliografias que esclarecessem o fenômeno na sua origem. Além disso, o que se observa é que, no Brasil, os romances pautados na polarização são recentes. Em consequência disso, as análises relacionadas ao tema também são incipientes, o que obriga a pesquisa de bibliografias em língua inglesa.

No que concerne à utilização da grade, objeto de estudo no segundo capítulo, serve de base à sua estruturação a ficha elaborada por João Luís Tápias Ceccantini (2000) que, em sua tese, desenvolveu um modelo minucioso que permitiu o levantamento e a análise sistemática de dados relativos às narrativas por ele contempladas. Algumas adaptações foram feitas à grade desenvolvida pelo pesquisador, em virtude da natureza desta pesquisa.

Quanto aos livros selecionados para serem analisados conforme os aspectos apontados na grade, é importante ressaltar que as obras componentes do *corpus* são as que estão elencadas no catálogo da editora. Alguns autores, como Thalita Rebouças, Gustavo Reiz e Angélica Lopes, lançaram livros que não estão no rol das coleções. Nas fichas catalográficas, não há indicação de que eles as componham, tampouco aparecem descritos no sítio da editora na *internet*. Nesses casos, a opção foi por não estudá-los, tendo em vista a necessidade de estabelecimento de um critério para a confecção do *corpus*.

Os livros lançados à grade são os seguintes: da coleção *Rosa-Choque*, de Ann BRASHARES: *A irmandade das calças viajantes* (2003), *O segundo verão da irmandade* (2004), *Meninas de calças: o terceiro verão da irmandade* (2006) e *Para sempre azul* (2007); de Márcia KUPSTAS, *Clube do beijo* (2006); de Angélica LOPES: *Fotos secretas: missão viagem* (2003), *Plano B: missão namoro* (2003), *Conspiração astral: missão amizade* (2005), *Vida de modelo* (2006) e *Micos de Micaela* (2008); de Thalita REBOUÇAS: *Fala sério, mãe!* (2004), *Tudo por um namorado* (2005), *Traição entre amigas* (2006), *Fala sério, professor!* (2006), *Uma fada veio me visitar* (2007), *Tudo por um pop star* (2007), *Tudo por um feriado* (2007), *Fala sério, amor!* (2007), *Fala sério, amiga!* (2008), *Fala sério, pai!* (2009); de Louise RENNISON: *Gatos, fios dentais e amassos* (2005), *Ok, estou usando calcinhas gigantes!* (2005), *Nocauteado pelos meus nunga-nungas* (2006), *Dançando pelada* (2006) e *Caindo sem para quedas* (2009); de Cherry WHYTOCK: *Angel: desastres, dietas e sutiãs* (2004), *Angel: salsichões horríveis e corpos divinos* (2005) e *Angel: segredos, suspeitas e praias ensolaradas* (2005).

Além desses livros, em um total de vinte e oito, há a série *Clara Rosa*, da autora americana Paula Danzinger, composta por oito títulos. Embora se constituam em um dos trunfos da coleção *Rosa-Choque*, são, efetivamente, literatura infantil. A garotinha que amadurece ao longo das obras não enfrenta os dramas comuns às adolescentes, pode-se dizer

que sua trajetória acaba quando eles começam. Diante disso, as narrativas foram excluídas do *corpus*, priorizando-se as que vão ao encontro dos objetivos da pesquisa.

Da série *Azul Radical*, constam as seguintes obras: de Alberto ALECRIM, *A história de Dani-boy* (2005) e *Sujeito Dagoberto* (2006); de Ariel e Joaquim DORFMAN, *A cidade em chamas* (2005); de Ricardo HOFSTETTER, *A verdadeira história de Bimba, o bambambã do colégio* (2006); de Domenica LUCIANI: *Animal!* (2001), *É isso aí, cara, sou punk* (2003) e *A escola infernal* (2008); de Gustavo REIZ: *Bate coração* (2006), *Confidências, confusões e... garotas!* (2007) e *Sonhos de umas férias de verão* (2008) em um total de dez livros. Assim, totalizam-se trinta e oito obras, cujos dados específicos são investigados e expostos na grade, garantindo uma amostragem segura para as análises.

No ensaio de caráter descritivo que compõe o quinto capítulo, observam-se as tendências das vertentes, apontando-se os aspectos presentes nas narrativas que as consagram como adequadas ao universo feminino ou masculino, considerando-se a fluidez dessa concepção no mundo moderno, como examina Zygmunt Bauman (2004). Na conclusão, encerra-se a análise com algumas considerações sobre o binarismo, compreendido como um fenômeno complexo e em construção.

1 BINARISMO NA LITERATURA: UM PERCURSO

A ideia de que certa literatura se destina a leitores específicos é muito antiga. Alberto Manguel (1997, p. 256) conta como, na Grécia Antiga, a noção de que algumas obras eram adequadas a determinado público já prevalecia. Segundo o pesquisador, acreditava-se que, como a epopeia e o teatro gregos convinham ao público masculino, para mulheres os primeiros romances gregos cumpriam bem a missão de educar apenas o suficiente para a administração do lar, conforme defendia Teofrasto, discípulo de Platão. Os temas dessas obras eram amor e aventura, com heróis belos e jovens que caíam em desgraça. O desfecho era sempre feliz. Manguel (1997) destaca que no livro mais antigo do romance grego que permaneceu intacto, o autor apresenta o tema da obra logo nas primeiras linhas, anunciando que se trata de uma história de amor. Assim, desde sempre, literatura “para mulheres” vem marcada pelo estigma do amor em suas diferentes formas de manifestação.

Com o advento da Modernidade e com a ruptura de paradigmas inaugurada, sobretudo, por Descartes, a defesa da razão transformou o homem em centro do universo e lançou as bases do individualismo. Ian Watt (1996) sustenta que o romance é a forma literária que melhor atende a essa orientação individualista. Enquanto as formas anteriores se baseavam na História ou na fábula, o romance moderno se concentrou na experiência individual. Nesse sentido, o romancista tinha como função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, o que a obediência às convenções formais preestabelecidas comprometia. Elementos como personagem, ação e tempo ganharam outra consistência, mais próxima da realidade que se almejava imitar. Também a adaptação do estilo da prosa passou a privilegiar, sobretudo, a função referencial.

Entendendo a ascensão do novo gênero no contexto da revolução burguesa, é possível localizar seu nascedouro em *Robinson Crusóe* (1719), de Daniel Defoe. De acordo com Nancy Armstrong (2009, p. 341), Defoe pode ser considerado “o primeiro romancista do individualismo possessivo”. Seu protagonista revela propensão não só à crítica, mas também à autocrítica, característica do individualismo nascente. O critério de modernidade que justifica o pioneirismo de *Robinson Crusóe* é a preocupação com a fidelidade à vida real. As formas anteriores ao romance moderno, como o romance medieval, a novela e os panfletos já apresentavam traços realistas, mas foi a partir do século XVIII que a ficção passou a se preocupar mais com os detalhes da vida cotidiana.

Para Jack Goddy (2009, p. 53-54), até a modernidade, havia uma desconfiança muito grande com relação à ficção, que não era vista como coisa séria, mas como atividade ambígua, localizada entre a verdade e a mentira. Sua legitimação acontecia, então, ora na forma de narração de acontecimentos sobrenaturais, como no mito, ora na forma dos relatos dos milagres celestiais e a vida dos santos (como ocorre no contexto cristão), o que de imediato eliminava as objeções relativas à sua confiabilidade. A modernidade, alicerçada na razão, supõe que o conhecimento se dá pela compreensão racional dos processos físicos e sociais, liberto da regra arbitrária do misticismo e do dogma. Daí a importância de Descartes em sua determinação de não aceitar nada passivamente e de encarar a verdade como uma questão inteiramente individual. Depois de *Robinson Crusoe*, salienta Goddy (2009, p. 54, grifo do autor), pode-se dizer do romance moderno que ele “se tornou essencialmente uma narrativa secular de acontecimentos terrenos, modalidade inserida no conceito de ‘realismo’”.

Mas a desconfiança com a ficção não se desvaneceu tão rapidamente. Como destaca Antonio Candido, uma coisa era encontrar razões de justificação para a epopeia, a tragédia, a sátira ou a ode, oriundas de uma tradição que se beneficiava de grandes exemplos da Antiguidade. Outra era “abonar a pacotilha duvidosa das narrações romanescas, que deviam parecer aos intelectuais o que hoje parecerá a fotonovela” (CANDIDO, 1972, p. 62). O próprio Defoe era um “romancista envergonhado”, na acepção de Robert (2007, p. 12), e tinha restrições ao novo gênero. Na tentativa de resgatá-lo, havia a defesa da edificação moral que o romance poderia promover. Assim, no prefácio de *Moll Flanders*, Daniel Defoe (2007, p. 5) esclarece: “É a partir destes princípios que se recomenda este livro ao leitor, como uma obra da qual se podem colher ensinamentos e tirar ilações justas e religiosas, como uma obra graças à qual o leitor aprenderá qualquer coisa, se assim lhe aprouver”.

A perplexidade em face do romance e os esforços para justificá-lo se evidenciam na abundância dos prefácios ao longo do século XVIII. Os prefácios se constituíam em espaços privilegiados de discussão sobre o novo gênero, contendo reflexões sobre objetivos e problemas técnicos que os escritores enfrentavam. Sandra Vasconcelos (2006) salienta que, durante todo o século XVIII, escritores, dramaturgos, periodistas, resenhadores e jornalistas se ocuparam em “defender, explicar, atacar, ou justificar o romance”, tão conscientes estavam da certeza de estarem trilhando novos caminhos literários. A necessidade de legitimar o gênero exigia dele um maior critério de verossimilhança.

O advento do individualismo, portanto, constitui-se em um marco na definição do romance, até porque, sem uma “pessoa”, em toda a sua complexidade, dificilmente se poderia pensar essa forma literária. A partir dessa perspectiva, Ian Watt (1996) sustenta que o

romance tem como precursores Defoe, Richardson e Fielding, os primeiros ingleses a romperem com o enredo extraído da tradição e baseado em tipos humanos genéricos, atuando em um cenário determinado pela convenção literária.

1.1 PRECURSORES DO FENÔMENO DO BINARISMO

A obra *Robinson Crusóe* (1719), de Daniel Defoe, inaugura toda uma linhagem de aventureiros dispostos a enfrentar desafios, singrar mares e construir novos mundos, dentro de uma ideologia imperialista que legitimava a busca do enriquecimento e o propósito de cristianização. O livro só poderia ter se forjado em uma sociedade marcada pela ascensão da burguesia. Crusóe, sem berço, sem título de nobreza, representava o novo homem, o mesmo que, por seus próprios méritos, podia ascender socialmente. Disposto a modificar o meio, a transformá-lo conforme a sua vontade, ele domina a natureza pela técnica e pela imaginação.

Como afirma Marthe Robert (2007, p. 99-120), Crusóe se distingue de outros heróis viajantes da literatura porque não tem raízes e um lugar para onde retornar. Não é como Ulisses, da *Odisseia*, um viajante que luta para retornar ao seio da família. Para Crusóe, o lucro é sua vocação e o mundo todo é seu território. Ele tem uma família, mas precisa deixá-la para melhorar sua situação financeira. Toda a sua aventura se situa no plano da transgressão, evidenciada no primeiro naufrágio e nas palavras amargas do comandante do navio no qual o herói segue viagem. O segundo naufrágio, o batismo do protagonista, erige o Adão moderno, egocêntrico porque sozinho e em liberdade econômica, social e intelectual, como convém ao novo homem, aquele mesmo que quer ser diretor de sua vida, elevando-se acima dos preconceitos para determinar seu próprio julgamento a respeito das coisas.

Defoe também traz o trabalho para a literatura, ou seja, “pela primeira vez na literatura romanesca, a terra do sonho é a mesma que será preciso arar” (ROBERT, 2007, p. 106). Robinson Crusóe põe fim ao ócio, com ele o trabalho e a *necessidade* se instalam. Ele não só aprende como construir uma casa, mas também talha a madeira, lida com os metais, caça e desenvolve a agricultura, a navegação, a medicina e a teologia. Tudo isso em uma ilha em que não há animais ferozes e onde nenhum vegetal é venenoso. Ajudado por poucos destroços de civilização, Crusóe, com persistência, ilustrando as virtudes do individualismo radical, torna a ilha habitável. O ideal de homem desejável e necessário se concretizava em um único e completo herói.

Quanto à personagem feminina de Defoe, que dá título à obra *Moll Flanders*, não conseguiu a receptividade de *Robinson Crusóe* e tampouco se estabeleceu como referência

para um ideal de heroína. A história da garota que se prostitui, torna-se ladra profissional, abandona os filhos, casa-se cinco vezes, uma delas com o próprio irmão, e é deportada para a América onde passa a viver honestamente, não tem as qualidades necessárias para erigir-se em modelo de conduta. Uma mulher com moralismo tão duvidoso, com tal pragmatismo sexual, movimentando-se em um meio social criminoso, não poderia constituir-se em ideal. Some-se a isso, o aparecimento do tema do incesto tornava a obra inadequada e pouco propícia a inaugurar uma linhagem. De acordo com Paul Baines (2007, p. 124), a reabilitação da figura feminina esboçada por Defoe aconteceu apenas a partir do início do século XX, com as leituras de Virginia Woolf e E. M. Forster.

Se Defoe não plasmou, com *Moll Flanders*, um ideal de heroína que competisse com *Robinson Crusoe*, outro conterrâneo seu pode ser apontado como responsável por essa tarefa. Richardson erigiu o molde para a literatura sentimental com *Pamela ou virtude recompensada* e *Clarissa*. Como acentua Marlyse Meyer, Richardson é o autor que lança as bases do “arquetipo da moderna Cinderela” (MEYER, 2001, p. 53-54). Em suas obras, a mocinha passa por mil vicissitudes até que o final a premie pela conservação de seu maior bem, a virgindade, com um bom casamento. Para a estudiosa, as obras de Richardson se constituem em matrizes de Rousseau e de todas as imitações que as mulheres romancistas fizeram ao longo de todo o século XVIII.

Ian Watt (1996) traça reflexões importantes sobre o papel fundamental de Richardson na sedimentação do romance, em uma vertente que Marlyse Meyer (2001) identifica pontualmente com a narrativa sentimental. De acordo com Watt, Richardson, fugindo ao enredo episódico, construiu seus romances baseando as histórias em uma única ação, um namoro. A identificação da temática com o público feminino era imediata. É preciso considerar a importância desse acontecimento na vida da mulher em um contexto em que seu futuro dependia de sua capacidade de arranjar um marido adequado. Os conceitos patriarcais do direito romano ainda regiam a vida familiar e eles consagravam como entidade legal apenas o homem, fosse ele o pai ou o marido. À mulher sem dote era praticamente impossível um casamento e à “solteirona”, vista como um tipo ridículo, a sociedade reservava um destino difícil. Muitas delas tinham que se submeter a trabalhar fora mediante módicos salários ou tornarem-se inúteis dependentes de algum parente. Tempos depois, já no século XIX, o panorama não parecia mais promissor, conforme Marina Warner traz à baila:

O censo de 1851 na França mostrou que 12% das mulheres com mais de cinquenta anos nunca haviam se casado, e 34% eram solteiras; essa proporção permaneceu a mesma cinquenta anos depois. As igrejas paroquiais inglesas revelam, no pio

registro de donativos feitos ‘às velhas e pobres viúvas ou mulheres solteiras que vivem no distrito’, a indigência crônica desse grupo social na mesma época: em 1824, na Igreja de São Nicolau, em King’s Lynn, uma dádiva de sessenta libras foi feita por Francis Boyce para a distribuição de quatro dúzias de pães em determinados dias de festa a essas mulheres necessitadas. (WARNER, 1999, p. 263).

Isso explica, em parte, o enorme sucesso das heroínas de Richardson, as quais simbolizavam as aspirações de muitas mulheres sujeitas às condições degradantes que a estrutura social lhes impunha. Também explica como uma vasta produção romanesca depois de *Pamela* teria seguido seu modelo básico, concentrando a ação no namoro e nas suas dificuldades, culminando em um casamento. O fascínio da heroína pelo casamento e a descrição minuciosa dos detalhes que envolvem a cerimônia constituem uma barreira para o leitor hodierno, mas fazem sentido em uma sociedade que condena grande parte de seus componentes a encontrarem dignidade apenas pelo matrimônio.

O mérito de Richardson, entretanto, não se esgota na temática de suas obras. Watt (1996, p. 181-225) elenca uma série de inovações introduzidas por esse autor que o colocam no panteão dos precursores do romance moderno. A começar pela utilização do modelo epistolar em busca de maior verossimilhança. A carta possibilitou ao romancista atingir um estilo muito mais adequado à tradução dos sentimentos e angústias das protagonistas, além de representar um acesso aos infortúnios do coração. Tal modelo de escrita proporcionou uma identificação maior do leitor com os agentes, garantindo às personagens uma atraente tessitura psicológica. Também é relevante a preocupação de Richardson com a adequação da linguagem. Seus romances mostram uma grande aproximação com as convenções do código linguístico feminino.

O apuro nas descrições e o cuidado com a aproximação justa com a realidade da época dão a essa produção a marca de sua modernidade. A presença do amor romântico não exclui da obra os problemas básicos da vida cotidiana, contemplados com exaustivo esmero. Sob a premissa abraçada por Defoe e Richardson, o romance deveria ser um relato autêntico da experiência humana e, para tanto, nenhum detalhe era excessivo e dispensável. Essa perspectiva de realismo propiciava maior crédito à história, mesmo ela sendo pouco verossímil, como é o caso de *Pamela*. Para Ian Watt, essa característica contribuiu para a aceitação do romance:

Essa combinação de fantasia e realismo formal aplicada às ações e aos sentimentos é a fórmula que explica a força do romance popular: satisfaz as aspirações românticas do leitor num roteiro literário que apresenta um cenário tão completo e um relato tão detalhado das ideias e dos sentimentos que faz parecer verdade literal o que não passa de gratificação irreal dos sonhos do leitor. (WATT, 1996, p. 178).

Ao construir uma narrativa cuja temática priorizava o universo interior e os dramas internos das personagens, Richardson também plasmou um ideal de feminilidade bastante profícuo. A personagem Pamela é jovem, inexperiente, e extremamente delicada. Filha de um burguês falido, ela passa a viver como criada em uma casa aristocrática. Quando a patroa morre, o filho, Mr. B., passa a ter o controle da herança. Ele assedia Pamela, que reage de maneira firme; sua virtude é inegociável. O aristocrata acaba cedendo e ambos se casam.

A delicadeza é também um diferencial da personagem Clarissa, bem como sua nímia ingenuidade. Obrigada a casar-se com o velho Senhor Solmes, um homem de grande fortuna, a jovem se sente muito infeliz e se envolve com Robert Lovelace, um nobre refinado, mas libertino. Ela é levada pelo rapaz, mas desconhece seus planos, de natureza carnal. É a ingenuidade de Clarissa que a faz ignorar a perfídia de Lovelace, que, após drogá-la, a seduz. A ignorância feminina é bastante valorizada, embora ela tenha um alto grau de dubiedade, mesmo em Richardson.

Esses dois autores, Defoe e Richardson, contemplados sob a ótica do binarismo na literatura, fornecem um rico manancial de análise e propiciam a compreensão de uma trajetória construída sobre ideais de masculinidade e feminilidade. Como todo fenômeno complexo, os romances são “resultado de” e “resultam em” dentro de uma dinâmica que envolve fatores vários. Os protótipos encontrados nesses dois autores apontam para duas linhas de força: *Robinson Crusóé*, ícone da literatura de aventura, erige-se como ideal de homem buscado em uma sociedade imperialista, bem como *Pamela* e *Clarissa* se constituem em modelos femininos de comportamento louvável nessa mesma sociedade.

1.2 A MULHER E O ROMANCE

Embora se possa localizar o início do binarismo, em termos de romance moderno, em Defoe e Richardson, o fato é que o gênero ainda buscava um leitor. Ian Watt (1996, p. 34-54) conta como fatores econômicos, bem como o altíssimo número de analfabetos, retardaram a expansão do público leitor. Entre os primeiros a terem acesso à ficção propriamente, a fruição da leitura independia da adequação a um ou a outro sexo.

Charles Ferral e Ana Jackson (2010) contam da grande aceitação, entre garotas, de *Robinson Crusóé* na Inglaterra, bem como do romance de aventuras em geral. Por outro lado, o romance sentimental, ainda livre da pecha de “romance para mulheres”, era apreciado entre os homens, principalmente nas leituras partilhadas. Anne Vincent-Buffault (1988) relata como

os leitores do século XVIII se deliciavam com ele. Richardson era um dos autores de referência da leitura “sensível”. A sensação inebriante provocada pelo romance, vivenciada publicamente nos salões, era profundamente apreciada. Como destaca a pesquisadora, havia uma “retórica lacrimante” no século XVIII que incentivava a recorrência da troca de lágrimas. Ler Richardson não era apanágio exclusivo de mulheres, sua apreciação era indicativa de uma alma elevada, entregue ao domínio do sentimento:

Nesta intensidade das emoções, quando o leitor está fora de si, quando seu corpo é movido pela dor e pela indignação, nada mais distingue o romance da realidade. Até mesmo Diderot diz surpreender-se ao constatar que, quando a leitura arranca-lhe lágrimas, as próprias coisas, pedras, parede, tijolos não venham juntar-se a seus lamentos. Esses momentos, onde a ficção atinge graus de verdade, onde o mundo todo deveria ser arrebatado pela emoção que perturba o leitor, colocam-no em um estado de “inocência”. Mantida em um estado de agitação permanente, a alma do leitor torna-se boa e justa. Ele sente-se tão feliz quanto seria se tivesse praticado uma ação virtuosa. Permanecer insensível a *Clarisse Harlove* é, para Diderot, sinal de maldição, e ele afirma que preferiria que sua filha morresse, antes de ser atingida por ela. (VINCENT-BUFFAULT, 1988, p. 25).

Apesar dessa popularidade que ignorava os limites entre a literatura adequada a um ou outro sexo, houve forte hostilidade ao novo gênero, até que se considerasse o seu caráter “educativo”. Mesmo com relação à leitura coletiva, aceita em público, os efeitos mórbidos provocados pela ficção eram alardeados e temidos. Sandra Vasconcelos (2006, p. 6) lembra de um autor, Fanny Burney, que via o romance como doença, um mal que seria desejável extirpar. Paradoxalmente, Burney escrevia romances com propósito declarado de contribuir para com o número dos volumes que podiam ser lidos. Walter Siti (2009, p. 170) relata sobre o crítico von Blanckenburg (1774) que, perguntado sobre a falta de uma reflexão sobre o romance na Alemanha até aquele momento, responde que acreditava não valer a pena refletir sobre um gênero de escritos voltado para o entretenimento das massas. A acusação geral, continua Siti (2009), era a de que o romance baixava o nível cultural, favorecendo a curiosidade e o mexerico.

Segundo Jack Goddy (2009, p. 55), na América, os romances importados da Inglaterra e difundidos pelas bibliotecas circulantes eram desaprovados, sobretudo pelos “árbitros da moral” que rechaçavam o ócio e a literatura licenciosa, em que se incluía o romance. Diante de tal hostilidade, ao gênero cabia o destino de ser lido por elementos marginais, entre eles, e, sobretudo, as mulheres. Mas não só na América. Na Inglaterra e na França, onde o romance primeiro se difundiu, as restrições não eram menos imperativas.

Como afirma Ian Watt (1996, p. 120-133), com os novos produtos manufaturados, resultantes da Revolução Industrial, a alcançar o espaço da casa, as mulheres passaram a

gozar de mais tempo ocioso. Velhos deveres como fiar, coser e fazer pão, por exemplo, não se limitavam mais a elas. O produto dessas atividades passou a ser encontrado nas vendas e mercados, onde podiam ser comprados prontos para o consumo. Além disso, impedidas, como sempre foram, de participar de atividades consagradas aos homens, tais como negócios, administração de propriedades e política, as mulheres dispunham de mais tempo livre, que dedicavam, em grande parte, às atividades culturais e literárias.

Esse novo panorama social resultou em números surpreendentes de publicações de romances, situação que retrata o potencial da mulher na definição do sucesso do gênero. Estima-se que em torno de mil romances foram publicados na Inglaterra no século XVIII a alimentar as bibliotecas circulantes (VASCONCELOS, 2006, p. 6). Essa situação também é contemplada por Marlyse Meyer, que observa:

O recém-adquirido lazer das mulheres suscitou um novo público leitor, cuja rudimentar cultura as fazia apreciar o gênero mais fácil da ficção em prosa. Desenvolve-se então pela Europa um formidável apetite pelo romance, gosto ao qual nova categoria de livreiros vai responder, lançando o hábito de novo formato, mais barato, o in-12º e, principalmente, criando, pelos idos de 1740, na Inglaterra, a *circulating library*, que não obrigava à compra do livro, muito caro, mas permitia alugá-lo, volume por volume. A França pouco depois também adota a praxe do *cabinet de lecture*, o gabinete de leitura, que os primeiros livreiros do Brasil, geralmente de origem francesa, haverão de introduzir aqui. (MEYER, 2001, p. 48).

Diante da preferência ostensiva das mulheres pelo romance, autores destinavam as obras a elas, suas consumidoras preferenciais. De acordo com Sandra Vasconcelos (2006), nesse primeiro momento de fortalecimento de gênero, a presença maciça de prefácios indicava a necessidade de o escritor manter um diálogo com seu leitor, ainda em formação. Também revelava as dificuldades enfrentadas pelos romancistas, quase todas ligadas à liberdade intrínseca do romance, sem peias, sem modelos fixos. Passada a necessidade inicial de legitimação, os prefácios praticamente desapareceram no século XIX.

Entre as leitoras, as obras de Richardson cumpriam um papel importante. *Pamela* se tornou paradigmática porque conseguia combinar realismo e edificação moral. “Divertir enquanto ensinavam era o mote dos romances de Richardson, matriz de quase todas as novelas escritas no período, produzindo modelos de comportamento para as mocinhas casadoiras de então” (VASCONCELOS, 2006, p. 14). O romance sentimental se fortalecia e, a partir de 1750, já conhecia uma fórmula, baseada em heroínas belas e delicadas, propensas a desmaios e lágrimas abundantes.

A partir do século XIX, a identificação da mulher com o novo gênero passou a ser objeto de curiosidade da própria literatura, que se encarregou de tematizar o assunto. Como

pontua Maria Teresa Cunha (1999, p. 27), Mathilde De la Mole, o segundo amor de Julien de Sorel em *O vermelho e o negro*, é um dos exemplos mais marcantes, na sua busca por leituras que a livrassem do tédio da vida. A mais inesquecível, porém, é Ema Bovary. A perdição de Ema é seu culto aos romances de amor, nos quais ela encontra uma exaltação apaixonada que espera viver com seu marido. Quando percebe que ele não pode corresponder ao ideal que sua imaginação concebe, afasta-se dele, tornando-se vítima fácil da fanfarronice de pretensos românticos apaixonados. Sua infelicidade está ligada ao seu gosto imoderado pela literatura narcotizante que consome.

Anne Vincent-Buffault (1988, p. 240-241) lembra outros casos em que a leitura feminina é colocada em questão, como no romance *La Fille Elisa*, de Goncourt, em que os efeitos de um “romantismo de segunda classe”, presente nos livros que a protagonista consome, se faz sentir sobre seu espírito fraco. Em Joris-Karl Huysmans, escritor francês ligado ao movimento Decadente, ela identifica uma associação entre literatura sentimental e o sentimentalismo choroso das mulheres do povo. Depois, assevera:

O menosprezo por este imaginário popular repleto de lágrimas sentimentais, sobretudo nas mulheres, aparece de forma particularmente nítida no fim do século XIX. Ele é desenvolvido pelos escritores, que consideram esses enternecimentos não só ridículos, mas também perigosos para os bons costumes e para a ordem das famílias. Enquanto no século XVIII as lágrimas derramadas ao se ler um romance testemunhavam uma conversão moral, aqui o efeito é inverso: os enternecimentos romanescos conduzem as mulheres à imoralidade e até mesmo à perdição. A literatura do sentimento encontra-se agora no último nível da escala e transforma-se em sentimentalismo. (VINCENT-BUFFAULT, 1988, p. 243).

Os valores viris se opunham a uma feminilidade insípida, associada a romances frívolos. A fissura parece bastante definida: de um lado, a leitura de instrução, associada a livros técnicos e ao universo masculino; de outro, a leitura de entretenimento, vinculada ao universo da criança e da mulher (ABREU, 2012, p. 5). Conforme acentua Ricardo Piglia (2006, p. 137), de alguma maneira, a feminização do leitor de romances confirma os preconceitos dominantes acerca da mulher e da sua capacidade intelectual. Os romances, pertencentes ao universo da imaginação, se opunham aos jornais, representantes de uma leitura prática e instrutiva. Sobretudo, entendia-se que os jornais davam conta de acontecimentos públicos e os romances, em seu tratamento da vida íntima, faziam parte da esfera privada, terreno da mulher.

No Brasil, o consumo tardio de romances propiciou que eles se poupassem das justificativas que os acompanharam na Inglaterra e na Europa de modo geral, uma vez que já entraram no país como gênero consolidado, embora ainda bastardo. Mas a associação do

romance com a mulher, malgrado a situação lamentável da brasileira no que tange à educação formal, também foi significativa.

De acordo com Nelson Sodré (1982, p. 205-206), a situa o de extrema reclusão feminina entrou em declínio com o fortalecimento do ambiente urbano. A mulher começou a receber certa educa o necessária às novas fun oes inerentes   vida na cidade, como receber visitas e tratar com convidados, por exemplo. Com isso, hábitos novos, como a convivência com estranhos, a frequência ao figurinista (onde se liam figurinos) e o contato com o romance começaram a fazer parte da vida feminina. A ordem familiar nos centros urbanos permitia festas e convívio entre iguais, ambienta o corrente nos romances, os quais acabavam educando para tais vivências.

Também aqui, a literatura passou a refletir sobre a leitura, como demonstram vários exemplos levantados por Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999). Entre os de mais realce está Machado de Assis, que se dirigia ao leitor, mais particularmente   leitora, com insistência, estabelecendo um elo peculiar em que ficava clara a existência de uma instância de alteridade da qual se previa determinadas rea oes. Nas obras machadianas, sobejam chamamentos, tais como: “leitora que   minha amiga”, “leitoras minhas devotas”, “leitora amada” ou mesmo “leitora cast ssima”. Em *Esau  e Jacó*, o autor escarnece da leitora  vida por literatura sentimental: “O que a senhora deseja, amiga minha,   chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que   seu interesse particular nos livros” (ASSIS, 1997, p. 56). A expectativa em rela o ao gosto literário da mulher se assenta na ideia de seu anseio pelo sentimentalismo.

Lajolo e Zilberman (1999, p. 28-33) identificam em Machado uma clara divisão de papéis, em que a leitura, conforme o modelo feminino, que se d  pelo lado emocional, não parece aconselhável. Para mostrar a diferença de perspectivas em rela o ao leitor e   leitora, as pesquisadoras recuperam “Pálida Elvira”, mostrando como se supunha que a leitura feminina não conseguia um distanciamento entre o lido e o vivido. Localizam na obra o modelo de leitor masculino, sobre o qual dissertam:

Homens sisudos, críticos exigentes, eruditos não são leitores de “Pálida Elvira”, obra para mulheres jovens, por hipótese fúteis, pouco rigorosas e nada cultivadas. Aqueles senhores aproximam-se do texto por força da profissão ou curiosidade, mas logo se afastam dele por a obra não corresponder às suas expectativas. Não serve para o estudo e tampouco tem a densidade dos clássicos, requisitos ambos da leitura masculina e desnecessários na feminina, ao fim e ao cabo desqualificada pelo narrador, mas   qual ele não pode escapar. D i talvez a última das media oes presentes, a ironia, que deixa a *leitora amiga* fora do campo das pretensões do narrador. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 31, grifos das autoras).

De qualquer maneira, como pontuam as estudiosas, o leitor que Machado anseia para “Pálida Elvira” não é nem o homem sisudo nem a leitora amiga, mas aquele que, conhecendo as regras do gênero romântico-sentimental, compreende a ironia corrosiva que o autor propõe na obra.

Não se pode dizer que Machado de Assis tivesse uma compreensão preconceituosa da realidade. A percepção do vínculo da mulher com o romance, sobretudo com o romance de amor, não era de modo algum infundado. Eram eles, em particular os franceses, os romances mais consumidos entre mulheres da elite brasileira. Nesse caso, tanto a obra da Condessa de Ségur quanto os folhetins literários, já presentes em nossos jornais, estavam na lista de preferência das poucas mulheres já alfabetizadas e de classe mais abastada (CUNHA, 1999, p. 28-29).

No que concerne aos folhetins literários, a obra de Marlyse Meyer (2005) mostra a grande aceitação dessa forma entre o público brasileiro. Nascido na França, na década de 1830, a partir da percepção da necessidade de se democratizar o jornal, o folhetim começou com uma simples publicação de ficção em pedaços. *Lazarillo de Tormes* foi a primeira obra, seguida de uma encomenda direta a Balzac, *La vieille fille*. Depois, em virtude da ambição de se atingir um público mais amplo, uma forma novelesca específica se forjou. Nela prevalecia o corte sistemático em um momento-chave da trama, visando manter o suspense:

Verifica-se, além disso, genial adaptação à técnica do ‘suspense’ e ao rápido e amplo ritmo folhetinesco dos grandes temas românticos: o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, a História e as histórias fabulosas. (MEYER, 2005, p. 31, grifo do autor).

Em 1840, de acordo com a autora, a forma definitiva do folhetim estava definida, a partir das produções de Eugène Sue e Alexandre Dumas, seus principais artífices. No Brasil, uma aceitação servil ao modelo francês determinou a imediata recepção do gênero. A primeira publicação aconteceu no *Jornal do Comércio*, em 1838, com *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas.

Das necessidades do jornal, o folhetim, “romance industrial”, conforme a expressão pejorativa do crítico literário francês Charles Augustin Saint-Beuve, ganhou cada vez mais aceitação. Duas formas passaram a conviver então: o romance que se publicava em fatias, a exemplo das obras de Machado, Macedo e Alencar, e o “folhetim folhetinesco” (MEYER, 2005) propriamente. A enorme popularidade do segundo indica a sua importância na formação de todo um arcabouço imaginário que identificava no mesmo campo semântico os

vocábulos “melodrama, melodramático, folhetim, folhetinesco [...], sentimentalismo, pieguice, lágrimas, emoções baratas, suspense e reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas, etc.” (MEYER, 2005, p. 157).

Com relação às traduções que chegavam ao nosso país, prevalecia grande maleabilidade de critérios, típica de uma realidade em que os cânones não foram amadurecidos. A esse respeito, Antonio Candido acentua:

Os livros traduzidos pertenciam, na maior parte, ao que hoje se considera literatura de carregação; mas eram novidades prezadas, muitas vezes, tanto quanto as obras de valor. Assim, ao lado de George Sand, Mérimée, Chateaubriand, Balzac, Goethe, Irving, Dumas, Vigny se alinhavam Paul de Kock, Eugène Sue, Scribe, Soulié, Berthet, Gonzalèz, Rabou, Chevalier, David etc. Na maioria, franceses, revelando nos títulos o gênero que se convencionou chamar folhetinesco. Quem sabe quais e quantos desses subprodutos influíram na formação de nosso romance? Às vezes, mais do que os livros de peso em que se fixa de preferência a atenção. (CANDIDO, 2006, p. 440).

Antonio Candido (2006) chama atenção para a grande quantidade de “subprodutos” entre os traduzidos, que devem ter tido um peso significativo na formação de nosso romance. Já foi mencionada a tradição dos folhetins que eclodiram no Brasil concomitantemente ao romance brasileiro, mas outros subprodutos tiveram grande repercussão entre nós. Marlyse Meyer (2001; 2005) recupera a obra *Sinclair das Ilhas*, identificada como de segunda linha. Tal livro teve tamanha repercussão em terras brasileiras, que José de Alencar, saudosamente, o menciona, em *Como e por que Sou Romancista*, como uma das influências que nortearam sua predileção pelo romance. Também Machado de Assis fez menção ao livro em vários de seus romances e contos, bem como Guimarães Rosa, pelas lembranças de Riobaldo, em *Grande Sertão Veredas*.

Marlyse Meyer esclarece sobre o misterioso livro, que desapareceu dos catálogos e sequer pode ser encontrado em sebos. Trata-se de uma obra escrita em 1803, por uma novelista e educadora inglesa, Elizabeth Helme:

Nele tudo se encontra: enredo cheio de suspense, raptos, sequestros, abandonos, torneios medievais, castelos góticos, ruínas, capelas, exaltação à natureza, a velha Escócia, ilhas selvagens, nobres cavaleiros e horríveis vilões e, no caso, até vilãs, exaltação da coragem indômita que justifica o rapto e da virtude submissa, doméstica e domesticadora. Enfim, um misto de tendências arcaicas ou tradicionais, e novas. Uma iniciação aos temas e ao romance modernos. (MEYER, 2005, p. 46).

Esse romance feminino repete o esquema richardsoniano, além de legitimar o que Meyer (2001) identifica como “divisão moral do trabalho”. Para o homem, as atividades

públicas, para a mulher, o domínio do privado. Confinada ao lar, excluída dos papéis públicos, cabia à mulher cuidar do ambiente doméstico. A mulher virtuosa era reconhecida pela dedicação constante a todos que viviam sob seu teto, a quem se aplicava a servir, alimentar, atender na doença e assistir na morte. Como destaca Nicole Castan: “[...] serva, portanto, mas também senhora, e esta última condição lhe confere a autoridade necessária para desempenhar suas tarefas, exigindo as virtudes correspondentes à modéstia, dedicação e economia.” (CASTAN, 2009, p. 407).

De acordo com Lynn Hunt (2009, p. 18-46), no final do século XVIII, a concepção de mulher talhada para o privado era a mesma em todos os círculos intelectuais. Ela era identificada por sua sexualidade e seu corpo, ao contrário do homem, identificado por sua energia e espírito. O sistema reprodutor feminino era visto como particularmente sensível. Essa sensibilidade era comprometida ainda mais por uma debilidade intelectual inata. As mulheres eram sedentárias e tinham músculos menos desenvolvidos. Todos os fatores somados justificavam certa propensão ao misticismo e às superstições. A associação da mulher com o espaço privado é coerente com as lições do amor romântico, imantado ao imaginário feminino e à literatura sentimental.

Uma vez que *Sinclair das Ilhas* é mencionado entre grandes escritores de nossa literatura, sempre com uma ponta de saudade, é fácil entender a observação de Antonio Candido sobre os subprodutos que, provavelmente, influenciaram na formação de nosso romance. Sem critérios rígidos a nortear o gênero, era preciso a interferência de elementos externos a podar seus excessos e fortalecer seu potencial educativo. Além de outras instituições preocupadas com a preservação da moral instituída, a Igreja foi atuante no cuidado com o conteúdo das obras.

1.3 LITERATURA HONESTA E AMOR ROMÂNTICO

A preocupação com os efeitos torpes da leitura de romances nunca deixou de ter relevância, a ponto de muitos críticos passarem a exigir mais cuidado dos ficcionistas. Atentas à disseminação de leituras impróprias, instituições como a Igreja Católica passaram a incentivar a leitura de “romances honestos”, encontrados nas escolas femininas por ela mantidas. De acordo com Maria Teresa Cunha (1999, p. 34-36), romances honestos eram aqueles que favoreciam a edificação do caráter com bons exemplos. A autora menciona o empenho dos padres católicos, sobretudo da França, na venda de tais romances e o incentivo para sua elaboração.

Voltadas, sobretudo, para as mulheres, essas obras pouco se distanciavam do modelo inaugurado por Richardson na defesa da virtude e no apelo ao sentimento cristão. Principalmente, o que elas preconizavam eram os ideais do amor romântico em oposição ao amor-paixão, o qual conduzia, nos moldes de *Tristão e Isolda*, ao arrebatamento e à perdição. O amor romântico era legitimado pelo casamento e aceito amplamente como o amor da virtude. Na concepção abraçada por esse amor, a “boa esposa” constituía, para o esposo, o melhor dos tesouros. Ela não só lisonjeava sua vaidade social, como também lhe dava orgulho.

Sobre o amor romântico, Anthony Giddens (1993) traça importantes reflexões. Seu surgimento pode ser localizado a partir do século XVIII e deve ser entendido em relação a vários aspectos. Dentre eles, segundo o pesquisador (GIDDENS, 1993, p. 52-53), está a “invenção da maternidade”, que pode ser assim explicada: os padrões de interação pais-filhos mudaram substancialmente durante o período vitoriano. Com a separação entre o lar e o local de trabalho, enfraqueceram-se os laços entre homem e família e as mulheres passaram a assumir maior controle na criação dos filhos. Além disso, com as famílias se tornando menores e com a identificação das crianças como seres vulneráveis, o campo de atuação da mulher aumentou ainda mais.

A “invenção da maternidade”, como uma mudança gradual de mentalidades, atuou até mesmo nos contos de fadas. Consta que a primeira versão do clássico Branca de Neve, em que a madrasta aparece, é de 1819, nas mãos dos irmãos Grimm. Até então, o pivô do violento enredo era a mãe natural, motivada por um ciúme doentio da filha. Assim, também em Joãozinho e Maria, na versão de 1812, o pai é acometido de enorme relutância em abandonar os filhos e quem o faz, finalmente, decidir-se é a madrasta cruel. Na versão anterior, como constata Marina Warner (1999, p. 243), tanto o pai como a mãe se haviam proposto a abandonar os filhos na floresta. De modo geral, as versões mais atuais dos contos de fadas tendem a atenuar a vileza do pai e desaparecer com a mãe.

O desaparecimento das mães originais nesses contos é uma reação à brutalidade do material: em seu idealismo romântico, os Grimm literalmente não toleravam que uma presença materna fosse equívoca ou perigosa, e preferiram bani-la completamente. Para eles, a mãe má precisava desaparecer para que o ideal sobrevivesse e permitisse que a Mãe florescesse como símbolo do eterno feminino, a terra natal, e a família em si como o mais elevado desiderato social. (WARNER, 1999, p. 244).

A figura da mãe símbolo é essencial para o nascimento do amor romântico, porque ela dá um novo espaço para a mulher dentro do lar:

Como declarou Mary Ryan, o centro da família deslocou-se ‘da autoridade patriarcal para a afeição maternal’. A idealização da mãe foi parte integrante na moderna construção da maternidade, e sem dúvida alimentou diretamente alguns dos valores propagados sobre o amor romântico. (GIDDENS, 1993, p. 53, grifo do autor).

As mulheres passaram a ser reconhecidas como diferentes, mas de uma maneira diversa de até então. A esse fator de diferenciação associaram-se maternidade e feminilidade como sendo qualidades da personalidade.

Como observou um artigo sobre o casamento, publicado em 1839, ‘o homem exerce domínio sobre a pessoa e a conduta de sua esposa. Ela exerce o domínio sobre as inclinações do marido; ele governa pela lei; ela governa pela persuasão... O império da mulher é o império da suavidade... suas ordens são as carícias, suas ameaças, as lágrimas’. (GIDDENS, 1993, p. 54, grifo do autor).

Foi nesse contexto de “concessão” de certo poder à mulher burguesa que nasceu o amor romântico. A maternidade reinventada deu à mulher a possibilidade de realizar-se como rainha do lar, reduto que já lhe pertencia com o afastamento do homem para o local de trabalho. Endeusada em suas qualidades morais, desde que assumisse uma vida digna e reclusa, a ela cabia o papel de promover esse amor íntimo, embora apartado da luxúria.

O amor romântico estava ligado ao individualismo, “ele introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual” (GIDDENS, 1993, p. 50), de maneira que em seu surgimento relevam-se os mesmos processos do nascimento do próprio gênero romance. “Contar uma história é um dos sentidos do ‘romance’, mas esta história tornava-se agora individualizada, inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação com os processos sociais mais amplos” (GIDDENS, 1993, p. 50, grifo do autor). A propagação do romance e a difusão do amor eram movimentos que se completavam, embora para homens e mulheres a percepção do sentimento amoroso tivesse um peso diferente. Giddens (1993), em várias passagens, chama a atenção para o “cinismo” masculino com relação ao amor romântico.

O amor da virtude trazia consigo a ideia de submissão da mulher, afastada do mundo exterior, inclusive nas leituras que compartilhava. Entre agulhas, linhas e bordados, as mulheres dividiam, quase sempre sob estrita vigilância materna, suas leituras, o que possibilitava que mesmo as não alfabetizadas gozassem desse prazer. Nesse ambiente, as histórias honestas sempre surtiam bons efeitos, inclusive porque reforçavam padrões estritos de comportamento. Entretanto, dizer que as histórias sentimentais apenas reforçavam o *status quo* parece reducionista. Elas também continham um elemento de sublevação, ao se

afirmarem como literatura de esperança, traduzindo uma espécie de *recusa*. Diante da impossibilidade de ventura na vida real, o escapismo propiciava a vivência de emoções alimentadoras.

Essa característica da ficção, de promover um distanciamento da vida comezinha, não é apanágio exclusivo da narrativa sentimental. Como destaca Mario Vargas Llosa (2004, p. 12):

Os homens não estão contentes com o seu destino, e quase todos – ricos ou pobres, geniais ou medíocres, célebres ou obscuros – gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar – trapaceiramente – esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião do romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito. (LLOSA, 2004, p. 12).

No entanto, a evasão tem um significado mais profundo quando representa uma chance de fuga de uma realidade muito restritiva, desenvolvida entre quatro paredes, no bastião familiar e nos serviços da Igreja. Além disso, para as famílias mais abastadas, possibilitava alguma liberdade, nos interstícios da vida doméstica, para trocar livros e mesmo discutir sobre sua leitura ao fim do dia (CASTAN, 2009, p. 414).

É diante desse movimento e da operação silenciosa dos ideais do amor romântico que, de acordo com Maria Teresa Cunha (1999), já no século XX, extensas coleções de livros passaram a ser editadas. Entre elas, destaca-se a *Biblioteca das famílias*, um sucesso na França, publicada concomitantemente em Portugal. As obras que a compunham eram bem aceitas entre as jovens mulheres e, obviamente, entre os familiares responsáveis pela conservação da moral. M. Delly é o grande nome, expoente da literatura honesta. Esse é um pseudônimo utilizado por um casal de irmãos muito católicos. Os romances açucarados colocavam o sentimento amoroso em destaque, como convém ao romance sentimental, marcado pelo amor romântico.

Um exemplo interessante de como funcionavam tais narrativas está em *Escrava ou Rainha* (DELLY, 1955), um *bestseller* não só na Europa como no Brasil, um clássico de M. Delly. Nele, Lisa, de 16 anos, é obrigada a se casar com o príncipe russo Ormanoff, de temperamento irascível e intolerante, capaz de lhe impor os maiores sofrimentos. Como a menina é quase uma santa, totalmente devotada ao catolicismo, ela consegue, com sua doçura, dobrar o marido, transformando-o em uma pessoa menos cruel. À heroína, obrigada a se submeter aos caprichos de uma relação egoísta e mesquinha, pouca coisa resta senão o conformar-se e tentar ver no marido despótico alguma virtude.

A firmeza moral de Lisa é tal que se sobrepõe ao mando arbitrário de Ormanoff e ele finalmente reconhece a sua superioridade:

Uma alma escrava? Eu a compraria a peso de ouro. Mas, uma alma pura e intrépida, que se não dobra à atração do luxo e da vaidade, que resiste à força todo-poderosa, preferindo antes morrer que ceder ao que a consciência repele, eis aí o que se não pode comprar, eis o que admiro, o que respeito, o que venero acima de tudo! (DELLY, 1955, p. 149).

Em seguida, em uma reflexão inflamada, ele completa:

– Vencido! Vencido!... Sim, e por uma criança! Murmurou ele, deixando-se cair na poltrona. – Um Ormanoff!... Ela adivinhou, essa víbora! Ah! Os meus antepassados devem estremecer nos seus túmulos ao verem a covardia do seu descendente! É a alma dessa criança que me atrai e me comove até o íntimo do meu coração! E eu a martirizo! Neste momento ela sofre... E uma só palavra minha – e como ardo por dizer-lhe! – estancaria as lágrimas desses olhos admiráveis, que eu amo mais que tudo, porque refletem sua alma. (DELLY, 1955, p. 150).

O amor romântico promove esse tipo de milagre. A heroína entenece o coração endurecido do homem que a ignora e até mesmo a hostiliza. Em uma inversão da passividade atribuída à mulher, desta vez ela ativamente *produz amor*. Como lembra Anthony Giddens (1993, p. 57), o *ethos* do amor romântico não deve ser compreendido apenas como meio pelo qual a mulher conhece o seu príncipe, isso é uma apreciação superficial do fenômeno. A heroína ativamente amansa e suaviza a masculinidade do ser amado. Esse amor virtuoso consagrava definitivamente o casamento e mostrava à mulher qual o seu lugar. Por isso, era importante que ele chegasse à escola, onde as moças se preparavam para a vida. Mas, primeiro, era preciso moldar os garotos ao gosto e ao tom do que era apropriado.

1.4 LITERATURA PARA GAROTOS E ESCOLA

O romance sempre trouxe consigo uma ameaça. Sem tradição e nobreza de berço, era uma leitura pouco recomendada. O fato inegável, porém, é que o gênero gozava de forte apelo popular, o que o tornava uma poderosa arma de educação. A preocupação excessiva com as normas de decoro e bom comportamento, com o modo de vestir e falar, tão frequentes nas sociedades “civilizadas”, encontrou nessa forma literária uma rica possibilidade:

O desejo de educar o leitor, de influir na sua formação, de oferecer-lhe instrução de maneira agradável e até mesmo imperceptível mostra claramente a construção de um elo de ligação entre o escritor e seu público. Para muitas mulheres, inclusive, o

romance era a única forma de acesso a qualquer tipo de informação ou “educação”. (VASCONCELOS, 2006, p. 7).

O potencial do romance como instrumento didático não poderia ser ignorado, embora se soubesse de sua índole extremamente transgressora. Antonio Candido (1972), recuperando o estudioso americano Arthur Tieje, afirma que nos pronunciamentos dos primeiros romancistas destacam-se três intuítos ou justificativas principais para os romances: divertir, edificar e instruir o leitor. “Edificar” significaria elevar a alma segundo as normas morais e religiosas dominantes; “instruir” seria inculcar os conhecimentos aceitos e “divertir” teria a ver com facilitar as operações anteriores por meio de um chamariz agradável. Mesmo os romances obscenos e irreverentes eram apresentados por seus autores como obras de propósito moral, destinadas a despertar o horror do vício.

Levando-se em conta o tríplice propósito (divertir-edificar-instruir), *Robinson Crusóé* era um livro emblemático. A obra ensinava, de forma envolvente e sedutora, como sobreviver a inúmeras intempéries, a ponto de o livro poder ser lido (e efetivamente ter sido lido) como um manual de sobrevivência. Por outro lado, as histórias sentimentais forneciam recursos importantes de adequação de comportamento, delineando um ideal de mulher.

Na trajetória de *Robinson Crusóé*, chama atenção o fato de que, pouco tempo depois de sua publicação em 1719, ele já tenha sido identificado com o leitor jovem. Paul Baines (2007, p. 8-33), recuperando a trajetória crítica da obra, destaca como editores, revisores e críticos, desde o século XVIII, a confundiam com a literatura para crianças. De acordo com o autor, Rousseau, 40 anos depois do lançamento do romance, o elegeu, em *Emílio*, como um livro ideal para crianças. Sua rápida aceitação entre o público infantil tinha uma justificativa. Segundo a análise de Marthe Robert (2007, p. 100), a transparência “quase desconcertante” de *Robinson Crusóé*, que nos legitima, como leitores, a nos abster de procurar na narrativa segundas intenções, explica sua inclusão no rol do romance clássico de infância.

A partir da era vitoriana, como pontua Paul Baines (2007, p. 19-28), *Robinson Crusóé* passou a ser visto como, mais que um livro indicado a crianças, uma obra adequada especificamente a meninos. A apreciação de editores e revisores, flagrantemente, orientava a obra para este público específico, colocando de lado as meninas. A engenhosidade do protagonista, o gosto pela aventura, sua disposição para o trabalho – o que lhe permitia pouquíssimos momentos de descanso, mesmo com a chegada de mão de obra extra com Sexta-Feira – e as habilidades para modificar o meio eram distintivos de um ideal de masculinidade extremamente desejável. Além disso, a pouca ênfase dada ao amor se

constituía em outro atrativo. O herói vive na ilha durante vinte anos sem a presença de uma mulher e, quando retorna à civilização, o sexo continua subordinado aos negócios.

Na Grã-Bretanha, por exemplo, onde as escolas para meninos e meninas logo se democratizaram, a literatura juvenil encontrou campo a partir da compreensão de que havia demanda para leituras adequadas à realidade de um ou outro sexo. Patrick Dunae (1989) ajuda a esclarecer o fenômeno que localiza na segunda metade do século XIX. De acordo com o pesquisador, naquele período, assistiu-se a um significativo crescimento da literatura *para garotos*. Esse crescimento foi uma consequência de três fatores: a “descoberta” da adolescência pela Era Vitoriana, os avanços tecnológicos e as reformas educacionais.

Como explica Patrick Dunae (1989), a descoberta da adolescência foi um processo gradual e complexo. Ela está relacionada à queda na taxa de mortalidade infantil, à prosperidade econômica da classe média e ao prolongamento da escolarização secundária, que envolveu a compreensão de que a infância era, psicológica e fisiologicamente, diferente da juventude. Por volta de 1860, havia uma literatura produzida apenas para leitores adolescentes. Ainda no mesmo período, essa literatura se tornava estremada, com livros e revistas para garotos e garotas. A literatura para garotos se mostrava mais robusta, mais diversa e mais sofisticada.

O segundo aspecto – avanços tecnológicos – diz respeito ao processo de impressão de livros, o que barateou os custos, tornando as obras mais acessíveis. Por último, as reformas educacionais, que envolvem os chamados Atos do Ensino Fundamental, em particular o incremento da Lei Foster de Educação, de 1870, criou mais de um milhão de vagas nas escolas britânicas, ao exigir que todas as crianças, entre cinco e doze anos de idade, frequentassem escolas.

Também Charles Ferral e Ana Jackson (2010) acentuam que a literatura escrita especificamente para a juventude começou a aparecer efetivamente na década de 1850. No final do século XIX, quinze por cento das obras publicadas eram classificadas como literatura juvenil (FERRAL; JACKSON, 2010, p. 5). A possibilidade de mercado ampliado não significava, porém, uma diferença substancial do material de leitura para adultos ou para jovens. De modo geral, as obras migravam bem de um público a outro. A grande diferença era, sobretudo, de gênero: livros para meninos e livros para meninas.

Enquanto os livros para garotos eram mais vigorosos, a literatura para meninas era bastante insípida. De acordo com a pesquisa de Siobhan Lam (2007), dada a prática vitoriana de serialização da literatura antes de publicá-la em um único volume, o número de revistas disponíveis para o leitor jovem, nas últimas décadas do século XIX, indicava o espantoso

interesse pela produção desse gênero específico de literatura. Além disso, demonstrava o que era considerado adequado para aspirantes a cavalheiros britânicos ou a garotas populares. Histórias de aventura e de escola formavam a maior parte dos enredos para meninos, em que honra, coragem e orgulho tornavam-se elementos a serem destacados e desejados.

Quanto às meninas, os livros dos irmãos pareciam mais atraentes até que se compreendesse que romances também poderiam ser elementos de educação para elas. Os folhetins direcionados a meninas passaram a enfatizar o comportamento desejável da mulher, reforçando sua convicção religiosa, a alegria na adversidade e a obediência familiar. Em vez de estimulantes aventuras a lugares exóticos, tais histórias se concentravam em representações realistas de cenas domésticas, nos moldes do romance estruturado por Richardson. Aos poucos, ressalta a pesquisadora Siobhan Lam (2007), os livros para meninas tomaram a forma de volumes robustos, uma vez que elas dispunham de mais tempo para ler. Em contraste, as obras para meninos se tornaram mais curtas, adequadas aos ativos jovens britânicos, que deviam ter um tempo para os esportes.

Jeffrey Richards (1989) destaca como os livros para meninos estavam impregnados do ideal imperialista, ideologia dominante a partir do século XIX à metade do século XX. A literatura bipolarizada ganhava força: de um lado, a aventura, tradição da literatura masculina, com a excelência da ação; de outro, a primazia do sentimento, tradição da literatura sentimental feminina.

O pesquisador divulga dados curiosos referentes às leituras dos garotos. De acordo com as informações que disponibiliza (RICHARDS, 1989, p. 8), uma pesquisa publicada em 1888, envolvendo setecentos e noventa meninos, em diferentes tipos de escolas, revela que os autores preferidos eram Charles Dickens, W. H. G. Kingston, Walter Scott, Júlio Verne, Capitão Marryat, R. M. Ballantyne e W. Harrison Ainsworth. Os títulos favoritos eram *Robinson Crusoe*, *Swiss Family Robinson* (traduzido em português como *O novo Robinson*), *As Aventuras do Sr. Pickwick* e *Ivanhoé*. Outra pesquisa, dessa vez em 1908, perguntava sobre as doze melhores obras dedicadas a garotos já publicadas. As escolhidas foram: *Town Brown's Schooldays*, *Ilha do Tesouro*, *Robinson Crusoe*, *Westward Ho!*, *As aventuras de Sherlock Holmes*, *Ivanhoé*, *As minas do rei Salomão*, *Coral Island*, *Fifthformat St. Dominic's*, *O último dos moicanos*, *Mr. Midshipman Easy* e *J. O. Jones*. Uma pesquisa em 1940, com garotos de doze anos de idade, elegeu as seguintes obras: *Ilha do Tesouro*, *Robinson Crusoe*, *David Copperfield* e *Town Brown's Schooldays*. E, para garotos de treze anos: *Ilha do Tesouro*, *Town Brown's Schooldays*, *Westward Ho!* e *Homem Invisível*.

A preferência dos meninos revela a longa trajetória da literatura de tom imperialista, sobre a qual o pesquisador se detém, mas também comprova a força de *Robinson Crusoe*, o qual se manteve, por mais de duzentos anos, entre os mais conhecidos. Cumpre lembrar ainda que, entre os outros selecionados, há alguns identificados como *robisonada*, obras que partem do modelo inaugurado por Defoe. De acordo com Marthe Robert (2007, p. 120-121), todos os países da Europa tinham o seu Robinson, com naufrágios e ilhas desertas produzidas em série. Os epígonos obviamente não atingiam o brilho da obra-prima de Defoe, alguns não conseguindo ultrapassar sequer o pretexto moralizante, mas ainda assim obtinham enorme aceitação. A pesquisadora reflete:

[...] não foi contudo sem razão que permaneceu por tanto tempo o favorito das crianças e, ao mesmo tempo, o herói da burguesia: para a criança que se educa como para o burguês que sobe na vida, ele justifica as iniciativas realistas mais subversivas, sem todavia sacrificar a esse realismo nascente mais que uma pequena parcela de ilusões. (ROBERT, 2007, p. 121).

Os estudos de Ferral e Jackson (2010) ajudam a entender a lógica dos romances para meninos e contribuem para mapear essa vertente. É importante destacar que, entre as obras que os pesquisadores analisam, quase todas coincidem com a lista de Richards, o que revela uma harmonia entre a literatura que se consumia na escola – uma vez que os pesquisadores se debruçam sobre ela – e a que os garotos efetivamente apreciavam.

Os estudiosos relatam que, embora já fosse bastante produtiva, depois de 1890, a literatura juvenil conheceu um *boom*, com escritores como Robert Louis Stevenson, Rider Haggard e Andrew Lang, e isso aconteceu de forma explicitamente ligada aos valores dos garotos. A explicação para essa preferência reside no fato de que tais leituras se vinculavam à escola e esta existia, em grande número, para meninos, mas não para meninas.

Ainda assim, as garotas liam muito. Livros como *A ilha do tesouro* e *As minas do rei Salomão*, embora dedicados aos meninos, eram apreciados por meninas. Também as publicações de Arthur Conan Doyle, Júlio Verne e Stevenson eram dirigidas exclusivamente aos leitores, o que não impedia que garotas as lessem e gostassem delas.

A literatura para meninos celebrava a masculinidade, mas conduzia a agressividade a ela associada a um final socialmente aceitável, sublimando a virilidade do adolescente nos ideais nacionalistas. O amor não tinha a importância de que gozava nas histórias femininas. Se *Crusoe* dedica, em suas lembranças, poucas linhas à esposa, em outras obras do mesmo período, observa-se que os heróis se casam com irmãs dos amigos, que pouco aparecem. Casar-se com irmãs de amigos poupava a história de maiores detalhes quanto à origem ou

conveniência desse enlaces, já que, quase sempre, eles se davam na verticalidade das estruturas sociais. Nos casos em que os protagonistas se apaixonavam por alguém inapropriado, essa pessoa morria para que o verdadeiro amor surgisse.

Ao analisar o amor romântico, Anthony Giddens (1993) estuda o fenômeno da “maternidade reinventada”. Embora nas obras para meninos o amor tivesse pouca relevância, a figura da mãe boa era recorrente. Ela era sempre, nos livros que Ferral e Jackson (2010) recuperam, *o primeiro amor*. Se a geração posterior vai identificar essa ligação como edipiana, durante a era vitoriana ela era exposta sem esse tipo de censura. O amor pela mãe era legítimo e até louvável. Depois desse primeiro amor, sempre frustrado, não raras vezes as mulheres escolhidas para o casamento se comportavam como as mães dos protagonistas, o que lhes despertava muitas saudades.

Quanto à homossexualidade, Ferral e Jackson (2010, p. 25-31) observam, nas primeiras obras voltadas para garotos, grande tolerância para com as amizades masculinas. O medo da sexualidade feminina e a defesa da contenção heterossexual justificavam as uniões homosociais, tidas como fundamentais para a manutenção do império. Tais uniões não passavam pela sensualidade. Garotos viviam entre garotos e o ardor da amizade que os unia era resultante de uma fase em suas vidas identificada com a adolescência, um período de interregno. Com o advento da sexologia, o idealismo apaixonado dessas amizades românticas se tornou cada vez mais difícil, mas o fato é que elas eram quase uma religião, inflamadas, afetuosas e poucas vezes sensuais.

Ferral e Jackson (2010, p. 31) destacam ainda que, na literatura juvenil para garotos, havia alusões góticas a várias formas de bestialidade, mas isso não tinha o peso de um tabu, era meramente o reconhecimento de que a sexualidade da adolescência era perfeitamente natural e um fenômeno saudável, que simplesmente precisava ser desviado para um bom desfecho. Basicamente, o que chama atenção nessas primeiras obras, de acordo com os pesquisadores, é quão pouco neuróticas elas eram. Os garotos não reprimiam sua sexualidade, mas davam a ela uma direção. Adolescência era como uma espécie de época de ouro, porque representava a ascensão da celebrada vitalidade. O idealismo que a acompanhava só se tornou suspeito para as gerações posteriores.

Os estudiosos também acentuam a presença de uma forte mistura entre realismo e fantasia nas obras. Como ficções juvenis, havia um espaço maior para a fantasia, mas ela aparecia carregada de detalhes realistas, que quase descambavam para o fetiche. As descrições de terras exóticas, aventuras inacreditáveis e batalhas eram tão minuciosas que os volumes se tornavam propícios para o estudo de outras disciplinas: as *robisonadas* eram lidas

como manuais de sobrevivência, as histórias escolares como sociologia e os romances de aventura como geografia (FERRAL; JACKSON, 2010, p. 43).

Outro aspecto examinado pelos pesquisadores merece ser retomado: a violência extremada presente nas ficções mais tardias. Eles chamam atenção para o que identificam como prazer em imaginar formas fantásticas de violência. Em *As minas do rei Salomão*, de Henry Rider Haggard (2006), um de seus guerreiros é caracterizado por sua alegre ferocidade e pelo uso que faz de um machado de batalha chamado de pica-pau, ideal para deixar um buraco circular no crânio de suas vítimas.

Por fim, registra-se a marcante presença das narrativas de viagem na literatura para meninos, vistas, antes de tudo, como meio de favorecer o amadurecimento. De acordo com Sylvain Venayre (2013), os estudantes do século XIX eram encorajados a ler obras que, mesmo datadas do século anterior, colocavam em cena viajantes. Com a difusão do ensino primário, multiplicaram-se as narrativas de viagem, estruturadas como ficções pedagógicas que permitiam apresentar a geografia e a “estatística” de uma determinada região. Os pedagogos entendiam que a forma mais adequada de conduzir as crianças ao saber eram as narrativas em forma de viagem, sendo a juventude naturalmente atraída pelas peregrinações aventureiras.

O tema da viagem participava de uma educação viril. As personagens dessas histórias eram todos masculinos, embora muitas narrativas tenham sido escritas por mulheres, preocupadas com a educação dos filhos. Essas obras tinham características comuns, como o fato de os protagonistas serem sempre jovens, com idade entre sete e dezoito anos, e de excluírem mulheres. Tal exclusão levava a extremos, tanto que, em muitas, era a morte da mãe que permitia aos filhos realizar seu desejo de viagem. O pesquisador ilustra, através de um exemplo, as razões de se excluírem as mulheres das viagens:

O Sr. Richard, de Saint-Mandé, resumia num parágrafo as razões que justificavam que a jovem Hortense ficasse com sua mãe em Nice, enquanto os irmãos o acompanhavam para uma viagem de estudos na Itália. Por um lado, sugeria o pai à filha, uma viagem assim estaria “talvez acima das forças do seu sexo”, tanto mais que, por fidelidade aos princípios formulados desde o Renascimento, e repetidos por Jean-Jacques Rousseau, os três homens contavam viajar muitas vezes a pé. Por outro lado, acrescentava o Sr. Richard, ao contrário da educação dos jovens, que devem adquirir noções exatas sobre os homens e as coisas, “a educação das mulheres não tem absolutamente necessidade de experiência de viagens para se aperfeiçoarem”. Para aprender a cuidar de uma casa, mais vale permanecer em casa. (VENAYRE, 2013, p. 409).

Basicamente, acreditava-se, nas ficções, que mulheres não eram talhadas para viagens. No cotidiano, porém, elas viajavam cada vez mais, e com propósitos que nada tinham a ver

com obrigações da família. Havia uma quantidade grande de peregrinas dirigindo-se aos santuários e mulheres abastadas deslocando-se às estações termais e aos balneários. Mas não eram, essencialmente, viagens de aventura.

Nas representações, prevalecia a imagem de virilidade masculina construída pela experiência das aventuras, com corpos musculosos e resistentes ao sono e às privações, ou seja, acreditava-se que aventura e viagem preparavam o menino para se tornar um homem. Sylvain Venayre (2013) recupera as notas dos editores das narrativas do Capitão Mayne-Reid, publicadas pelas Edições Hetzel, que sublinhavam a função educativa dessas histórias: “Os jovens [...] aproximando-se da idade viril, são mais bem-armados para a luta quando a sua adolescência foi nutrida por essas narrativas” (VENAYRE, 2013, p. 411).

A tríade divertir-edificar-instruir se concretizava de maneira enfática na narrativa de viagem, que preparava o jovem para os desafios da vida sem o tom admoestatório dos textos moralistas.

1.5 LITERATURA PARA GAROTAS E ESCOLA

A ideologia do imperialismo britânico, comumente, é definida em termos de masculinidade, mas, na época em que ele predominava, da mulher também se exigia boa dose de patriotismo. Enquanto do homem esperava-se que defendesse a nação, o papel feminino era contribuir para a preservação, perpetuação e desenvolvimento da raça. A garota tinha que aprender como ser mulher e mãe do pioneiro ou do soldado, além de representar o repositório dos valores da família, estribado nos ideais do amor romântico.

Apenas no início do século XX, conforme Ferral e Jackson (2010, p. 12), as histórias de garotas começaram a aparecer nas *High Schools*. A escola, comprometida com a educação das meninas, tendia a preservá-las de seu apetite indiscriminado por ficção. É preciso compreender que a educação entendia a função de prescrever valores como uma meta importante. De acordo com Vera Aguiar:

Em seus princípios, a educação tem a ver com a ideia de trazer à luz aquilo que o sujeito tem como potencialidade internas, possíveis de se desenvolverem, e com a ideia de lhe fornecer conhecimentos, alimentá-lo intelectualmente para que se torne um adulto mais rico. Mas também significa levá-lo para fora, inseri-lo num ambiente mais amplo, fazê-lo sair de si e integrar-se na comunidade, assumindo os valores ali defendidos.

A educação é, pois, um fato social, uma vez que implica a transmissão da experiência de uma geração à outra, de modo a garantir a continuidade do grupo. (AGUIAR, 2007, p. 19).

Apesar do apelo à imagem da mulher ligada ao lar, a literatura para meninas se forjou em uma sociedade já modificada pelo primeiro feminismo. De acordo com Kimberly Reynolds (1990, p. 97), o movimento desenvolveu um vociferante ataque ao culto da domesticidade. Na Grã-Bretanha, os “romances de trabalho”, entendidos como aqueles que mostravam as mulheres desempenhando atividades profissionais, também eram bastante difundidos. Um dado interessante é que, com as mudanças no mercado de trabalho para mulheres, existiam mais novelas sobre médicas que sobre professoras. A despeito desse fato, havia somente setenta e duas médicas registradas na Inglaterra em 1889, por exemplo. A ficção sobre a mulher no trabalho, embora não refletisse uma realidade, criava um ideal. A “nova garota” apareceu como um fenômeno resultante do feminismo do final do século XIX e essa exigência fazia aparecer na ficção meninas galopando cavalos, subindo em árvores ou nos bondes, a levar consigo a bandeira do seu país.

Aqui no Brasil, os “romances de trabalho” não chegaram. Dos livros que Ferral e Jackson elencam em sua pesquisa, nenhum título foi traduzido para o português. As conquistas do movimento feminista lá, nesse aspecto, não tiveram repercussão aqui e, talvez, as obras que mostravam mulheres mais ativas não fossem bem aceitas entre os editores que faziam a seleção do que era adequado às provincianas brasileiras.

Se a adolescência para meninos vitorianos não era tanto um tempo de inocência, mas, sim, uma fase em que sua reconhecida sexualidade ainda não tinha sido dirigida para uma relação sexual, a inocência tinha um papel muito importante a desempenhar na definição da adolescência de meninas vitorianas. De acordo com Kimberly Reynolds (1990, p. 51), auto-sacrifício e pureza eram os componentes centrais de um ideal feminino. Em face disso, havia muita ansiedade concernente ao conhecimento das meninas sobre sexo, o que fazia sentido em uma sociedade que glorificava o casamento. Ferral e Jackson (2010, p. 69) destacam o trecho de uma carta escrita, em 1885, pela própria Rainha Vitória, em que ela expõe seus receios com relação ao casamento de sua filha mais nova.

Nele, a Rainha diz de sua ansiedade de entregar a filha, tão inocente, de quem tudo foi cuidadosamente escondido, a um estranho que fará dela o que quiser. Se, por um lado, é-lhe repugnante a ideia de que uma garota vá para o altar sabendo de tudo, por outro, é angustiante imaginar a armadilha que espera a própria filha. A adolescência era, assim, percebida não tanto como uma fase biológica da vida, mas como um estado intermediário entre a infância e a fase adulta. Para as meninas, o casamento colocava fim à infância, não por causa dos deveres adultos envolvidos no ato de assumir o que, para uma mulher, era o equivalente a uma carreira para os homens, mas porque punha fim à inocência.

Nesse contexto, um romance como *Jane Eyre*, por exemplo, tem um extenso significado no mapeamento da sexualidade emergente. A história de Charlotte Brontë, publicada pela primeira vez em 1847, conta sobre a vida de Jane Eyre, órfã, que é criada com uma tia que não a suporta. Depois de um confronto entre ambas, Jane é enviada para um colégio interno, de onde sai como preceptora. Vai trabalhar em *Thornfield House*, dando aulas à pupila de Edward Rochester, filha dele com uma prostituta francesa, como ele conta a Jane.

Jane e Rochester se apaixonam e marcam o casamento. No dia do enlace, porém, Jane descobre que Rochester já é casado. Sua esposa havia enlouquecido e ele a mantinha presa no sótão da mansão. Ao saber de tudo, Jane foge de *Thornfield House* e é acolhida por St. John Rivers e suas irmãs. Depois de um ano, ela resolve voltar para descobrir o que aconteceu com Rochester. Encontra-o cego e a casa em ruínas. Sua esposa, em um ataque de loucura, havia incendiado a mansão antes de suicidar-se. Rochester, na tentativa de salvar os moradores, acaba perdendo a visão e um braço. Os protagonistas finalmente se casam.

A história começa com a partida de Jane da casa da tia, quando é mandada para a escola, e termina quando ela se estabelece na casa de Rochester. A narrativa pode ser lida, portanto, dentro do espaço da adolescência, no limbo entre a infância e a idade adulta, sendo o casamento o marco para o fim dessa fase.

Embora Jane seja uma heroína portadora de valores desejáveis, com sua obsessão pela verdade, conforme destacam Ferral e Jackson (2010, p. 70-72), a obra sofreu o golpe da crítica de costumes, que a acusava de destruir um ideal de inocência. Jane não é ingênua, não se choca ou se surpreende quando Rochester lhe revela sobre suas relações amorosas. Enquanto muito da tensão da novela advém da incerteza de Jane sobre as intenções de Rochester para com ela, a garota reconhece os sentimentos dele bem demais e não tem dúvidas sobre seus próprios sentimentos em relação a ele. Assim, o livro não é considerado adequado, porque a ignorância da mulher, no que concerne ao sexo ou ao sentimento amoroso, é importante, mesmo cem anos depois do protótipo inaugurado por Richardson.

Anne Scott Macleod (1994, p. 14) relata a existência de uma mesma dinâmica na literatura americana produzida no século XIX. Enquanto os romances para garotos giravam em torno do encontro do jovem com o mundo exterior – no exército, no oeste, na cidade – em histórias recheadas de aventuras, os romances para meninas eram intensamente domésticos. E, dentro desse contexto, os escritores do século XIX, repetidamente, identificavam o momento decisivo na vida das meninas como aquele em que elas deixavam para trás a personalidade relativamente indiferenciada da infância para assumir as características necessárias de uma

mulher adulta. Essa dramática fase de transição representava o momento adequado para a mensagem didática que visava definir as obrigações e limitações do futuro da mulher.

Um exemplo que ilustra muito bem a tensa relação entre os períodos da juventude e da fase adulta está no livro *Mulherzinhas*, de Luisa May Alcott, um *bestseller* da época, 1868, cujos números de publicação, inclusive no Brasil, são bastante respeitáveis. O livro, que teve uma sequência, com a obra *Boas esposas*, narra as dificuldades que a Sra. March enfrenta para criar sozinha as quatro filhas, depois que o marido é enviado para lutar na Guerra Civil Americana. As quatro filhas, Meg, Josephine (Jo), Beth e Amy são muito diferentes. Particularmente Jo é a mais interessante, porque gosta de literatura e quer ser escritora.

Há uma passagem em que Meg, uma das irmãs, se intromete em uma discussão e destaca:

Você, Josephine, chegou a uma idade em que deve se comportar como mocinha, e não como rapaz. Ser maria-moleque não era tão feio quando você era pequena, mas agora cresceu, já usa o cabelo preso no alto da cabeça, tem de se lembrar de que é uma senhorita. (ALCOTT, 2003, p. 11).

Jo, como a rebelde que não quer crescer, retruca:

Não sou! E se cabelos presos num coque me transformam nisso, vou usar tranças até completar vinte anos! – Jo exclamou, arrancando a rede dos cabelos castanhos e deixando-os tombar pelas costas. – Detesto pensar que vou crescer e ser a Srta. March, que terei de usar vestidos compridos e me comportar como uma dama! Já acho horrível ser menina, porque gosto das brincadeiras, do trabalho e dos modos dos meninos! Sobretudo agora, que estou morrendo de vontade de ir para a guerra e lutar ao lado de papai. Mas, não! Tenho de ficar em casa, fazendo tricô como uma velha! (ALCOTT, 2003, p. 11).

A relutância de Jo tem sua razão de ser. Ela tem plena consciência de que o “crescimento” da mulher está relacionado ao matrimônio. Esse acontecimento marca o fim da infância e, mais que isso, da inocência. O que é aceitável em uma criança não é tolerável na mulher. A esta cabem atribuições específicas. Dentro de um ideal de feminilidade desejável, há um alto grau de expectativa em relação às suas funções: ela tem como tarefa ensinar ao homem a gentileza e a cortesia. A sua esfera de atuação é, sobretudo, moral, não intelectual; doméstica, não mundana. Seu poder é indireto: sua contribuição para o mundo se dá através do marido e dos filhos e sua recompensa são o amor e o respeito que eles lhe dedicam (MACLEOD, 1994, p.4).

Ferral e Jackson (2010, p. 80) destacam características recorrentes nas histórias femininas. Obviamente, o casamento é o tema principal. Em geral, nas narrativas, duas

propostas de casamento são feitas. A primeira representa segurança financeira para a heroína e é sempre negada, devido ao choque da surpresa, que desperta a moça da inocência infantil. A segunda proposta é “longamente esperada” e representa romance. Entre as duas propostas, a protagonista se afirma como heroína romântica. A marca do romantismo das histórias femininas reside, sobretudo, no fato de que as protagonistas recusam ver o casamento como um arranjo de negócio e as amizades em termos de ascensão social. (FERRAL; JACKSON, 2010, p. 101).

O matrimônio é desejado e apreciado. E com a hipocrisia típica das ficções educativas, ele deve se desvincular de interesses financeiros. Importa destacar, porém, que nem sempre ele excluía trabalho. Novamente, a personagem Jo, de *Mulherzinhas* (ALCOTT, 2003) e *Boas esposas* (ALCOTT, 1983) é simbólica nesse aspecto. Ela recusa a primeira proposta, a de um casamento que lhe daria tranquilidade financeira, mas representaria o fim de seu sonho de tornar-se escritora. Aceita o segundo pedido, economicamente muito menos viável, mas que, além de lhe proporcionar filhos e felicidade doméstica, viabilizaria o trabalho. Jo é identificada como o alterego de Alcott, uma atuante feminista. Arrojada, a garota quer mais do que a vida de esposa lhe proporcionaria. Nesse sentido, é interessante que o livro tenha alcançado uma aceitação tão ampla.

Um aspecto marcante, destacado por Kimberly Reynolds (1990, p. 25), é que as garotas eram encorajadas a ler e até mesmo a escrever, mas essas atividades não eram levadas muito a sério. Uma vez que as áreas de estudo das meninas tinham a tendência de ser vistas como inferiores às dos garotos, então o que elas liam poderia ser frívolo e gozar de menos *status*. Como a formação de garotos nas escolas era encarada como algo importante, havia mais exigências na elaboração de uma literatura adequada aos meninos, que, quase sempre, era apreciada também pelo homem adulto.

A leitura das meninas não era percebida como uma atividade intelectual *per se* (REYNOLDS, 1990, p. 102). Mesmo quando a escolha recaía sobre autores renomados, havia uma certa complacência, como se as garotas não entendessem muito bem o que liam. Reynolds (1990, p. 103) relata que, nas pesquisas, eram apontados entre seus autores favoritos: Dickens, Scott, Kingsley, Shakespeare e Eliot, mas os críticos alertavam que meninas não gostavam genuinamente dessas obras, apenas eram orientadas a responder às perguntas de maneira que refletissem certa sofisticação.

A bipartição da literatura se justificava, portanto, em um contexto em que a construção social de gênero era tão importante, que eram estabelecidas até mesmo as disciplinas adequadas a uma ou a outra escola, dependendo se era de meninos ou de meninas. A

existência, em profusão, de colégios internos na Grã-Bretanha, de certa forma, estimulava o fortalecimento das vertentes, que eram plenamente legitimadas.

No Brasil, já no século XX, a escola pouco contribuiu para a leitura de obras literárias, preocupada com o aprendizado da língua portuguesa ou com a absorção dos modelos canônicos que não tinham nada em comum com as experiências que os jovens vivenciavam. Lajolo e Zilberman (1999, p. 203-217) contam do apego das escolas brasileiras a Camões, por exemplo, tido como representante de um certo tipo de ensino que sacrificava a leitura literária em favor do adestramento para o bem escrever. Sobre a literatura de “evasão”, as pesquisadoras destacam:

Essas leituras são clandestinas porque nada têm de pragmáticas. A escola, prática e aplicada, considera-as indesejadas e bane-as, estabelecendo-se uma dicotomia intransponível e inconciliável. Se a escola patrocinar leituras que atendam apenas à imaginação e ao gosto, rompe o pacto educacional; se evitá-las, torna-se detestável, sem impedir que as leituras prediletas continuem a proliferar, na clandestinidade ou não. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 231).

Ainda assim, de acordo com Maria Teresa Cunha (1999), pelo menos no que concerne aos colégios internos femininos, os romances honestos que invadiram o país, a partir da década de 1930, receberam forte estímulo de leitura. É importante frisar que, no Brasil, foi a partir dessa época que as coleções começaram a aportar. Três grandes exemplos, todos eles lançados pela Companhia Editora Nacional, merecem destaque. Trata-se das coleções: *Biblioteca da Moças*, *Terramaear* e *Paratodos*.

A primeira delas, a *Biblioteca das Moças*, herdeira da *Biblioteca das famílias*, era composta por romances sentimentais produzidos por diferentes autoras, entre elas, a insuperável M. Delly. Outros nomes também chamam atenção, como as americanas Louisa May Alcott e Eleanor H. Porter, as britânicas Elinor Gyn e Florence L. Barclay e a francesa Henry Ardell. As obras dessa coleção tiveram ampla circulação no país com publicações ao longo de mais de trinta anos, algumas tendo sido relançadas ainda na década de 1980.

A *Terramaear*, voltada para o público masculino, lançou no mercado brasileiro mais de vinte histórias do *Tarzan*, além de outras clássicas da literatura, tais como: do inglês Rudyard Kipling, *Mogli, o menino lobo*; do italiano Emílio Salgari, *O fantasma de Sandokan*, do escocês Stevenson, *A ilha do Tesouro*; dos americanos James Fenimore Cooper, *O corsário vermelho* e *O último dos Moicanos*; de Jack London, *Caninos Brancos*; de Mark Twain, *O príncipe e o mendigo* e *As viagens de Tom Sawyer* e de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, entre muitos outros.

O depoimento do autor Ledo Ivo (2008), que pode ser lido no portal da ABL, realça a importância da leitura da coleção *Terramarear* na definição de seu caminho como escritor:

A descoberta de uma coleção, a Coleção Terramarear, consolidou para sempre um desejo que era uma vocação. O vento da aventura soprava em mim, rival do vento alagoano. As letras e palavras dos romances surpreendentes se convertiam em ondas que fustigavam os cascos dos navios, em ilhas que guardavam tesouros, em portos que abrigavam por um momento as desilusões e cansaços. Criança, salteou-me a alegria de desenterrar tesouros em ilhas afortunadas. Eu conhecia o mundo antes de conhecê-lo. As pirogas me levavam ao convívio com os piratas e ao fragor das tempestades; no alto de minha vida fundada pela imaginabilidade tremulava a bandeira negra da caveira, sinal supremo da aventura e da insubmissão. Costumo dizer que os livros da Coleção Terramarear foram a minha primeira plêiade. Menciono *Song-Kay, o Pirata, A vingança do Iroquês* e *Os caminhos do Pacífico*, de Emílio Salgari; *Os naufragos de Bornéu*, de MayneReid; *A Ilha do Coral*, de R. M. Ballantine. As velas do sul à minha espera. *A Ilha do Tesouro* e *Robinson Crusóé* nutriram a minha fome e sede de evasão. (IVO, 2008).

Quanto à *Paratodos*, como o próprio nome indica, pretendia atender a todo tipo de leitor, indistintamente. Composta tanto por romances policiais, de autores como Conan Doyle e Van Dine, quanto por romances sentimentais, a exemplo das narrativas de Edith Maud Hull, a coleção teve excelente circulação. Dela constavam obras como *O clube dos suicidas*, de R. L. Stevenson; *Homicídio ou suicídio?*, de S. S. Van Dine; *O Sheik, O filho do Sheik, O feiticeiro do deserto*, de E. M. Hull; *Scaramouche*, de Rafael Sabatini; *Macho e fêmea*, de Elinor Glyn; *A caixa sinistra, As aventuras de Sherlock Holmes*, de A.C. Doyle.

As coleções que aqui se propagaram refletem um fenômeno que se repetiu em todo o mundo. A literatura adequada a um ou outro sexo baseia-se em uma longa história de identificações e de imposições culturais. Desde sempre, como pontuam os pesquisadores estudados, a preocupação com os critérios definidores da literatura “juvenil” propriamente dita não tiveram qualquer peso. O enfoque recaía sobre a adequação ao sexo do leitor. Por isso, os romances lidos por garotos e garotas nas escolas internas trafegavam muito bem entre o público adulto. Até hoje são nebulosas as fronteiras entre juvenil e adulto quando se recuperam os títulos das coleções mencionadas, especialmente da *Terramarear*, em que autores canônicos da literatura universal se destacam.

No que diz respeito à *Biblioteca das Moças*, verifica-se o mesmo processo. Obras relançadas na década de 1960 eram visitadas pelas leitoras que há trinta anos consumiam o mesmo produto. Pode-se concluir disso que as leitoras pouco evoluíram em seus padrões de leitura, mas também é possível asseverar que as obras lidas pelas adolescentes tinham algo a dizer às mulheres.

O fenômeno do binarismo na literatura traz esse componente incômodo, o fato de ser estremado. No caso da mulher, pelo menos no princípio, não houve espaço para “escolha”. A leitura feminina foi sempre vigiada e tal vigilância se manifestou de diferentes formas, seja na presença da mãe nos saraus do século XIX, seja nos diligentes esforços de críticos preocupados com a preservação da moral das moças. Por outro lado, esperava-se dos homens a sisudez necessária para rechaçar de suas leituras as sentimentais, reveladoras de um caráter fraco e efeminado. A esse respeito, Alberto Manguel relata sua curiosa experiência:

A papelaria perto da esquina da minha casa em Buenos Aires tinha uma boa seleção de livros infantis [...]. A papelaria ficava na frente; nos fundos, havia prateleira de livros. Lá estavam os livros grandes e ilustrados da Editora Abril, com letras grandes e desenhos brilhantes escritos para as criancinhas [...]. Lá estava (como mencionei) a série de capa amarela de Robin Hood. E alguns encadernados em verde, outros em cor-de-rosa. Na série verde, havia as aventuras do Rei Arthur, terríveis traduções para o espanhol dos livros de Just William, *Os três Mosqueteiros*, as histórias de bichos de Horácio Quiroga. Na série cor-de-rosa, estavam os romances de Louisa May Alcott, *A cabana do Pai Tomás*, as histórias da Condessa de Ségur, toda a saga de Heidi. Uma das minhas primas adorava ler [...] e ambos líamos as aventuras de piratas de Salgari, encadernadas em amarelo. Às vezes, ela me pedia emprestado um livro de Just William, da série encadernada de verde. Mas a série cor-de-rosa, que ela lia impunemente, estava proibida (aos dez anos de idade eu sabia disso muito bem) para mim. Suas capas eram uma advertência, mais clara do que qualquer holofote, de que aqueles eram livros que nenhum menino decente leria. Eram livros para meninas. (MANGUEL, 1997, p. 255-256).

O autor chama atenção para o fato de que a separação de um grupo de livros para determinado grupo de leitores cria um espaço literário fechado, proibido aos demais. De certa forma, ele revela despeito ao constatar que, se a prima podia livremente ler os livros encadernados de verde, a ele era vedado o acesso aos livros encadernados de rosa. Essa limitação parece ter ficado clara desde que a bipartição entre literatura para meninos e literatura para meninas se tornou mais eficaz. As escolas ajudaram nessa empreitada, preocupadas com a formação moral dos aprendizes.

Ainda hoje o controle é rígido. No Brasil, os debates relativos ao assunto são quase inexistentes, mas em países de longa tradição nos subgêneros as discussões são fervilhantes e acaloradas. Isso é facilmente constatável nos *blogs* que se detêm sobre o problema, mas também há uma vasta literatura crítica, composta, sobretudo, por educadores preocupados com a realidade que vivenciam em salas de aula. O enfoque, porém, mudou muito. Na onda do politicamente correto, a literatura voltada para meninas traz a marca das conquistas femininas ao longo do tempo. Se antes a vigilância conduzia à preservação da moral, hoje a preocupação é de mostrar garotas em pé de igualdade com os garotos.

A escritora americana Kathleen Odean tem duas obras significativas nesse sentido, *Great books for girls* (2002) e *Great books for boys* (1998) que demonstram o quanto essa divisão é levada a sério em seu país. Na introdução do primeiro livro, a autora alerta para o cuidado que os pais devem ter com a enxurrada de imagens femininas negativas cultivadas pela mídia, em que a garota é valorizada pela sua beleza e sexualidade. Diante disso, ela seleciona seiscentas obras que considera adequadas para meninas, todas com protagonistas ousadas: “os livros ajudarão as garotas a internalizar a mensagem de que elas podem ser heroínas de suas próprias histórias, superando obstáculos – matando dragões – e fazendo, por elas mesmas, os sonhos se tornarem realidade” (ODEAN, 2002, p. 22, tradução livre). No segundo livro, voltado para meninos, as narrativas selecionadas pela autora (ODEAN, 1998) têm como ponto comum a presença de protagonistas fortes e ativos, de *ambos os sexos*, em uma orientação comprometida contra o sexismo que ela denuncia existir na mídia.

Um último aspecto que merece ser destacado é que, embora as vertentes despertem alguma desconfiança, o fato é que ambas tiveram uma origem nobre. Defoe e Richardson são expoentes da literatura universal e estão no panteão dos escritores consagrados pela tradição. Da mesma forma, uma consulta nos livros para garotos revela nomes canônicos efetivamente envolvidos no projeto de escrever para este público.

Quanto à literatura para meninas, ignorando a vertente que desaguou em obras de séries como Júlia, Sabrina e Bianca, vendidas em bancas de jornal e marcadas por um apelo erótico mais pronunciado, poucos são os nomes que resistiram ao tempo. Dos cento e setenta e seis títulos que compõem a *Biblioteca das moças*, pode-se dizer que a única escritora representativa, cuja produção extrapolou os limites da literatura de entretenimento, é a americana Louisa May Alcott.

Um passeio pelas obras que compõem a coleção, entretanto, revela algumas surpresas, como a inegável elegância da escrita de Florence L. Barclay, por exemplo, cuja obra, *Rosário: angústia de amar* (BARCLAY, 1967), escrita em 1909, a despeito do comprometimento com a “doutrinação” e a trama estereotipada, é capaz de deleitar um leitor mais experiente (ou exigente). A respeito desse livro, especificamente, é interessante observar como ele foge a vários padrões estabelecidos no modelo M. Delly. A protagonista é Jane Champion, uma mulher de trinta anos, solteira, muito rica e, sobretudo, muito inteligente. A idade, avançada para os padrões da época, já constitui uma ousadia, mas o mais instigante é que Jane é feia. Além de tudo, a ela são atribuídas ideias “sensatas e masculinas” (1967, p. 26). Ou seja, em tudo, Jane se contrapõe às heroínas tradicionais, claras, santas, louras e belas (CUNHA, 1999,

p. 76-77), além disso, propensas a intensos rubores e desmaios. Ainda assim, *Rosário* é uma das mais bem sucedidas obras da *Biblioteca das moças*, com quinze edições.

Surpreendente também é perceber que em alguns livros da coleção, embora fiéis ao esquema richardsoniano e às propostas do amor romântico, há pequenas brechas, espaço de sublevação que quebram expectativas. É fato que não se espera dessas obras nada mais que entretenimento e uma boa dose de fantasia sentimental. O leitor, então, é surpreendido quando, em uma narrativa de 1932, de outra autora também muito apreciada, Elinor Glyn (1956), lê o seguinte diálogo:

Achava-me sentada diante da Esfinge, Millicent, e a imperturbável deusa de pedra parecia rir-se das trivialidades da vida. Pareceu-me, depois que a fitei, que me falava, e que dizia **o quão ridícula é nossa existência, inteiramente regida pelas convenções sociais e pelo temor do que dirão de nós.**

[Ao que Millicent temporiza:]

Não estou absolutamente de acordo nesse ponto, Tamara. Nossa vida foi sempre cheia de acontecimentos bons e momentos agradáveis. Por outra parte, sempre nos temos conduzido como nos obriga o nosso sexo, estado civil e posição social. Numa palavra, temos cumprido o nosso dever no mundo. (GLYN, 1956, p. 22, grifo nosso).

Millicent é a voz do passado, da obediência às convenções, que Tamara, a protagonista, anseia por romper. Embora o foco da narrativa seja a paixão entre esta e o príncipe russo Gritzko, fato é que a heroína apenas o conhece depois que seu mundo é questionado, ou seja, após o confronto com a esfinge no Egito. Somente depois que se dá conta da pequenez das convenções sociais é que ela pode abrir-se a essa experiência de amor arrebatadora, que não teria lugar na sociedade inglesa de onde ela advém. A trama se encaminha para a narrativa sentimental nos moldes tradicionais, em que não há espaço para reflexão, mas é interessante que ela se inicie com questionamentos concernentes à situação da mulher na sociedade da época.

Outras situações reveladoras poderiam ser recuperadas das leituras dos livros da *Biblioteca das moças*, situações que põem em xeque parte das afirmações feitas sobre as narrativas, condenadas ao limbo depois das conquistas femininas. É certo que elas legitimam um discurso de opressão e criam padrões de comportamento terrivelmente anacrônicos, mas sempre é possível vislumbrar, aqui e ali, esses espaços de sublevação. De alguma forma, os romances honestos encontraram uma maneira de mostrar um pouco o tornozelo, sem deixarem de ser probos.

As coleções *Terramaear* e *Biblioteca das moças* podem ser apontadas como precursoras da divisão no Brasil. Os livros, entretanto, não eram *literatura juvenil*

propriamente, embora pudessem ser lidos entre adolescentes. De lá para cá, muita coisa mudou, inclusive a compreensão do que seja juventude. Essa mudança alterou os parâmetros de composição das obras, sobretudo na compreensão da temática adequada a um ou a outro sexo. Embora esta pesquisa não esteja focada na ideologia existente por trás das obras juvenis para meninos ou para meninas, a questão acaba se tornando importante, porque está no cerne da constituição da vertente. Sem essa perspectiva, não haveria divisão.

1.6 ATUALIDADE DO BINARISMO: MODERNIDADE LÍQUIDA E ADOLESCÊNCIA

O binarismo na literatura juvenil continua produtivo. Nas prateleiras das livrarias, há um grande número de obras categorizadas como “para meninos” e “para meninas”. Em seu nascedouro, a vertente encontrava justificativa na ideologia imperialista, que buscava formar colonizadores e colonizadoras adequadas aos desafios de um mundo ainda por se constituir. No atual estágio da modernidade, as estruturas sociais se mostram cada vez mais fluidas. Como destaca Michel Maffesoli (2007, p. 33), a Modernidade cuidou de substituir uma vida “contemplativa”, por uma vida mais “ativa”. Uma progressiva ênfase na produção, na construção e no ativismo evidenciou uma ética de trabalho que privilegia o esforço individual. O totalitarismo economicista e a economia da salvação individual trouxeram forte desumanização, marcada por uma inversão que faz com que as coisas dominem seus possuidores.

De acordo com Zygmunt Bauman (2001), a sociedade contemporânea é uma versão mais individualizada e mais privatizada da Modernidade que começou no século XVIII. A apresentação dos membros como *indivíduos*, com toda a força que essa palavra carrega, é a sua marca registrada. O peso da trama dos padrões e a responsabilidade pelo fracasso caem principalmente sobre os ombros dos indivíduos. “Modernidade líquida” é a expressão que o autor constrói para identificar o momento contemporâneo, marcado principalmente pelo signo do imediatismo e da pressa, em que tudo se torna fluido. A consumação está no futuro, e os objetivos perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, se não antes.

Na fase “sólida” da Modernidade, anterior ao que Bauman (2008) chama de “modernidade líquida”, apostava-se na segurança. O desejo humano tendia a um ambiente confiável, ordenado, regular, transparente e duradouro. Resistente ao tempo. A satisfação residia na promessa de segurança em longo prazo, não no desfrute imediato de prazeres. Bens duráveis, resistentes e imunes ao tempo eram os únicos que poderiam oferecer a segurança

desejada. Mesmo no início do século XX, o “consumo ostensivo” portava um significado bem distinto do atual, consistia na exibição pública de riqueza com ênfase em sua solidez e durabilidade.

Na “modernidade líquida”, um estado estável não interessa. O consumismo associa a felicidade não tanto à satisfação de necessidades, “mas a um volume e uma intensidade de desejos sempre crescentes, o que por sua vez implica o uso imediato e a rápida substituição dos objetos destinados a satisfazê-la”. (BAUMAN, 2008, p. 44). A instabilidade dos desejos e a insaciabilidade das necessidades marcam o momento atual, era do consumismo. A necessidade, considerada pelos economistas do século XIX como a epítome da “solidez”, foi descartada e substituída pelo desejo, mais “fluido” que ela. Na modernidade líquida, nem mesmo o desejo tende a resistir. O foco reside no impulso, ainda mais expansível.

Essa realidade de inconstâncias elege, como ícone, o adolescente. Conforme considera Luciana Coutinho (2009), o adolescente encarna, tendo em vista sua origem social e histórica, os impasses da vida moderna. Em uma civilização fluida, a importância da experiência, associada ao adulto, perde sua força. O adulto evoca um “estado” estável, ao contrário da eterna criança, sempre em devir, sempre a se formar. Erige-se uma forma diferente de encarar o mundo, marcada pelo “juventudismo”, na expressão de Maffesoli (2007), que se expande sobre os modos de vida, precários, efêmeros e até mesmo sobre as maneiras de se vestir e de cuidar do corpo.

Para Coutinho (2009), a adolescência é um conceito inventado pela cultura ocidental no final do século XIX, herdeiro do romantismo e da Modernidade. A partir de 1850, a palavra adolescência começou a aparecer nos dicionários. Designava um período específico da vida, comum a todos os jovens. Correlacionava-se adolescência com uma fase problemática, de resolução de conflitos, com o surgimento das primeiras pulsões sexuais e as repressões sociais. A acepção vinculava adolescência a determinadas faixas etárias. O conceito veio sofrendo mutações ao longo do tempo.

Durante o século XIX, alteraram-se progressivamente as condições da vida dos jovens. Conforme a pesquisadora, eles passaram a permanecer mais tempo nos colégios, começaram a frequentar sociedades de ginástica, colônias de férias e outros ambientes tipicamente jovens. No domínio do vestuário, surgiram os uniformes com debruns de acordo com a idade. Essas mudanças se referiam apenas ao jovem burguês e representavam um curto período de vida. Ainda assim, começaram a evidenciar uma fase considerada importante para a preparação para a vida adulta, o que o nascimento da literatura específica para jovens atesta.

A preocupação principal com a adolescência dizia respeito à emergência da sexualidade. A tentativa de “contenção sexual” legitimou uma série de práticas institucionalizadas, como a educação física, os movimentos organizados, como os escoteiros, os movimentos políticos e os movimentos da juventude cristã. A preparação para a vida pública se ligava à capacidade de disciplinar-se na esfera do desejo sexual.

Philippe Ariès (2006) evidencia, em sua obra, o processo de segmentação dos limites entre público e privado, o qual se iniciou no século XVII. Até então, a casa não se constituía em espaço identificado como privado. Público e privado se misturavam, casa e rua não eram exatamente polos opostos. Com a ascensão da burguesia, a dimensão de importância do lar se expandiu, definindo inclusive, novos padrões de construção e arquitetura. A intimidade passou a se identificar com o aconchego da casa, lugar em que a criança se formava. O adolescente era aquele que enfrentava a passagem do privado para o público, estabelecendo uma ponte para o adulto que se formava.

Enquanto em outras sociedades, rituais e cerimônias de iniciação cumpriam o papel de oficializar o acesso à maturidade e à sociedade, na cultura ocidental, marcada, sobretudo, pelo paradigma do individualismo, o adolescente se via sozinho, imbuído da missão de romper barreiras e sair do domínio do privado para o público. Adolescência se definia, portanto, por essa importante função.

Na “modernidade líquida”, de acordo com Bauman (2001), observa-se um novo momento. Há, agora, outra renegociação da fronteira notoriamente móvel entre o privado e o público. Os domínios voltam a se misturar. A esfera pública passa a se configurar como palco em que os dramas privados são encenados, expostos e assistidos. Os adolescentes, “equipados com confessionários eletrônicos portáteis são apenas aprendizes treinando e treinados na arte de viver numa sociedade confessional” (BAUMAN, 2008, p. 9). Diante disso, a função que marcava a fase da adolescência perde sua razão de ser.

Como acentua José Machado Pais (2006), nos tradicionais estatutos de passagem da adolescência para a vida adulta, os jovens adaptavam-se a formas prescritivas. Atualmente, com o enfraquecimento dessas formas, as transições se encontram sujeitas às culturas performáticas. Os jovens sentem sua vida “marcada por constantes inconstâncias, flutuações, discontinuidades, reversibilidades, movimentos autênticos de vaivém [...]” (PAIS, 2006, p. 8), cuja metáfora do ioiô ajuda a expressar. Sem saber de onde saíram e para onde vão, os jovens se veem diante de um impasse.

1.6.1 Adolescência e Liberdade

As mudanças sociais que removeram barreiras entre público e privado começaram a ser gestadas ao longo do século XX. Mas as décadas de 1960 e 1970 foram marcantes porque elegeram a liberdade como valor máximo. A manifestação coletiva da rebeldia revelou a insatisfação de diferentes grupos com relação aos tradicionais arranjos sociais e políticos.

O romance *Middlesex*, de Jeffrey Eugenides (2003), contempla essa fase de mudanças, especificamente nos Estados Unidos, de forma peculiar. Sua protagonista é Calliope, uma garota descendente de gregos que depois descobre que tem uma mutação recessiva, um tipo de hermafroditismo raro. Criada como mulher, ela, na adolescência, se torna ele, e resolve assumir seu lugar no mundo com a diferença que carrega. Como pano de fundo para seu drama particular, estão os conflitos raciais que marcaram Detroit em 1967. A trajetória de Calliope ilustra o conflito vivenciado pelo jovem que não sabe exatamente o que é, de onde vem e para onde vai. Sequer seu sexo, uma certeza que os órgãos sexuais definiam, pode ser assegurado.

Luciana Coutinho (2009, 63-64) afirma que as décadas de 1960 e 1970 expressaram o início de um tipo diferente de individualismo, chamado de “libertário-psicologizante”. Esse individualismo se destaca pela influência de pensamentos oriundos de diferentes estratos da vida social, que ganharam repercussão avantajada devido aos recursos midiáticos disponíveis. A principal característica do ideário libertário é o questionamento radical de todas as formas de poder. Não que as décadas de 1960 e 1970 tenham acabado com a autoridade, que há tempos passava por um processo de debilitação generalizada, sobretudo na política. Mas é a partir do “é proibido proibir” que se deu legitimidade à ideia de que toda autoridade é suspeita, o que, em sua face mais radical, destituiu o poder dos professores nas escolas.

A questão da liberdade levou a conquistas importantes em todos os campos sociais, sobretudo no que concerne ao corpo. Mas, na “modernidade líquida”, de acordo com Bauman (2001), a liberdade não é mais uma bandeira, é uma fatalidade. Essa liberdade favoreceu um campo em particular em detrimento de todos os outros: o mercado. A desatada liberdade concedida ao capital e às finanças e o repúdio a todas as razões que não econômicas deram um novo impulso aos órgãos internacionais encarregados da redistribuição do capital (BAUMAN, 1998). Formou-se, então, uma sociedade de consumidores, em que, para se tornar sujeito é preciso primeiro tornar-se mercadoria.

É nesse mundo em que as fronteiras do público e do privado se desatam em função da lógica do consumo que o adolescente deve se sustentar. Se a adolescência pode ser identificada como o período de crise identificatória, quando caem os ideais da infância e o laço social se impõe, a ideia de juventude não é una. Não existe uma juventude, mas várias. “Elas diferem quanto à classe social, às referências culturais, ao lugar em que vivem e às relações que estabelecem com as famílias ou o contexto próximo” (FILIPOUSKI; NUNES, 2012, p. 14).

Observa-se uma relativização do critério etário para identificação da adolescência e da juventude. As categorias infância, adolescência, juventude, maturidade e velhice são discutíveis e sujeitas a constantes revisões e redefinições. Antropólogos e historiadores se preocupam em desnaturalizar tais representações de idade. Privilegiam-se, nos estudos sobre o assunto, hoje, a classe, etnia, gênero, histórias locais e nacionais. Dar visibilidade a essas diferentes juventudes é um dos desafios da época contemporânea. As vivências dessa fase característica da vida como de *passagem* aumentam a ansiedade que a acompanha. O ingresso na vida adulta (que já não é tão localizada assim) não obedece a rituais tradicionais e cabe ao jovem encontrar a via de acesso mais segura.

1.6.2 Adolescência e Sexualidade

Conforme elucida Alain Corbin (2009), em torno de 1860 começa a história contemporânea da sexualidade. Encerrado no espaço privado, o burguês sofria os efeitos da sua educação moral. Privado de uma sexualidade popular, livre e bestial, sentia-se tentado a fugir de sua prisão. A prostituição ganhava novos atrativos. Aumentava a cultura do flerte, verdadeiro sistema de sexualidade de espera, que começava no olhar e terminava nos jogos, carícias e apalpações. O flerte iluminava a sexualidade conjugal, já no início do século XX, e substituía a inocência da mulher por uma condição de “semivirgindade”.

Reivindicava-se um novo casal, mais fraterno e mais unido. As moças, com acesso ao ensino secundário, se tornavam mais bem informadas. O tabu sobre o prazer feminino arrefecia e o rapaz passou a se preocupar com os desejos de sua parceira. De acordo com Corbin (2009, p. 512), ainda em 1878, um livro importante era publicado: *Sobre o amor experimental, ou sobre as causas do adultério feminino no século XIX*. Nele, o médico Dartigues sustentava o orgasmo feminino como uma defesa contra o adultério. Ele recomendava aos esposos mais doçura e atenção ao prazer feminino para evitar a infidelidade. Segundo Anne Carol (2009, p. 60), os manuais de higiene conjugal da primeira metade do

século “já colocavam acento na importância de proceder às preliminares”. A satisfação erótica recíproca começava a ser vista como uma condição para os casamentos bem-sucedidos.

A conquista de novos parâmetros na relação entre homens e mulheres resulta de transformações sociais profundas. No século XX, a ascensão da clínica médica, as Guerras Mundiais e Coloniais, o movimento feminista e a maior visibilidade dos sujeitos homossexuais e bissexuais representaram algumas dessas mudanças. Sobre a ascensão da clínica médica, seu triunfo tendia a provocar alterações no olhar com que cada um fitava o próprio corpo: “quantos jovens alistados que se consideram normais descobrem assustados seu estado patológico ao passar pelo exame médico?” (CORBIN, 2009, p. 526).

Desde o início do século XX, segundo Corbin (2009), a presença médica se acentuou no seio da aristocracia e da burguesia. Os pacientes e familiares ouviam o diagnóstico, seguiam o conselho do médico e executavam suas instruções. Com noção de contágio, a partir da década de 1880, e a descoberta dos micróbios, desenvolveu-se um projeto higiênico refinado, abrangendo todos os aspectos da vida do grupo. O corpo, a alimentação e os exercícios corporais se tornaram questão de saúde pública.

Observou-se o nascimento de uma psicoterapia rudimentar, diante dos enigmas concernentes à medicina da alma, estimulada pelos diagnósticos da clorose, da histeria, da hipocondria e do perigo das paixões. Os “desregramentos femininos” eram percebidos como ameaça aos homens. Sobretudo, o contágio da varíola era associado à mulher. Crescia, a partir de 1857 e a década de 1890, a angústia gerada pela hereditariedade mórbida. O medo da degeneração, um desvio a partir de um modelo inicial, abalava a saúde da família burguesa, que trazia em seu germen os estados patológicos evidenciados pela hereditariedade.

Como explica Arthur Herman (1999, p. 122-125), a teoria da degeneração, numa primeira análise, pareceria incoerente com a tese de Darwin sobre a seleção natural. Ocorre que mesmo a teoria darwinista abria a possibilidade de que espécies inferiores, em determinadas situações, suplantassem espécies mais sofisticadas, por estarem mais bem adaptadas ao meio em que viviam: o desaparecimento dos dinossauros, criaturas evidentemente mais poderosas que muitas que lhes sobreviveram, seria uma prova de tal assertiva. A evolução não significaria necessariamente uma tendência constante à perfeição, poderia ser o contrário, poderia ocorrer uma metamorfose retrógrada. Com os estudos genéticos de Mendel, comprovou-se que a descendência se resolvia por processo tanto de similaridade quanto de diversidade, ou seja, cisnes brancos geravam cisnes brancos, mas, de tempos em tempos, também geravam cisnes negros. Assim, a ideia do “atavismo” ganhou destaque: todo organismo possuía algumas características primitivas “dormentes” prontas a

reaparecerem sob determinadas condições. Tais características estariam geneticamente maduras para serem passadas aos descendentes.

A degeneração tinha seus seguidores e o desenvolvimento dessa noção contribuiu para as teorias antissemitas que alimentaram o Holocausto. Entretanto, não foi essa teoria que deu a tônica prevalente no final do século dezenove, o qual consagrou, com força total, a ideia de progresso. Stefan Zweig (1942) relata o otimismo dos tempos anteriores à Primeira Guerra. A crença no progresso era absoluta, era quase uma religião.

O século dezenove em seu idealismo liberal estava sinceramente convencido de se achar no verdadeiro caminho para o ‘melhor dos mundos’. Desdenhosamente se olhava para as épocas anteriores com suas guerras, fomes e revoltas, como para tempos em que o gênero humano ainda estava na menoridade e não suficientemente esclarecido. Agora, porém, seria apenas uma questão de decênios para chegar à época em que o último mal e a última violência se teriam acabado definitivamente, e essa crença no ‘progresso’ ininterrupto, que não podia parar, tinha, como efeito, para aquela época, a força de uma religião; já se acreditava mais nesse ‘progresso’ do que na Bíblia, e o evangelho desse ‘progresso’ parecia incontestavelmente confirmado pelos novos milagres da ciência e da técnica, que iam aparecendo todos os dias. (ZWEIG, 1942, p. 17).

De fato, como continua Zweig (1942), no fim do século dezenove, a ascensão da qualidade de vida é inegável. A energia elétrica, o telefone, os carros sem cavalos, tudo contribuía para dar ao europeu a impressão de que sua caminhada evolutiva não conheceria retorno. Até mesmo o problema da pobreza das massas já não parecia sem solução. A Idade do Ouro, que Hesíodo deixou no passado, apresentava-se diante do homem, em seu futuro. A ideia de que o progresso técnico da humanidade necessariamente levaria a uma ascensão moral não era uma ilusão otimista. Porém, com o advento da Primeira Guerra, uma sombra cobriu em definitivo “o mundo da segurança”:

Em 29 de junho de 1914 disparou-se em Sarajevo aquele tiro que, num segundo, reduziu a mil pedaços o mundo da segurança e da razão fecunda, no qual fôramos criados, crescêramos e estávamos domiciliados, como se esse mundo fosse um vaso de argila. (ZWEIG, 1942, p. 235).

A Guerra mudou a geografia do mundo e também rompeu com o passado ingênuo, que acreditava no progresso do ser humano: “para os que cresceram antes de 1914, o contraste foi tão impressionante que muitos [...] se recusaram a ver qualquer continuidade com o passado”. (HOBSBAWM, 1999, p. 30). Além disso, ela evidenciou a fragilidade do homem. Nos campos de batalha, a virilidade masculina entrou em crise. A busca heroica pelo sacrifício e pela glória perdeu todo o seu entusiasmo.

Quanto ao feminismo, como movimento social, desenvolveu-se a partir do final do século XIX. De acordo com Joana Maria Pedro (2005, p. 77-98), em princípio, no chamado feminismo de “primeira onda”, ele se concentrou na reivindicação dos direitos políticos, sociais e econômicos. O feminismo de “segunda onda” surgiu depois da Segunda Guerra Mundial e deu prioridade às lutas pelo direito ao corpo e ao prazer. O movimento reivindicava a palavra “Mulher” em contraposição à palavra “Homem”, considerada universal. Com essa perspectiva, entendia-se que todas as mulheres do sexo feminino poderiam ser identificadas como alvos da mesma opressão.

Com o tempo, explica a pesquisadora, essa categoria revelou-se insuficiente para explicar as mulheres. Mulheres negras, índias, mestiças, pobres e trabalhadoras não se sentiam representadas pelas propostas do movimento e reivindicavam uma diferença dentro da diferença. Esse debate fez ver que não havia uma “mulher”, mas sim diversas “mulheres”, que não são idênticas entre si, podem ser ou não ser solidárias, cúmplices, opositoras, etc.

Foi no interior da categoria mulheres que surgiu a categoria gênero, ligada à cultura, em oposição à categoria sexo, uma questão biológica. Entende-se que todos os seres animados ou inanimados têm gênero, mas nem todos os seres vivos têm sexo. Na narrativa histórica, a categoria de análise “gênero” passou a permitir que se focalizassem as relações entre homens e mulheres e também entre homens e entre mulheres. Um exemplo trazido por Pedro (2005) é o trabalho de Cleci Favaro (2002) que mostra o estabelecimento de hierarquias no significado do que era ser feminina entre sogras e noras nas famílias italianas que migraram para o Rio Grande do Sul.

Recentemente, destaca Pedro (2005), a obra de Thomas Laqueur tem sido citada nos estudos do gênero. Conforme explica a pesquisadora, o historiador defende que a diferença entre os sexos é uma invenção que remonta ao século XVIII. Até esta época, havia o registro de um único sexo, o masculino. A mulher era o “macho incompleto”. Acreditava-se que os órgãos sexuais eram os mesmos, mas as mulheres os possuíam “virados para dentro”, enquanto os homens os tinham “para fora”. Era uma diferença de grau, não de espécie. A partir dessa percepção, Laqueur inverte a perspectiva, afirmando que é o gênero que constitui o sexo.

Sem a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, o que se observa é a tendência a enfatizar a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. O conceito de gênero é agora usado com forte apelo relacional, já que, como afirma Guacira Lopes Louro (1997, p. 22), “é no âmbito das relações sociais que se constroem os gêneros”. Dessa forma, a busca é por contextualizar as afirmações generalizadas

a respeito da “Mulher” e do “Homem”, uma vez que tais categorias encerram conceitos e considerações relativas a distintos momentos históricos e distintas sociedades.

Quanto à maior visibilidade dos sujeitos homossexuais, conforme elucida Florence Tamagne (2013), o termo “homossexual” foi empregado, pela primeira vez, em 1869, pelo escritor húngaro Karoly Maria Ketbeny. Até o século XIX, os homens que tinham relações sexuais com outros homens não eram definidos tanto por suas práticas sexuais, mas por seu gênero (feminino) e seu papel (passivo). Com a influência dos discursos médicos, o homossexual passou a ser reconhecido como um ser à parte, em oposição ao heterossexual. Conforme Régis Revenin (2013), os pioneiros nos estudos sobre homossexualidade saíram da medicina legal, depois vieram os alienistas e outros psiquiatras que insistiam na hereditariedade e na degenerescência como seus fatores explicativos.

A bicategorização da sexualidade favoreceu a tomada de consciência dos homossexuais da sua existência como grupo social específico. No final do século XIX, o médico Magnus Hirschfeld, desejoso de descriminalizar a homossexualidade na Alemanha, desenvolveu a teoria do “terceiro sexo” a evidenciar o que seria um fenômeno inato.

A homossexualidade, vista como adquirida ou inata, era cercada de desprezo. De acordo com Revenin (2013), isso acontecia (e acontece) devido ao discurso sobre feminização que acompanhava (e ainda acompanha) a homossexualidade. O homossexual afeminado herdava todas as faltas psicológicas das mulheres: “Nervosismo excessivo, tagarelice, ciúme, balanço das ancas, atração pela moda, pelas joias, por objetos brilhantes de maneira geral, pelos perfumes e ainda pela maquiagem, voz particular, tipo de cabelos específicos etc.” (REVENIN, 2013, p. 479).

Essa identificação do homossexual com a mulher aproximou suas reivindicações. O movimento feminista também evidenciou a luta pelos direitos dos homossexuais. Ao longo do século XX, as ideias “de fluidez e de movimento das identidades e das categorias da sexualidade e de gênero, caras a Judith Butler, tornaram-se uma realidade na esfera pública” (REVENIN, 2013, p. 502).

Quanto ao termo *gay*, teria aparecido ainda no século XIX nos Estados Unidos, mas somente na década de 1970, depois dos movimentos sociais, a palavra se difundiu na Europa. As mulheres preferiram ser designadas como lésbicas. Hoje se fala em comunidade LGBT (Lésbica, Gay, Bi, Trans), o que sublinha “a vontade de reintegrar grupos durante muito tempo marginalizados no seio mesmo da comunidade *gay*, como os bissexuais e os transgêneros” (TAMAGNE, 2013, p. 425).

A leitura de mundo baseada no sexo biologicamente identificado justificava um discurso que favorecia o binarismo e alicerçava uma literatura voltada para meninos e meninas. Mas as transformações sociais, sobretudo as iniciadas na década de 1960, vêm tornando o debate sobre as identidades e práticas sexuais e de gênero cada vez mais acalorado. A maior atuação do movimento feminista e dos movimentos de *gays* e de lésbicas propõe novas identidades sociais.

Louro (2007, p. 10) elenca uma série de alterações que se fazem sentir no século XXI:

As novas tecnologias reprodutivas, as possibilidades de transgredir categorias e fronteiras sexuais, as articulações corpo-máquina a cada dia desestabilizam antigas certezas; implodem noções tradicionais de tempo, de espaço, de 'realidade'; subvertem as formas de gerar, de nascer, de crescer, de amar ou de morrer. Jornais e revistas informam, agora, que um jovem casal decidiu congelar o embrião que havia gerado, no intuito de adiar o nascimento de seu filho para um momento em que disponha de melhores condições para criá-lo; contam que mulheres estão dispostas a abrigar o sêmen congelado de um artista famoso já morto; revelam a batalha judicial de indivíduos que, submetidos a um conjunto complexo de intervenções médicas e psicológicas, reclamam uma identidade civil feminina para completar o processo de transexualidade que empreenderam. Conectados pela internet, sujeitos estabelecem relações amorosas que desprezam dimensões de espaço, de tempo, de gênero, de sexualidade e estabelecem jogos de identidade múltipla nos quais o anonimato e a troca de identidade são frequentemente utilizados. Embalados pela ameaça da AIDS e pelas possibilidades cibernéticas, práticas sexuais virtuais substituem ou complementam as práticas face-a-face. Por outro lado, adolescentes experimentam, mais cedo, a maternidade e a paternidade; uniões afetivas e sexuais estáveis entre sujeitos do mesmo sexo se tornam crescentemente visíveis e rotineiras; arranjos familiares se multiplicam e se modificam... (LOURO, 2007, p. 10).

Diante de tantas mudanças, a persistência do binarismo na literatura juvenil causa estranheza. A complexidade das questões inerentes à subjetividade no mundo moderno obriga que se mude o olhar sobre as identidades, não as fechando no paradigma dicotômico. No entanto, as vertentes da literatura que se consagram ao binarismo crescem a cada dia, como uma pesquisa nos *sites* de livrarias virtuais revela. Títulos como *O maravilhoso mundo das meninas*, *O livro perigoso para garotos*, *O livro das garotas audaciosas*, *211 coisas que uma garota esperta pode fazer*, *Diário de uma garota nada popular*, *Só para garotas: como ser a melhor em tudo*; *Só para garotos: como ser o melhor em tudo*, *Manual de sobrevivência da garota descolada* e *Coisas que todo garoto deve saber sobre garotas* evidenciam a força dessa literatura que produz e reproduz a bipolarização.

Essa produtividade pode encontrar sua justificativa no distanciamento entre a teoria dos estudos de gênero e a prática social, que continua reforçando a diferença, pautada "cientificamente" em outros lugares. Conforme Míriam Goldenberg (2006, p. 39-40), as explicações para as diferenças dos comportamentos masculinos e femininos estariam agora no

tamanho do cérebro, na quantidade de neurônios, nas diversas regiões cerebrais, nos genes, nos cromossomos, nos hormônios etc. A pesquisadora destaca que o modelo binário é tão hegemônico que mesmo as descobertas científicas que poderiam questionar a divisão acabam se adaptando ao modelo de dimorfismo e criando novas diferenças.

As obras que compõem o *corpus* deste trabalho se encontram no meio de uma dupla tensão: dirigem-se aos jovens, mas, sobretudo, se dirigem às jovens mulheres ou aos jovens homens. Se, na “modernidade líquida”, essas categorias se apresentam cada vez mais fluidas, o desafio de encontrar um caminho para a sobrevivência dessas vertentes da literatura é maior do que foi quando elas se forjaram. Justamente por se tratar de um aspecto problemático em nossa cultura, é fácil se incorrer no erro de generalizações, abandonando-se critérios inerentes ao trabalho científico. Por isso, uma solução eficiente é o desmembramento das obras a partir de uma grade, método adotado nesta pesquisa e desenvolvido a partir do próximo capítulo.

2 GRADE: POR UMA TIPIFICAÇÃO

Nesta segunda parte do trabalho, as obras selecionadas para a pesquisa são lançadas a uma grade-padrão, elaborada a partir de uma ficha desenvolvida por João Luís Ceccantini (2000) em sua tese, *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. A escolha desse método de análise tem como objetivo, nesta tese, compreender como se estrutura o fenômeno do binarismo na literatura que circula atualmente no mercado brasileiro. Obras basilares de teoria literária foram consultadas. Particularmente, o livro de James Wood (2012) serviu de norte para a estruturação do pensamento e para a elaboração da grade.

2.1 JUSTIFICATIVA. GRADE-MODELO

As características da literatura juvenil, na vertente que esta pesquisa trabalha, evidenciam-se mais claramente quando expostas em uma grade, em uma tentativa de classificação. A justificativa para este método de pesquisa em detrimento de outro dá-se em virtude de dois fatores, expostos pelo pesquisador Ceccantini (2000), que o desenvolveu em sua tese:

Duas razões básicas levaram-me à ideia da aplicação de uma grade ao *corpus* definitivo: 1) a busca de rigor na descrição e na análise do conjunto de narrativas; 2) a utilização de um instrumento que permitisse não apenas a coleta de dados para os fins imediatos [...], mas que propiciasse também o aproveitamento futuro dos dados resultantes da descrição e análise das narrativas. (CECCANTINI, 2000, p. 66).

Ideologicamente, a divisão da literatura para meninos e para meninas é complexa. Para leitores formados a partir de uma perspectiva rígida de literatura como uma arte maior, essas vertentes parecem mundanas, envoltas de um imediatismo que macula o “pedestal” em que a arte se encontra. Entretanto, a literatura juvenil tem peculiaridades que não podem ser ignoradas. Seu vínculo com o mercado é muito mais estreito, seu consumo mais imediato. *Best Sellers* são suplantados no espaço de alguns meses para não mais serem lembrados e dividem espaço com obras de excepcional valor literário.

Compreender o espaço que cada obra ocupa é um desafio. O que se deve ter em mente, entretanto, é que, no que concerne à bipartição, categorizações como “ser mulher” ou “ser homem” têm grande importância na juventude, caracterizada por um sentido de busca e

identificações. Isso não isenta a literatura de problematizar a realidade, sob pena de fazer-se menor do que pode ser, afirmando-se como instância de consolidação do *status quo*. Aliás, é a partir da ideia da presença de um imaginário libertador ou condicionador que Maria Zaira Turchi (2002) pensa o estatuto de arte da literatura juvenil. É papel da crítica pensar essa questão, estabelecer conexões e localizar a literatura juvenil em um contexto de fluidez, como se observa na contemporaneidade.

O aspecto mais “imediatista” dessas vertentes da literatura juvenil complica a relação com a obra. Por conta disso, o risco de se cair em armadilhas tais como generalizações indevidas ou apreciações que nascem da observação do mundo, não da leitura, é grande. O afastamento do objeto de estudo para sua melhor apreciação torna-se fundamental. E uma grade responde a essa necessidade, intermediando a análise, filtrando preconceitos, permitindo uma maior objetividade e transparência.

No que concerne a segunda razão apontada por Ceccantini (2000), referente ao aproveitamento futuro dos dados, é certo que a grade pode ser visitada a todo momento, constituindo-se em fonte de pesquisa e escrita em que se contemple mais a fundo um ou outro aspecto da investigação que se propõe. Alguns dados não terão um aproveitamento imediato, mas poderão ser desenvolvidos não só pela autora da pesquisa, mas por outros investigadores que queiram fazer uso das informações.

O trabalho de Ceccantini (2000) amadureceu a partir de sua experiência pessoal e de um longo trajeto de investigação no campo da literatura infantil e juvenil. A apropriação da grade que ele, por seu esforço, desenvolveu, só poderia ser legitimada com sua autorização. E foi o que aconteceu. A ideia de usá-la surgiu de uma sugestão sua, a partir do que apresentou em sua Tese de Doutorado. A grade utilizada reproduz a do pesquisador com algumas alterações, concernentes à peculiaridade deste trabalho. Ela contempla uma ampla gama de aspectos relacionados à estrutura interna das obras, bem como outros relativos ao tema a que se dedica este estudo. A grade é apresentada abaixo:

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	
3	GÊNERO	
4	RESUMO DA FICÇÃO	
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	
6	DESFECHE	

7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	
9	TEMPO HISTÓRICO	
10	ESPAÇO MACRO	
11	ESPAÇO MICRO	
12	VOZ	
13	FOCO NARRATIVO	
14	LINGUAGEM	
15	TEMÁTICA CENTRAL	
16	TEMAS COMPLEMENTARES	
17	PERSPECTIVAS SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	
18	AMOR	
19	FAMÍLIA	
20	ESCOLA	
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	
22	PROJETO GRÁFICO	
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	

2.2 DESMEMBRANDO A GRADE

Nesse item, a grade elaborada para este trabalho é desagregada, de maneira que seja possível o comentário de cada campo. Os termos empregados são explicados e é exposta a singularidade do que se pretende analisar nas obras.

2.2.1 Dados gerais sobre a obra

No primeiro campo, a referência completa da obra é indicada. Nos casos em que se trata de uma tradução, as referências originais aparecem no campo 1.1. Nas narrativas estrangeiras traduzidas para o português, o nome do tradutor aparece no campo 1, conforme as exigências da ABNT.

Com relação ao campo 2, as publicações das obras do *corpus*, na Rocco, são todas posteriores ao ano 2000, o que facilita a leitura da primeira edição. Algumas obras haviam sido lançadas por outras editoras antes de serem comercializadas pela Rocco. Como a pesquisa se concentra na série *Jovens Leitores*, ignorou-se a trajetória anterior dos livros. A primeira edição no contexto da editora Rocco é que foi contemplada.

O campo 3 classifica a narrativa segundo gêneros. Como acentua Ceccantini (2000, p. 82), a questão é bastante polêmica, tendo em vista a gama de possibilidades de classificação. Embora haja certo consenso sobre a existência de gêneros literários mais habituais na moderna criação literária juvenil, não se verifica uma classificação sistematizada e de uso comum que possa ser aplicada à análise. Ainda assim, os riscos da empreitada merecem ser assumidos, levando-se em conta os ganhos que ela possibilita na própria organização da tese.

A classificação de Ceccantini (2000), quanto ao critério semântico, se baseia em três grandes eixos: narrativa de aventuras; narrativa psicológica e narrativa social. Outras subdivisões são acrescidas às definidas, o que permite estabelecer melhor a especificidade da narrativa. O campo 3 apresenta uma peculiaridade neste trabalho: ele se constitui em um subgênero *dentro* de outro subgênero. Como tratamos do binarismo como uma divisão dentro da literatura juvenil, é no contexto do subgênero “literatura para meninas” e “literatura para meninos” que os outros se ajustam.

A divisão de Ceccantini (2000, p. 86-87), dentro do critério semântico, é a seguinte:

1. <u>Narrativa de aventuras:</u>	narrativa policial narrativa de mistério narrativa de cavalaria narrativa histórica narrativa de terror narrativa de ficção científica narrativa fantástica narrativa folclórica ou popular
2. <u>Narrativa psicológica:</u>	narrativa de formação narrativa de memórias narrativa sentimental narrativa fantástica
3. <u>Narrativa social:</u>	narrativa de crônica urbana narrativa de crônica rural narrativa-reportagem narrativa de geração

É preciso lembrar que nenhuma narrativa se encaixa apenas em uma das categorias elencadas. Assim, foi destacada a categoria dominante, com a discriminação das outras as quais pode ser associada.

No que concerne ao critério sintático, as obras do *corpus* são, em sua maioria, romances. Apenas os livros de Loïuse Rennison são em forma de diário. Por isso, não foi dada ênfase a essa divisão.

2.2.2 Fábula/Trama

No campo dedicado ao resumo da ficção, a ideia é retomar a obra a partir da fábula. Depois, na organização da narrativa (campo 5), é discriminado o número de capítulos que a compõem, se são intitulados, numerados ou indicados de outra maneira, como o espaço branco da folha. Também se observa se as obras têm um maior ou menor grau de autonomia entre as partes.

No campo 6, é destacado o desenlace da trama. De acordo com Teresa Colomer (2003, p. 206), o desfecho tem muita importância quando se considera a mensagem educativa que a obra pretende transmitir, “já que o leitor pode deduzir normas de conduta a partir do êxito ou fracasso do personagem”. A classificação de Colomer é aproveitada nesta pesquisa e consta das seguintes possibilidades: Desfecho positivo: consiste na resolução do problema central da trama. Desfecho visto como positivo: é o que se resolve segundo a interpretação proposta pelo texto. Neste caso, o problema não é solucionado, mas a personagem aprende a viver com ele. Desfecho negativo: em relação ao problema apresentado na narrativa. Desfecho aberto: permite várias interpretações. O leitor, neste caso, não sabe exatamente o que ocorreu no final da história.

Os campos 7 e 8 se dedicam à discriminação das personagens, que aparecem em um ou outro campo de acordo com o papel que desempenham na trama. Antonio Candido (2009) fundamenta o caminho para a compreensão da complexidade da personagem no romance, mas vale destacar que nesses espaços apenas são apontados os nomes e as principais características dos que compõem a trama, sem um aprofundamento maior. Quando tal aprofundamento se faz necessário, ele aparece nos comentários críticos. No campo 9 é indicada a época em que se ambienta a narrativa, seja através dos dados contidos na própria obra, seja por inferência.

Nos campos 10 e 11, são destacados os espaços em que a trama se desenvolve. No espaço macro, a cidade ou o país são mencionados. No espaço micro, aparecem os vários espaços em que as personagens efetivamente atuam, entre eles, apartamentos, casas, praças e *shoppings*, ou seja, “lugares” pontuais que ancoram o texto.

2.2.3 Narração

Os campos 12 e 13 tratam de voz narrativa e foco narrativo respectivamente. A diferença entre um elemento e outro, a exemplo do que fez Ceccantini (2000, p. 96) é feita a partir da teorização desenvolvida por Mieke Bal (2009). No caso desta pesquisa, o livro *Teoría de la narrativa* serve de fundamentação. A distinção se baseia, sobretudo, na compreensão de que, quando os acontecimentos se apresentam, isso se dá a partir de uma certa concepção. Elege-se um ponto de vista, um ângulo. A percepção se constitui em um processo psicológico de grande dependência do corpo perceptor: uma criança vê as coisas de forma diferente de um adulto. Da mesma forma, o que é familiar ao perceptor é diferente do que ele está vendo pela primeira vez. São vários os fatores que interferem na percepção, tais como a posição em relação ao objeto percebido, a distância, o conhecimento prévio a respeito do objeto, a atitude psicológica com relação ao percebido etc. Diante disso, é necessário realizar uma distinção explícita entre a visão através da qual se apresentam os elementos e a identidade do corpo ou do grupo que verbaliza essa visão. Simplificando, é preciso fazer uma distinção entre os que veem e os que falam. O agente que vê deve ser diferenciado do agente que narra.

Por isso, no campo 12, a voz *que narra* é que é registrada. Nesse sentido, o destaque é dado ao narrador (ou narradores). Também são observadas as técnicas utilizadas e a modalidade de discurso predominante na obra, se discurso direto, indireto ou indireto livre.

Quanto ao foco narrativo ou focalização, a importância recai sobre a relação entre a visão, o agente que vê e o que ele vê. A focalização vinculada a um personagem pode variar, pode passar de um personagem a outro etc. Também se observam as diferenças com que os diversos personagens contemplam os mesmos acontecimentos. A posição ocupada pelo narrador em relação à história também merece destaque, bem como os tempos verbais utilizados. Na compreensão do foco narrativo, a obra de Norman Friedman (2004) é retomada. Também o livro de Ligia Chiappini Moraes Leite (1993), o qual recupera a tipologia proposta pelo primeiro, exemplificando-a, em alguns casos, com exemplos da literatura brasileira, é consultada. Friedman divide, didaticamente, o ponto de vista do narrador em: autor onisciente intruso; narrador onisciente neutro; “Eu” como testemunha; narrador-protagonista; onisciência seletiva múltipla; onisciência seletiva; modo dramático e câmera. Essa divisão atende às necessidades de descrição das obras constantes do *corpus*, embora, obviamente, a mera identificação do ponto de vista do narrador não esgote as soluções de cada narrativa, o que demanda alguns esclarecimentos em cada caso.

2.2.4 Linguagem

O campo 14 dá destaque ao trabalho linguístico realizado pelo (pela) escritor (escritora). Aspectos como adequação vocabular concernente a um ou a outro personagem, preponderância do tom coloquial ou formal e estruturação dos diálogos também são observados nesse campo. O estudo da linguagem merece atenção especial pelas características da pesquisa. É interessante observar se há diferenças entre o registro da linguagem das garotas e dos garotos nas obras, se efetivamente é possível mapear essas marcas no contexto do *corpus*. No estudo deste tópico, as considerações de Dino Preti (2003) serviram de norte:

De acordo com a comunidade, a oposição linguagem do *homem*/linguagem da *mulher* pode determinar diferenças sensíveis, em especial no campo do vocabulário, devido a certos tabus morais (que geram tabus linguísticos). Essa oposição, no entanto, vem perdendo, gradativamente, sua significação, em especial nas grandes cidades, onde os *meios de comunicação de massa* (também o teatro, em proporção menor) e a transformação dos costumes e padrões morais (atividades exercidas pela mulher fora do lar; novas profissões; condições culturais mais recentes, como, por exemplo, colégios mistos, os movimentos feministas etc.) têm exercido um papel nivelador importante. (PRETI, 2003, p. 27).

2.2.5 Temas Gerais Propostos pela Obra

Os campos 15 e 16 se detêm sobre a temática central e os temas complementares que aparecem nas obras. Quanto a essa identificação, embora se espere que ela seja homogênea, sabe-se que se constitui em uma possibilidade e que pode variar muito de acordo com cada leitor. Com relação aos temas complementares, a lista não se pretende exaustiva, é produto de uma escolha pessoal de leitura e de um direcionamento do olhar, tendo em vista o próprio recorte da pesquisa.

2.2.6 Temas Específicos Pesquisados na Obra

Neste tópico, os campos 17, 18, 19, 20 e 21 são contemplados. Com relação ao primeiro aspecto: perspectiva sobre ser “homem” e ser “mulher”, intenta-se mostrar de que maneira um ou outro gênero aparecem nas obras do *corpus*, dentro de uma ótica generalizante. Nas obras voltadas para garotas, por exemplo, há a tendência em mostrar o sexo oposto sob uma perspectiva que nem sempre corresponde a que prepondera nos textos voltados para garotos. A discrepância entre a autoimagem e a imagem fixada junto aos

membros do outro sexo é significativa e oferecerá subsídios para uma análise mais consistente no capítulo final.

O campo 18, *Amor*, ganha relevância quando se compreende a importância do amor romântico na tradição da literatura sentimental. A percepção do sentimento amoroso vem mudando radicalmente nos últimos tempos com a erupção de novas possibilidades de vínculo amoroso. Essa condição se reflete nas obras juvenis de uma maneira muito imediata. As análises de Anthony Giddens (1993) e Zygmunt Bauman (2004) servem de apoio para o estudo e compreensão deste tópico.

O campo 19, *Família*, merece um olhar cuidadoso tendo em vista que a própria ascensão do gênero literatura juvenil se vincula a essa instituição. Como pontua Ceccantini (2000, p. 100), “a literatura infanto-juvenil tem sido poderoso instrumento de transmissão de valores e de sua [da família] promoção”, e disso resultam textos altamente ideológicos. O modelo de crônica familiar, que teve muito uso na narrativa infantil e juvenil no século XIX, a exemplo de *Mulherzinhas* (2003), foi diminuindo ao longo do século XX, com a ascensão do protagonismo infanto-juvenil. De acordo com Colomer (2003, p. 189), a partir da Segunda Guerra Mundial, generalizou-se a fórmula de crianças protagonistas com adultos ausentes ou em papéis secundários. Essa tendência se prolongou até a década de 1970 e fez diminuir as histórias de família. Nas histórias atuais, há uma tendência ao retorno da família, sob novas roupagens.

Nesse campo, observam-se as organizações familiares a partir da classificação proposta por Colomer (2003, p. 199): Família completa: quando estão presentes, no mínimo, pai, mãe e um filho ou uma filha. Formas assimiláveis: famílias nas quais falta o pai ou a mãe ou que tenham adultos, que não os pais, responsáveis pelo adolescente, como os avós. Formas comunitárias: que apresentam formas de organização coletivas, como os internatos, ou semelhantes àquelas que existiram em grande profusão na década de 1970.

A *Escola* aparece no campo 20. Como já analisado, essa instituição teve um peso definidor nos caminhos que o binarismo na literatura tomou. É preciso lembrar que as narrativas escolares também estiveram em voga no século XIX. Essas histórias centravam-se, sobretudo, nos internatos britânicos. Com as mudanças educacionais, o espaço das aventuras mudou para outros cenários. Apenas recentemente, conforme Colomer (2003, p. 189), a vida escolar parece ter recobrado seu protagonismo.

O campo 21, *Ler, escrever, literatura*, se detém sobre o papel que a leitura, a escrita e a própria literatura desempenham nas obras, se efetivamente esses elementos nelas aparecem.

Esse tópico coloca em destaque a relação que os jovens estabelecem com gestos tão significativos e com a tradição literária em geral, repositório de referências.

2.2.7 Projeto Gráfico

Nesse campo é analisado o projeto gráfico das obras. Capa e ilustrações, quando elas aparecem, são avaliadas conforme a relação que estabelecem com a narrativa.

2.2.8 Comentários

O campo 23 é destinado aos comentários críticos referentes às obras. Nesse tópico, a explicação do professor Ceccantini (2000, p. 104) traduz com precisão as metas buscadas:

Nesse comentário crítico, procurei geralmente inventariar os aspectos positivos e negativos por mim considerados dignos de destaque. Trata-se, em suma, de uma *síntese* empenhada em discutir e avaliar o nível de *literiedade* da obra, sua organicidade, sua capacidade de *instaurar tensões* nos mais diferentes níveis, as relações entre *conteúdo* e *forma* etc.

Esse campo destoa dos demais, essencialmente objetivos. Sua presença na grade se justifica, tendo em vista a necessidade de um espaço em que a crítica seja exercida. Aspectos que não puderam ser contemplados nos outros campos podem aqui ser retomados além de algumas avaliações poderem ser estendidas.

3 OBRAS DA COLEÇÃO ROSA-CHOQUE SUBMETIDAS À GRADE

Da coleção Rosa-Choque, tomando-se como parâmetro o catálogo da editora, são analisadas 28 obras de seis autoras diferentes: Ann Brashares, Márcia Kupstas, Angélica Lopes, Thalita Rebouças, Louise Rennison e Cherry Whytock. Da primeira autora, Ann Brashares, estão presentes quatro livros de uma mesma série, *As calças viajantes*. Os livros são: *A irmandade das calças viajantes*, *O segundo verão da irmandade*, *Meninas de calças: o terceiro verão da irmandade* e *Para sempre azul: o quarto verão da irmandade*. Da segunda autora, Márcia Kupstas, há uma obra, intitulada *Clube do beijo*. De Angélica Lopes foram selecionados seis livros. Os dois primeiros, *Vida de modelo* e *Micos de Micaela*, são narrativas avulsas. As três outras obras fazem parte da série *Melhores amigas*, conforme é possível visualizar nas apresentações constantes das contra-capas dos livros. Trata-se das narrativas: *Fotos secretas: missão viagem*, *Plano B: missão namoro* e *Conspiração astral: missão amizade*.

De Thalita Rebouças há dez obras. Observam-se duas narrativas avulsas: *Traição entre amigas* e *Uma fada veio me visitar*, e duas séries. A primeira série, denominada *Tudo por...*, é composta por três livros: *Tudo por um namorado*, *Tudo por um pop star* e *Tudo por um feriado*. Da segunda série, *Retratos de Malu*, são analisados cinco livros: *Fala sério, mãe!*, *Fala sério, professor!*, *Fala sério, amor!*, *Fala sério, amiga!* e *Fala sério, pai!*

Louise Rennison traz uma série composta por cinco livros. Todos são em forma de diário e revelam o dia a dia de Georgia Nicolson. Os livros são: *Gatos, fios dentais e amassos: confissões de Georgia Nicolson*, *Ok, estou usando calcinhas gigantes: mais confissões de Georgia Nicolson*, *Nocauteado pelos meus nunga-nungas: mais e mais confissões de Georgia Nicolson*, *Dançando pelada: outras confissões de Georgia Nicolson* e *Caindo sem paraquedas: mais confissões fabulosamente fabulosas de Georgia Nicolson*.

Por último, Cherry Whytock aparece com três obras da série *Angel*. São as seguintes: *Angel: desastres, dietas e sutiãs*, *Angel: salsichões horríveis e corpos divinos* e *Angel: segredos, suspeitas e praias ensolaradas*.

3.1 BRASHARES, Ann

Ann Brashares nasceu em 1967. É norte-americana. Estudou filosofia e trabalhou como editora antes de se lançar como escritora. Seu livro de estreia, *A irmandade das calças*

viajantes, tornou-se um best-seller internacional e teve mais três livros como continuação. As obras foram adaptadas para o cinema.

3.1.1 A irmandade das calças viajantes

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	BRASHARES, Ann. <i>A irmandade das calças viajantes</i> . Tradução de Ângela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 312p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	BRASHARES, Ann. <i>The sisterhood of the traveling pants</i> . New York: Random House Children's Books, 2001.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Nos Estados Unidos: 2001. No Brasil: 2003.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação, sentimental e fantástica.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Em um passeio pelo subúrbio de Georgetown, Carmen, de 15 anos, encontra um par de calças em um brechó. Ao comprá-las descobre, junto com suas três inseparáveis amigas, Tibby, Bridget e Lena, que as calças têm algo de mágico. Elas se adaptam perfeitamente ao corpo de cada uma, embora eles sejam completamente diferentes. Como passarão o verão separadas, Tibby, na cidade trabalhando, Bridget, em um acampamento perto do México, Carmen, com o pai na Carolina do Sul e Lena, com os avós na Grécia, resolvem que as calças ficarão cada período de tempo com uma, de modo que todas possam usufruir de sua magia. De fato, a peça de roupa parece contribuir para que as garotas conheçam um pouco mais sobre si mesmas.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra começa com um prólogo em primeira pessoa e termina com um epílogo, também em primeira pessoa. Nos dois casos, é Carmen quem <i>fala</i> . Entre o capítulo inicial e final, há vinte e quatro capítulos não numerados e sem título. Antes de cada um, há uma epígrafe, algumas com frases das próprias personagens da obra, outras de pessoas famosas, provérbios e até dizeres de para-choques de caminhões. As epígrafes dialogam com o texto escrito.
6	DESFECHO	Desfecho visto como positivo. Depois de vivências muito intensas, as três se reencontram na academia da Gina e fecha-se o ciclo desse verão.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	<u>Carmen</u> : a mais nova das “setembros”, como são chamadas as garotas, todas nascidas nesse mês e todas com 15 anos. É filha de um americano e de uma porto-riquenha. Tem o tipo físico da garota latina, com quadris amplos e bumbum grande, o que lhe rende alguns constrangimentos. Não aceita bem a descoberta de que o pai tem uma nova família, em que todos são perfeitamente “loiros”. <u>Lena</u> : filha de gregos, é a mais bonita da turma. Não sabe lidar com essa beleza, sente-se acuada na presença das pessoas. Muito fechada, ela é afetiva, mas não consegue exprimir isso nas relações. Surpreende-se com sua paixão por Kostos, na Grécia. <u>Tibby</u> : tem dois irmãos pequenos que concentram toda a atenção dos pais. É revoltada com a situação, embora pareça pouco se importar com ela. Trabalha no Wallman's no verão, onde conhece Bailey, uma garota de 12 anos que tem leucemia. A relação entre as duas é muito intensa e Tibby sofre muito quando Bailey morre.

		<u>Bridget (Bee)</u> : filha de um holandês com uma americana, é a atleta da turma. Adora futebol. É intensa e apaixonada. Segue seus instintos e se atira às situações de forma obstinada. Tem períodos de depressão. A mãe suicidou-se quando ela ainda era pequena.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	<p>As calças;</p> <p><u>Núcleo de Lena</u>: Effie: sua única irmã, é o oposto de Lena em tudo, é coquete e namoradeira; Kostos: grego, criado pelos avós depois que ficou órfão. É um jovem adorável, por quem toda a aldeia tem enorme carinho. Lena se apaixona perdidamente por ele. Avós de Lena: vivem em Oia e recebem as netas neste verão; Andreas: garçom com quem Effie tem um romance.</p> <p><u>Núcleo de Tibby</u>: Bailey: garota de 12 anos que tem leucemia. Torna-se uma grande amiga de Tibby neste verão, mas antes que ele acabe, ela morre, o que representa uma perda terrível para Tibby; irmãos menores de Tibby, Katherine e Nicky; Loretta: babá dos irmãozinhos; Tucker Rowe: garoto por quem Tibby nutre uma paixão secreta; gerente geral do Wallman's; Mimi: porquinho da índia de Tibby; Brian McBrian: fissurado no jogo <i>Senhor dos dragões</i>, é entrevistado por Tibby para o documentário; Margareth: segunda entrevistada de Tibby e Bailey, é louca por filmes românticos; pais de Tibby: levavam uma vida meio errante, mas com a chegada dos bebês, tornam-se mais centrados.</p> <p><u>Núcleo de Bridget</u>: Connie, diretora do acampamento na Baja California; Eric Richman, instrutor do camping com quem Bridget se envolve, filho de mexicanos; outras garotas do acampamento; pai, holandês, não consegue uma aproximação com os filhos.</p> <p><u>Núcleo de Carmen</u>: Christina, mãe de Carmen; Al, pai de Carmen, mora na Carolina do Sul; Lydia, namorada de Al, com quem ele vai se casar; Filhos de Lydia: Krista e Paul. Esqueleta: namorada de Paul, tem ciúmes de Carmen.</p>
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Maryland, onde vivem as garotas; Carolina do Sul, para onde Carmen viaja; cidade de Oia, na Grécia, para onde vão Effie e Lena; Baja Califórnia, onde fica a colônia de férias para onde vai Bee.
11	ESPAÇO MICRO	Wallman's, onde Tibby vai trabalhar no verão; academia da Gilda, onde as mães das garotas faziam aeróbica quando grávidas e onde as filhas ainda se encontram; dormitório do acampamento de Bridget; aeroporto na Carolina do Sul; casa de Al; apartamento de Carmen; casa de Tibby; quarto de hóspedes na casa de Al; casa de Bailey; loja onde Tucker trabalha; sorveteria perto do Wallman's, onde Bailey e Tibby se encontram; hotel <i>Hacienda bar</i> : onde as garotas do acampamento vão dançar; casa de Kostos em Oia; quadra onde Paul joga futebol; clínica em Fira, onde o avô de Lena é atendido após a briga com o avô de Kostos; loja de conveniência onde Brian joga <i>Senhor dos dragões</i> ; casa da costureira onde Carmen vai fazer a prova do vestido de casamento; cinema, onde Tibby e Bailey vão entrevistar Margareth; fundição, onde Kostos trabalha e onde Lena se declara a ele; riacho perto da casa de Al, para onde Carmen foge após quebrar a porta de vidro; hospital

		onde Bailey é internada; bosque das oliveiras, onde Lena e Kostos se desentendem; igreja onde Al se casa; cemitério onde Tibby enterra Mimi.
12	VOZ	No prólogo e no epílogo, o narrador se situa dentro da história. Nos demais, o narrador é de terceira pessoa com prevalência do discurso indireto e ocorrências do indireto livre. Como há muitos diálogos, também se observa a presença do discurso direto.
13	FOCO NARRATIVO	No prólogo e no epílogo, há a presença do narrador-protagonista, com focalização unicamente em Carmen. No miolo da obra, registra-se o narrador onisciente neutro, com verbos predominantemente no pretérito. O ponto de vista se concentra sempre em uma das garotas, a prevalência é do que elas percebem, não há espaço para que as outras personagens se manifestem, a não ser no que efetivamente <i>dizem</i> .
14	LINGUAGEM	Linguagem formal, sem concessões a coloquialismos.
15	TEMÁTICA CENTRAL	A temática central da obra é a morte, em suas diversas manifestações. Carmen tem que enfrentar o fim de uma fase em que ela era a única família do pai e isso é bastante doloroso para ela. A morte do ideal de pai que ela erigiu exige um amadurecimento que a personagem adquire ao longo da trama. Bee se lança na vida sem nenhuma proteção. Ao perder precocemente a virgindade, ela compreende que esse fato simboliza a morte de uma fase da vida, para a qual ela não se sentia preparada. A seguinte passagem esclarece bem o drama da moça: “Bridget tinha visto filmes demais. Não imaginara um encontro com Eric... pessoal. Achava que seria uma diversão. Uma aventura para contar às amigas. Esperava sentir-se poderosa. E, afinal, não era assim que se sentia. Sentia-se como se tivesse passado algodão no coração” (p. 228). Lena encara a morte da imagem que tem de si. Ao se omitir sobre o incidente com Kostos, ela percebe não só que sua interpretação dos fatos é equivocada, mas também que pode ser uma pessoa covarde. Tibby acompanha o lento desaparecimento de Bailey, em uma desgastante despedida motivada pelo câncer. Ao mesmo tempo, perde seu porquinho da índia, Mimi. As mortes de Tibby são concretas e a marcam profundamente.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Amizade; amor; magia; ciúme; perda da virgindade; competitividade; situação de ser filho de imigrantes na América; diferenças culturais; futebol; documentário; casamento do pai ou da mãe; paixão por games, paixão pelo cinema; determinação de vencer no esporte; dificuldades de comunicação; rejeição; leucemia.
17	PERSPECTIVAS SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Não há grandes diferenças no comportamento das meninas e dos meninos. Como as personagens são bem construídas, nada é muito gratuito e não há espaço para estereótipos. É preciso lembrar que nessa obra o ponto de vista da mulher é que se sobressai. Com relação a Tucker, por exemplo, o primeiro “amor” de Tibby, sua vaidade ridícula é exposta com crueza por Bailey, o que revela muito da perspicácia da menina. Os garotos da trama, sempre entrevistados pelo olhar feminino, aparecem sob uma ótica positiva. No que concerne a Eric, é visível sua tentativa de não se envolver com Bee, mas ele acaba cedendo e depois se comporta mal ao lhe pedir discricção sobre o que aconteceu entre os dois. Nesse caso, não se pode dizer que prevaleceu o estereótipo. Eric dá mostras de ter uma personalidade complexa e revela que não sabe muito bem

		como agir diante da fúria autodestrutiva de Bee.
18	AMOR	Nesse verão, Lena e Bridget se apaixonam. De Lena nasce um amor profundo e cheio de silêncios por Kostos. Britney encara o amor como mais um desafio, um capricho, e acaba se machucando ao perceber-se mais vulnerável do que imaginava.
19	FAMÍLIA	As famílias têm organizações muito diferentes. A de Carmen é composta por mãe porto-riquenha, carinhosa, separada de pai americano que se propõe a casar novamente. O pai procura administrar como pode a situação, tendo em vista que a garota não consegue aceitar que ele queira constituir uma nova família, com novos “filhos”. Carmen endeusa o pai e se recusa a admitir que ele a tenha decepcionado até o final da obra, quando finalmente o confronta. Tibby tem dois irmãos menores que concentram toda a atenção dos pais. A garota se ressentida por ter ficado de escanteio. Lena tem uma relação distante com a mãe, que é fútil e superficial. Do pai, quase nada é dito, exceto que é grego e que saiu da casa dos pais muito cedo. Bridget tem um vínculo distante com o pai holandês e com o irmão. A tragédia da morte da mãe é um fantasma na vida de todos. São, portanto, duas famílias completas e duas formas assimiláveis.
20	ESCOLA	O colégio Westmoreland é apenas citado porque a história se passa nas férias de verão.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	As garotas escrevem cartas umas as outras. Elas têm acesso à tecnologia, com computadores etc, mas como se encontram em lugares em que fica mais fácil a troca de cartas, é pelo correio que elas se comunicam. As letras são diferentes e, aos poucos, podem ser reconhecidas pelos leitores porque identificam uma ou outra personagem.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa é de Barry David Marcus, com design de Marci Senders. Ela tem fundo verde com a foto de uma calça jeans ao centro, entre o título da obra, em destaque na cor azul. O nome da autora vem abaixo, em fonte menor que a do título. O livro tem abas. No final do primeiro capítulo (p. 34-35), constam “os mandamentos das calças viajantes”, assim como na contra-capas, com conselhos sobre o que fazer com elas. No miolo, a única ilustração são as calças da capa que voltam a aparecer junto às epígrafes.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A obra se destaca em meio a tantas outras em que a inteligência do leitor é diminuída, quando não desrespeitada. A trama é bem delineada, com personagens críveis, densos e redondos. Cada uma das garotas pode ser visualizada com suas idiosincrasias e complexidades. O texto é fluido e bem escrito. O elemento mágico, configurado nas calças, é igualmente consistente. Ele opera na vida das garotas de uma maneira sutil, quase como sugestão. As histórias das meninas vão se mesclando, mas a linearidade é mantida, de maneira que a obra é de fácil compreensão. Temas dolorosos, como a morte e a rejeição, são enfrentados com elegância. É pena que a adaptação para o cinema tenha sido tão pobre. O futebol tem grande destaque. Britney é craque no esporte, bem como Kostos e Paul.

3.1.2 O segundo verão da irmandade

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	BRASHARES, Ann. <i>O segundo verão da irmandade</i> . Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 408p.
1.1	TÍTULO ORIGINAL	BRASHARES, Ann. <i>The second summer of the sisterhood</i> . New York: Random House Children's Books, 2003.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Nos Estados Unidos: 2003. No Brasil: 2004.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação, sentimental e fantástica
4	RESUMO DA FICÇÃO	As calças mágicas estiveram guardadas durante o período de aulas, mas, com o verão chegando, elas são recuperadas. As garotas, agora, têm dezesseis anos e mantêm o acordo do primeiro verão, em que as calças alternadamente são usadas por uma ou por outra. Bridget vai para o Alabama encontrar a avó e tentar enfrentar seu doloroso passado. Carmen se concentra no romance da mãe, que ela, à maneira do que aconteceu com o casamento do pai, também não aceita. Lena, depois de terminar o namoro com Kostos, descobre que não pode abrir mão desse amor e parte para um recomeço, mas as coisas não terminam bem. Quanto a Tibby, vai para uma universidade fazer um curso de cinema de curta duração. Lá, faz novas amizades. Nesta obra, as calças se recusam a realizar sua mágica, “insatisfeitas” com as atitudes das garotas. Elas apenas cumprem o seu papel quando há verdade nas escolhas dos beneficiados, o que as meninas descobrem à medida em que os fatos vão se desenrolando.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa começa com os mandamentos das calças viajantes, seguido de um prólogo em primeira pessoa. Desta vez, não há epílogo em destaque. Se na primeira obra a fala era de Carmen, agora é de Lena. Depois do prólogo, há vinte e sete capítulos não numerados e sem título. Antes de cada um, há epígrafes junto à ilustração das calças.
6	DESFECHO	Desfecho visto como positivo. Depois de vivências muito intensas, as quatro se reencontram na academia da Gina e fecha-se o ciclo desse verão.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	As quatro amigas.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	As calças; <u>Núcleo de Lena:</u> Effie; Kostos; Ariadne, mãe de Lena; pai; avós; Eugênio: antiga paixão de Ariadne; Mariana, garota que engravida de Kostos. <u>Núcleo de Tibby:</u> Alice, mãe de Tibby; pai; irmãos: Nicky e Katherine; Brian; Vanessa, assistente dos residentes na universidade; Bagley: professora; Maura e Alex: colegas “descolados” de Tibby, de quem ela tenta desesperadamente se aproximar. <u>Núcleo de Bridget:</u> Greta: avó de Bee, mandava cartas para os netos, mas o pai nunca permitiu uma aproximação; Pai; Perry, irmão gêmeo de Bee; sra. Bennett, que aluga um quarto para Bee quando ela chega ao Alabama; Marly, a mãe, é recuperada pelas fotos manipuladas por Bridget e pelas informações de Greta; garotos do futebol;

		<p>Billy: amigo de infância de Bee.</p> <p><u>Núcleo de Carmen:</u> Christina, mãe de Carmen; David: namorado de Christina; Krista e Paul; Porter, “encontro” de Carmen; Sr. Brattle: patrão de Christina; sra. Morgan; filhos da sra. Morgan, de quem Carmen é babá.</p>
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Maryland; Virgínia, onde fica a universidade de cinema, para onde vai Tibby; Alabama, para onde Bee vai em busca da avó materna; Oia, a ilha grega para onde se dirige a família de Lena após a morte de <i>Bapi</i> .
11	ESPAÇO MICRO	Casa das meninas e apartamento de Carmen; academia da Gina; loja Basia's, onde Lena vai trabalhar no verão; restaurante onde Carmen vai com Porter no primeiro encontro; casa de Greta; sótão da casa de Greta, que Bee arruma e limpa enquanto recupera dados sobre o passado da mãe; Olive Vine: restaurante onde Effie trabalha; campo de futebol perto da casa de Greta; café, no prédio da associação dos estudantes; cozinha da casa de Carmen; restaurante onde Carmen organiza o encontro duplo; lanchonete onde Carmen vai com Porter; quarto de Vanessa; cinema onde o filme de Tibby é exibido; bar para onde Tibby vai com Alex, Maura e Brian; pontiac de Tibby; supermercado onde Bee vai com Greta; cemitério onde Bailey foi enterrada; Wall Mart, onde Bee compra a bola de futebol; Burger King, onde Carmen encontra Krista; loja de CDs onde Tibby procura a obra de Beethoven; restaurante onde se reúne toda a família de Carmen; salão onde Tibby vai com a mãe; terminal de ônibus onde Billy beija Bee; Dizzy's Grill: onde Porter leva Carmen e onde Paul vê Lena; terreno baldio ao lado da casa de Lena.
12	VOZ	No prólogo, quem narra é Lena. Afora esse dado, observa-se a mesma situação do primeiro livro.
13	FOCO NARRATIVO	No prólogo há a presença do narrador-protagonista, com focalização unicamente em Lena. No miolo da obra, prevalece a mesma estrutura do primeiro livro.
14	LINGUAGEM	Linguagem formal, sem concessões a coloquialismos.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Amizade; Busca da verdade sobre si mesmo.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Amor; magia; primeiro encontro amoroso; enfrentamento do passado; medo de amar; morte; ciúme dos pais; posse; virgindade; paixão pelo futebol; diabetes; depressão; trabalho de férias; desencanto amoroso; arrogância; autoaceitação; sexo; gravidez indesejada.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	No pensamento de Kostos, pelo menos, ainda há o ranço da divisão entre garotas para transar e garotas para casar. Bee também identifica uma divisão na perspectiva de Billy, mas esta é diferente: de um lado, garotas por quem os meninos se apaixonam, de outro, as amigáveis, com quem trocam confidências (p. 286). De modo geral, os garotos são vistos através de uma lente muito positiva. Kostos é confiável, uma pessoa de bem. A valoração que faz da virgindade é contraditória. Ele não quer ter intimidade com Lena, mas logo no segundo encontro engravida outra namorada. Representa a Grécia com suas tradições e contradições. Com código moral rígido, os hábitos do país exigem uma postura diferente com relação à paternidade e à gravidez indesejada. Nesse contexto, o machismo

		de Kostos deve ser flexibilizado. Se sua conduta com relação às duas namoradas é questionável, a capacidade de renúncia que demonstra e a predisposição de assumir responsabilidades quando descobre que será pai torna-o uma personagem interessante. Paul também é maduro e confiável, bem como Brian, um amigo dedicado e extremamente fiel.
18	AMOR	As emoções de Lena são tão palpáveis que cortam o coração do leitor. Seu sofrimento diante do que acontece com ela e Kostos é pungente.
19	FAMÍLIA	As famílias enfrentam problemas como outras quaisquer. À exceção do núcleo familiar de Bee, que carrega o peso de mentiras e fatos mal contados, de modo geral os dramas são inerentes à convivência no lar. Tibby tem pais carinhosos, mas eles não conseguem perceber como a vinda dos irmãos alterou a dinâmica familiar e de que maneira isso a afetou. A compra de artefatos tecnológicos é interpretada pela garota como uma forma de supri-la da atenção que lhe falta (p. 33). Ela se sente explorada quando a mãe pede sua ajuda e, ao mesmo tempo, ressentido-se do pouco espaço que ocupa no dia-a-dia dos pais, completamente absorvidos pelos pequenos. Carmen tem em Christina uma mãe batalhadora e muito presente, mas age infantilmente quando ela resolve namorar, como uma garota mimada e típica filha única de pais cheios de culpa. Lena tem uma relação relativamente positiva com os pais, embora não tenha afinidade com a mãe, o que se transforma um pouco depois que ela descobre a existência de Eugênio na vida de Ariadne. A referência forte na vida de Lena, apesar da pouca convivência, é <i>Bapi</i> , que morre neste volume. Quanto a Bridget, seus dramas não são fáceis. Tampouco parece haver uma saída a curto prazo para eles. O contato com a avó, Greta, é muito produtivo e cercado de afeto. Em contrapartida, a situação que vivencia em casa, com o pai e o irmão, é de silêncio e solidão profundos.
20	ESCOLA	Tibby frequenta a universidade. Lugar positivo, onde ela cresce e aprende muito.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Lena lê <i>Jane Eyre</i> (p. 43). As garotas continuam trocando bilhetes e emails.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa é de Barry David Marcus, com design de Marci Senders. Ela tem fundo azul com a foto de uma calça jeans ao centro, entre o título da obra, em destaque na cor verde. A calça agora tem mais adereços do que na capa do primeiro volume. O nome da autora vem abaixo, em fonte menor que a do título. O livro tem abas. Os “mandamentos das calças viajantes” não vêm mais na contra-capa, mas no início da narrativa. No miolo, a única ilustração são as calças da capa que voltam a aparecer junto às epígrafes.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Prevalecem as mesmas características observadas no primeiro volume. Inteligência e elegância continuam dando o tom da obra. Com relação à noite de intimidade de Lena e Kostos, as descrições, embora sutis e povoadas de inserções referentes à natureza ao redor, não fogem do erotismo. Nada é gratuito, mas não há o pudor exagerado observado em grande parte das obras do <i>corpus</i> . Os espaços frequentados pelas garotas dizem muito sobre elas. Os enfrentamentos de Carmen são sempre em restaurantes e lanchonetes. Bridget é de amplos espaços, como o campo de futebol. (Ela é beijada por Billy no terminal de ônibus).

		<p>No entanto, quando precisa remexer no passado, é no sótão da casa de Greta, um lugar de confinamento, que isso se dá. Uma vez resolvido o confronto, o sótão se modifica. Lena trabalha na loja de roupas, mas sua referência é Oia. A Grécia está sempre presente. Observe-se que Effie vai trabalhar em um restaurante chamado Olive Vine.</p> <p>Por fim, Tibby se movimenta por espaços alternativos: o cinema, a loja de CDs, o alojamento na universidade, lugares que dizem muito dos interesses da garota.</p>
--	--	---

3.1.3 *Meninas de calças: o terceiro verão da irmandade*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	BRASHARES, Ann. <i>Menina de calças: o terceiro verão da irmandade</i> . Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 376p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	BRASHARES, Ann. <i>Girls in Pants: The Third Summer of the Sisterhood</i> . New York: Random House Children's Books, 2005.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Nos Estados Unidos: 2005. No Brasil: 2006 .
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação, sentimental e fantástica.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Este é o último verão em que as garotas estão juntas antes de irem para a universidade e partirem para a vida adulta. Elas têm dezessete anos. Combinam de se encontrar no último fim de semana das férias na casa de praia dos Morgan, em Rehoboth, antes de seguirem seu caminho. Enquanto isso não acontece, Bridget vai para um acampamento, Tibby, Carmen e Lena continuam em Maryland. Tibby vai trabalhar em um cinema. Carmen cuida de Valia, a avó grega de Lena, obrigada a morar nos Estados Unidos depois da morte de <i>Bapi</i> . Ao mesmo tempo, lida com a notícia da gravidez da mãe e as mudanças que esse fato desencadeia. Lena trabalha em um restaurante grego enquanto faz aulas de desenho, mas tem que enfrentar a forte resistência do pai.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa começa com os mandamentos das calças viajantes, seguido de um prólogo em primeira pessoa. Neste volume, a perspectiva é de Tibby. Depois do prólogo, há trinta capítulos não numerados e sem título. Antecedendo cada um, há as epígrafes, como nos outros livros. Ao final, há um epílogo em que o foco volta a ser de primeira pessoa, com a perspectiva de Tibby.
6	DESFECHO	Desfecho visto como positivo. O ciclo desse verão não se encerra na academia da Gina, mas na casa de praia dos Morgan.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	As quatro amigas.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	As calças; <u>Núcleo de Lena:</u> Kostos; avó Valia Kaligaris; mãe; George, pai de Lena; Annik, professora de arte; Antonis, dono do restaurante onde Lena trabalha; Andrew, modelo da escola de desenho; Michelle, nova modelo das aulas de desenho. <u>Núcleo de Tibby:</u> Pais; irmãos: Nicky e Katherine; Brian; Loretta; Margaret, trabalha com Tibby no cinema.

		<p><u>Núcleo de Bridget:</u> Eric; Diana, amiga da Baja Califórnia, que Bee reencontra no novo acampamento; Katie e Allison, colegas de acampamento; Naughton, jogador do time que Bee treina, tem 14 anos e nutre uma paixão platônica pela garota; Joe, chefe do acampamento.</p> <p><u>Núcleo de Carmen:</u> Christina; David; Paul; Win, residente no hospital onde Carmen leva Valia para a fisioterapia. Os dois têm um envolvimento amoroso; Lauren, parteira que acompanha Christina no parto; Minerva, enfermeira; Irene, secretária do escritório onde David e Christina trabalham; bebê.</p>
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual
10	ESPAÇO MACRO	Maryland; Prynne Valley, onde é o acampamento de futebol; Rehoboth, onde é a casa de praia; Downingtown, cidade onde está David quando seu filho nasce.
11	ESPAÇO MICRO	Auditório da formatura das meninas; salão de festas; 7-eleven; parque nas vizinhanças da festa de formatura, onde Brian beija Tibby; casa de Carmen; banheiro da casa de Carmen, onde ela encontra os comprimidos de pré-natal; colônia de férias para onde Bee vai; bosque onde Bee encontra uma luva; lugar dos refrescos na rua da Velha Georgetown, aonde Tibby vai; <i>Elite</i> : restaurante grego onde Lena trabalha; escola de desenho na Rua Capitol, onde Lena frequenta; hospital; refeitório da Academia de Futebol Prynne Valley; sorveteria onde Carmen leva Valia; piscina de Rockwood, onde as garotas vão nadar; casa de Lena; restaurante grego onde Carmen leva Valia; escritório onde David trabalha; escritório do pai de Lena; carro de Carmen; avenida Connecticut; campo de futebol, no acampamento; píer onde Bee e Eric conversam.
12	VOZ	No prólogo e no epílogo, o narrador se situa dentro da história. Afora esse dado, observa-se a mesma situação dos demais livros.
13	FOCO NARRATIVO	No prólogo e no epílogo há a presença do narrador-protagonista, com focalização unicamente em Tibby. No miolo da obra, prevalece a mesma estrutura dos outros livros, à exceção do capítulo final, quando o narrador de terceira pessoa se atrela a Tibby.
14	LINGUAGEM	Linguagem formal. Há uma pequena concessão ao vocabulário infantil. Quando Katherine conta da queda, ela diz: “eu caiu”. Afora isso, nas mensagens e bilhetes que as garotas trocam há informalidade, mas a estrutura permanece a da norma padrão. As garotas se comunicam, carinhosamente, com uso de diminutivos: “menininhas”, “Leninha” etc e algumas simplificações: bjs e abs.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Amizade; Busca da verdade sobre si mesmo.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Formatura do ensino médio; amor; gravidez aos 40; necessidades de pessoas idosas; amor pelo desenho; acidentes domésticos; afastamento do lar; ciúmes; culpa; preconceito; nudez; parto.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Kostos é apenas mencionado; Paul aparece para visitar Lena e ela o compara a um velho carvalho, forte e robusto (p.234). Eric está de volta e sua imagem melhora muito em relação ao primeiro volume. Ele se recusa a se envolver com Bee até que resolva a situação com a namorada. Quando Bee adocece, ele cuida dela. Win é uma ótima pessoa, com quem Carmen pode contar em um momento crucial. Pode-se dizer que os homens da obra são confiáveis, sólidos.

18	AMOR	Eric e Bee se acertam. Carmen conhece Win.
19	FAMÍLIA	A família de Lena enfrenta o drama de ter que lidar com uma pessoa idosa e profundamente infeliz dentro de casa. Valia se sente muito mal ao ter que abandonar suas raízes, na amada Grécia, para morar com o único filho nos Estados Unidos. Sua incapacidade de adaptação é tal que ao final ela retorna a Oia. Nesse volume, a mãe de Carmen tem um bebê e esse acontecimento modifica as relações dentro do lar. David trabalha muito para poder usufruir do filho depois que ele nasceu. Carmen reage com ciúmes, mas depois acaba tendo uma participação efetiva e afetiva no nascimento do irmão, que ela passa a adorar.
20	ESCOLA	Não aparece.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Carmen lê <i>CosmoGIRL</i> (p. 46), uma revista feminina. Carmen também lê <i>Jane Austen</i> (p. 214).
22	PROJETO GRÁFICO	A capa é de Barry David Marcus, com design de Marci Senders. Ela tem fundo amarelo com a foto de uma calça jeans ao centro, entre o título da obra, em destaque na cor azul. A calça está de frente e tem muitos dizeres, como o nome de Kostos e de Bailey. O nome da autora vem abaixo, em fonte menor que a do título. O livro tem abas. Os “mandamentos das calças viajantes” aparecem no início da narrativa. Na contra-capas, há um texto de apresentação, no qual são retomadas, resumidamente, as duas primeiras obras. No miolo, a única ilustração são as calças da capa que voltam a aparecer junto às epígrafes.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Há uma contradição na obra. Se Loretta ficou tanto tempo morando com a família de Tibby, é estranho que ela desconheça o fato de que a garota é vegetariana (p. 177). A exemplo de outras obras norte-americanas dessa coleção, a questão da imigração tem um peso. Além de Lena, que é filha de gregos, Carmen é filha de porto riquenha, Loretta é hispânica e Eric é filho de mexicanos.

3.1.4 Para sempre de azul: o quarto verão da irmandade

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	BRASHARES, Ann. <i>Para sempre de azul: o quarto verão da irmandade</i> . Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 348p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	BRASHARES, Ann. <i>Forever in blue: The Fourth Summer of the Sisterhood</i> . New York: Random House Children's Books, 2007.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Nos Estados Unidos: 2007. No Brasil: 2008.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação, sentimental e fantástica.
4	RESUMO DA FICÇÃO	As garotas, agora com dezoito anos, estão na universidade, cada uma em um lugar diferente: Bee em Brown, Lena na Escola de Design de Rhode Island, Carmen na Williams e Tibby na Escola de Cinema de Nova York. Desta feita, as calças foram usadas durante todo o ano, não foram guardadas apenas para o verão. As amigas se encontram no começo da obra, mas Carmen não comparece porque está vivenciando uma crise existencial. Todas se organizam para as atividades de verão: Tibby trabalha na Movieworld, uma locadora de vídeos em Nova York, enquanto prepara seu roteiro; Carmen vai ao Festival de Teatro de Vermont com Julia, colega da Williams; Lena fica em Providence para o

		curso de desenho de verão e Bee vai para a Turquia, participar de uma escavação. A partir disso, cada uma vivencia experiências marcantes. Tibby termina o namoro com Brian depois da primeira experiência sexual; Carmen se humilha pela amizade de Julia, até descobrir que a garota não é digna de seu afeto; Lena se envolve com Leo e tenta dar um fim em sua história com Kostos. No desfecho, Lena e Kostos se reencontram com a promessa de “um dia” se acertarem e Bee, afastada, temporariamente, de Eric, vive um romance com Peter, arqueólogo responsável pela escavação, que é casado.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa começa com um prólogo em primeira pessoa. Nesse volume, a perspectiva é de Bee. Depois do prólogo, há trinta e um capítulos, antes do epílogo, não numerados e sem título. Como nas outras obras, as epígrafes que antecedem os capítulos dialogam com eles. No epílogo, o foco volta a ser de primeira pessoa, Bee.
6	DESFECHO	Aberto. O desaparecimento das calças marca o fim de uma fase da vida das garotas ao mesmo tempo em que abre possibilidades para o futuro.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	As quatro amigas.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	As calças; <u>Núcleo de Lena:</u> Kostos; avó Valia Kaligaris; George; Roberto, instrutor de desenho; Leo, colega do curso de desenho, com quem Lena tem um romance; Nora, modelo; Jacklyn, mãe de Leo; Effie. <u>Núcleo de Tibby:</u> Pais; irmãos; Brian; Charlie, gerente da locadora onde Tibby trabalha; senhora Graffman, mãe de Bailey. <u>Núcleo de Bridget:</u> Eric; Perry; Pai de Bee; Alison, uma das diretoras da escavação; Peter Haven, professor de Indiana e um dos supervisores da escavação, com quem Bee se envolve; Heitor, nome do esqueleto que Bee encontra; Karina; Anton. <u>Núcleo de Carmen:</u> Christina; David; Ryan; Paul; Julia Wyman, colega de Carmen na Williams; Roland; Lisa Grecco, colega de quarto de Carmen; Thomas, irmão de Júlia; Andrew Kerr, diretor de produção do palco principal; Judy; Ian O’Bannon, ator famoso que divide os palcos com Carmen; Jonathan, outro ator.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Maryland; Vermont; Rhode Island; Nova York e Turquia; Santorini.
11	ESPAÇO MICRO	Academia da Gina; dormitório da Williams; teatro da universidade; dormitório de Tibby; locadora onde Tibby trabalha; estúdio de arte; casa de Bee; avião para a Turquia; campo Izmir e Priene, onde acontece a escavação; Palco principal, onde se apresenta a peça de Carmen; cantina do Festival; apartamento de Leo; farmácia onde Tibby “quase” compra o teste de gravidez; parque da praça Washington; So-ho; Chinatown; praça Astor, onde Tibby pede um tempo para Brian; casa de Tibby; bar onde Tibby encontra a senhora Graffman; bar próximo à universidade de Tibby; Pousada Braveside Motor, onde Kostos se hospeda; laboratório da equipe de arqueologia; aeroporto; bar Angie’s; Parque Rock Creek; loja de animais de estimação onde Bee compra um coelho para Perry; parque triangular, perto da casa de Tibby;

12	VOZ	Observa-se a mesma situação dos demais livros.
13	FOCO NARRATIVO	No prólogo e no epílogo há a presença do narrador-protagonista, com focalização unicamente em Bee. No miolo da obra, prevalece a mesma estrutura dos outros livros.
14	LINGUAGEM	Linguagem formal. Nas poucas mensagens que as garotas trocam, o tom é informal, mas a estrutura continua sendo a da norma padrão. Há uma tentativa de imitar o sotaque de Valia (p. 363; 366), o que não havia ocorrido no volume anterior. O resultado é incoerente com o todo da obra.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Amizade; Amadurecimento pessoal.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Escavação; arqueologia; apresentação teatral; amor pela arte; nudez; vergonha; medo de não ser aceito; depressão; carência; envolvimento com um homem casado; gravidez indesejada.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	As garotas estão em um processo difícil de amadurecimento e fazem escolhas questionáveis durante esse percurso. De modo geral, os garotos se saem melhor do que elas. Brian é estável, não tem dúvidas de seu sentimento por Tibby, enquanto ela se mostra vulnerável quanto a seu amor. Eric, no volume anterior, havia se recusado a se envolver com Bee até resolver a situação com a namorada. Bee, entretanto, neste quarto livro, tem um romance com Peter sem se importar com o fato de ele ser casado e ela ser comprometida. Somente quando a esposa e os filhos de Peter aparecem é que ela se dá conta da gravidade de suas escolhas. Diante disso, é possível pensar que as meninas estão em desvantagem com relação aos garotos no que concerne à maturidade. Continua a perspectiva positiva dos meninos da série. Brian é quem mais se destaca: “Brian era maravilhoso, claro! Não que Tibby não soubesse! Nem era isso o que importava! Mas todas as outras coisas: que ele era seguro e bom; que ele era otimista; que sabia assoviar Beethoven e não se preocupava com o que as outras pessoas achavam. Que amava Tibby! Sabia como amá-la melhor do que qualquer outra pessoa. Ou, pelo menos, soubera” (p. 279). Por outro lado, como contraponto a acentuar ainda mais as virtudes de Brian, Eric e Kostos, está Peter, que vive apenas o presente e é descompromissado.
18	AMOR	Tibby consegue reconquistar Brian, mas a relação dos dois se modifica e amadurece. Eric e Bee estão firmes neste volume. Kostos e Lena terminam com uma promessa de reencontro no futuro.
19	FAMÍLIA	Neste volume, os dramas familiares cedem passagem para os dramas individuais. As meninas agora estão na universidade e seu universo se desprende do núcleo familiar, que ganha pouca relevância.
20	ESCOLA	Tibby continua na universidade, mas ela é apenas pano de fundo para a história que se desenrola.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Carmen lê <i>Us Weekly</i> (p. 70) e o roteiro para a peça de Shakespeare, <i>Conto de inverno</i> . Há algumas poucas trocas de emails e bilhetes que acompanham as calças. A escrita reproduz a letra de cada uma e tem toques pessoais, como Carmen usando o vocabulário antigo das peças de Shakespeare.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa é de Barry David Marcus, com design de Marci Senders. Ela tem fundo amarelo com a foto de uma calça jeans ao centro,

		entre o título da obra, em destaque nas cores vermelha e azul. Os bolsos traseiros estão bordados e há muitos dizeres nas pernas, que agora estão repletas de histórias de quatro verões. Os “mandamentos das calças viajantes” não aparecem mais. No miolo, a única ilustração são as calças da capa que voltam a aparecer junto às epígrafes.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	O quarto volume da série não tem a força narrativa do primeiro. O “crescer” pode não ser tão atrativo quanto o “descobrir”, tônica dos primeiros livros. Há uma certa melancolia que perpassa a obra e se concretiza na decisão de Tibby de terminar o namoro com Brian, de Bee de se envolver com Peter de uma maneira tão leviana e de Lena, de não dar outra chance a Kostos, a não ser como uma promessa vaga. A única que descobre algo sobre si mesma (que não é tão sombrio) é Carmen, a qual vive um processo de reclusão que se reverte a seu favor. Ao final, prevalece a ideia de que crescimento implica no fim de uma fase mágica, simbolizada nas calças que desaparecem. Brian acentua bem esse momento porque ele afirma a descontinuidade do que existia antes do término do namoro com Tibby. Os quatro volumes constituem um todo interessante, muito coeso e coerente. As meninas têm densidade psicológica, assim como os garotos, especialmente Brian e Kostos. Há o recurso de retomar as demais narrativas através do prólogo, o que ajuda o leitor a se encontrar mesmo não tendo lido os livros anteriores. Os espaços por onde trafegam as protagonistas são o retrato de seus interesses e do que elas são. Se Bee fez a arqueologia do passado da mãe nos outros volumes, neste ela vasculha o passado histórico. Carmen consegue canalizar toda a sua capacidade dramática ao descobrir a sua propensão para o teatro. É no palco que ela brilha. Lena, a mais reprimida das quatro, se descobre sexualmente dentro do ambiente de intimidade que o desenho favorece. Seu drama é conseguir se posicionar diante da tensa relação entre tradição e modernidade. Identificado com o tradicional está Kostos e Oia; com o moderno, está Leo, e seu loft bem decorado. Por sua vez, Lena não pinta mais cenas externas como em Oia, mas modelos. Enfrentar o nu representa o encontro com o erotismo que ela esconde e com o qual ela identifica Leo. Quanto à Tibby, embora seja mais ousada que Lena, tem uma reação muito ruim ao sexo diante da perspectiva de uma gravidez indesejada.

3.2 KUPSTAS, Márcia

Nascida em 1957, Márcia Kupstas formou-se em Língua Portuguesa e Literatura, pela USP, em 1982. Colaborou com revistas alternativas e com o jornal *Leia*. Por dois anos, foi responsável pela seção Histórias da Turma na revista *Capricho*. Recebeu o segundo lugar do Prêmio Jabuti, em 2005, pela obra *Eles não são anjos como eu*. Tem um livro na coleção *Rosa-Choque: Clube do beijo*.

3.2.1 *Clube do beijo*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	KUPSTAS, Marcia. <i>Clube do beijo</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 140p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Pela editora Moderna, 2000. Na Rocco, 2006.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental. Narrativa social: crônica urbana.
4	RESUMO DA FICÇÃO	O irmão gêmeo de Débora, Edgard, divulga entre os colegas que sete garotas se reunirão em sua casa para mostrar as partes íntimas umas as outras. Os meninos, entre eles Pica-pau, o protagonista de dezesseis anos, ficam animados. Edgard resolve cobrar ingressos dos rapazes para permitir que eles entrem em sua casa e assistam à cena. As meninas, reunidas, porém, com propósitos bem diferentes, descobrem a armação e ficam furiosas. Os garotos fogem, mas Pica-pau acaba ficando para trás depois de torcer o pé. Ele é capturado e as moças admitem sua participação em seu encontro particular, desde que ele conte o que os outros pensam de cada uma delas. Seguem-se os depoimentos das participantes do clube do beijo, todos relacionados a experiências amorosas. Pica-pau dá sua opinião sobre as histórias ao mesmo tempo em que aprende muito sobre o mundo feminino.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é dividida em nove capítulos. O primeiro serve como uma espécie de introdução em que é narrada a circunstância em que Pica-pau fica retido entre as garotas. Depois, cada capítulo recebe o nome de uma participante do clube, inclusive o do próprio protagonista. A história funciona à maneira do <i>Decamerão</i> , em que cada participante expõe um caso peculiar relacionado a sexo, sem, contudo, apresentar o tom jocoso do texto clássico.
6	DESFECHO	Desfecho positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Pedro (Pica-pau): um garoto de 16 anos que adora livros e mulheres. Tem um cabelo arrepiado que lhe garante o apelido. Está na fase da adolescência em que o sexo oposto torna-se o centro da existência.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	As meninas do Clube do Beijo: Débora: é alta, forte, gosta de esportes e costuma ser impositiva. Por causa disso, alguns acham que ela é lésbica. É julgada pelas outras por ver a perda da virgindade de forma pragmática e objetiva. Sarah: com cabelo vermelho natural, olhos grandes e amarelados, tem seios fartos, o que chama a atenção dos meninos. Gosta de brincadeiras sexuais, mas não permite que o sexo se complete para não perder a virgindade. Às vezes, aceita presentes dos garotos com quem sai. Penélope “Charmosa”: é a perfeitinha do grupo e por isso recebe o apelido. Ela não gosta de sexo e tem medo quando percebe que um garoto a deseja. Angélica: tem dezesseis anos, é mulata, magra e alta. Tem cabelos levemente crespos e uma boca carnuda. Quando tinha quatorze anos, experimentou uma intensa paixão por um primo por quem ainda cultivava um sentimento muito forte.

		<p>Bia: Tem uma aparência muito infantil. Apesar dos seus quinze anos, ela ainda não menstrua. Na infância, sofreu abusos sexuais por parte de um tio.</p> <p>Rita: Sua aparência revela desleixo e falta de vivacidade. Pica-pau a alerta para a forma como ela costuma irritar os garotos. Ela apanhava do namorado.</p> <p>Maria Fernanda: é uma garota de poucos atrativos, quase invisível. Não tem aparência nem personalidade marcantes. Quando a irmã, preferida dos pais, fugiu de casa com o namorado, Maria Fernanda cortou os pulsos. Tem a auto-estima muito comprometida.</p> <p>Edgard, irmão de Débora, é quem organiza a venda de ingressos para os meninos; China, amigo de Pica-pau; Professora Maria Celeste, de Educação Sexual; Roberto, garoto com quem Débora tem sua primeira experiência sexual; Vinícius, primo de Angélica; tio Alberto: abusa sexualmente de Bia; Zé Paulo, namorado problemático de Rita; Silmara, primeira garota que Pica-pau beijou; Dinorah, empregada com quem Pica-pau vive sua primeira experiência sexual; Maria Alzira, irmã de Maria Fernanda.</p>
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual
10	ESPAÇO MACRO	Cidade grande, não é possível inferir qual.
11	ESPAÇO MICRO	Mansão onde moram Débora e Edgard.
12	VOZ	Narrativa em primeira pessoa, com vários narradores que se alternam. Embora o foco central esteja em Pica-pau, que cumpre o papel de intermediar os depoimentos, a cada um que toma a palavra concede-se a voz e o ponto de vista. Na parte de Angélica, quando é descrita a experiência de sexo oral, a voz migra da garota para Pica-pau, sob a justificativa de que ele é um narrador refinado, que tem “estilo”. Nos verbos, observa-se o predomínio do pretérito perfeito, exceto nos diálogos, em que aparece o presente do indicativo.
13	FOCO NARRATIVO	A cada narrativa, muda-se o foco e a matéria é exposta a partir da visão limitada de quem narra.
14	LINGUAGEM	A linguagem é leve e bastante informal. Observa-se a presença de gírias, como “mangos”, coloquialismos, como “vamo” e neologismos como “filhodamãe”. Também registra-se a presença de palavras e frases em caixa alta para dar destaque a algumas ideias ou mesmo para simular o grito.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Relacionamentos humanos e sexuais.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Orientação sexual; virgindade; frigidez; sexo oral; paixão; menstruação; pedofilia; uso de preservativo; estupro; fidelidade; brigas de casal; espancamento; tentativa de suicídio; racismo.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Pica-pau faz uma análise sobre o que ele acha da relação entre homens e mulheres: “[...] Porque acho que, desde que o homem ainda era um macaquinho, a coisa é assim: o macaco quer comer tudo quanto é macaca que aparece pela frente, e a macaca quer agarrar um peludo pra tomar conta dos macaquinhos com ela, e ficar só com ela e trazer banana pra ela. Então, a história do Homem é tentar fugir do casamento e a história da Mulher é prender o cara no pé dela. Um quer fugir, o outro quer prender. É isso aí” (p. 100). A visão machista reflete o pensamento do garoto, mas não é a tônica da obra, que mostra a complexidade dos vínculos humanos, acima das questões de gênero.
18	AMOR	O relacionamento amoroso ocupa lugar central nas narrativas de

		maneira geral.
19	FAMÍLIA	Não há destaque para a família.
20	ESCOLA	Aparece apenas como pano de fundo, onde todos estudam, alguns em salas diferentes. De acordo com o protagonista, o Colégio Pitágoras é uma escola com ensino alternativo, onde prevalece o diálogo. Os professores são acessíveis, tais como Maria Celeste, a professora de Educação Sexual, sempre disposta a brincar e tornar o tratamento dos temas de suas aulas mais leves.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Não há registros desses gestos, embora Pica-pau revele que gosta muito de ler.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa, de Paula Delecave, tem fundo branco e traz o nome da autora acima, com destaque para o título da obra, em vermelho, ocupando o centro da página. Aleatoriamente, aparecem bocas simulando beijos. Não há ilustrações no miolo da obra. O livro tem abas. Na primeira, aparece um resumo da história. Na última, apresentam-se os dados biográficos da autora. O livro traz um sumário.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A obra é leve, mas não se furta de tratar de temas delicados, como pedofilia. Um aspecto que chama a atenção é a falta de pudor na descrição das vivências sexuais, particularmente quando é relatada a experiência de sexo oral. Esse despudor é uma ousadia da autora, uma vez que ele não é frequente na coleção. O que se observa na <i>Rosa-choque</i> , de modo geral, é que sexo ainda é um tabu. Quando ele acontece, é a portas fechadas. A obra não resvala para o didatismo, mas em alguns momentos, o anseio de quase esgotar os temas relativos às vivências sexuais pesa. Isso não chega a comprometer o resultado final, bastante agradável. O espaço central é o quarto de Débora, um ambiente de intimidade, que favorece a troca de confissões. A alternância de narradores é um ponto forte. O foco também muda constantemente. Isso enriquece a narrativa e a torna mais ágil.

3.3 LOPES, Angélica

Angélica Lopes, nascida no Rio de Janeiro, é escritora e jornalista. Trabalhou como roteirista das novelas *Tocaia Grande*, *Mandacaru* e *Brida* na extinta TV Manchete. Trabalha no Canal Futura de televisão como roteirista de programas infanto-juvenis. Tem cinco livros na coleção *Rosa-Choque: Vida de modelo*, *Micos de Micaela*. E da série “Melhores amigas”, *Plano B: missão namoro*, *Fotos secretas: missão viagem* e *Conspiração astral: missão amizade*.

3.3.1 *Vida de modelo*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	LOPES, Angélica. <i>Vida de modelo</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 132p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA	2006.

	EDIÇÃO	
3	GÊNERO	Narrativa social: crônica urbana. Narrativa psicológica: de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A narrativa acompanha a trajetória de três meninas, Karine, Alana e Mychelle, na busca do título garota “new face”. Cada uma delas tem uma história. Karine aceita participar do concurso apenas para fugir de uma traição e de sua pequena cidade, onde seu ex-namorado desfila acompanhado de sua ex-melhor amiga. Alana quer realmente ser modelo e concentra toda a sua energia nessa meta. Mychelle é completamente manipulada pela mãe, que deseja que ela seja a nova “new face” a qualquer custo. Todas veem sua história sofrer uma reviravolta. Karine conhece um novo amor e acaba se descobrindo modelo. Alana atinge seus objetivos de se tornar uma celebridade. Mychelle, que começa a grafar seu nome como ele é realmente, ou seja, Michele, rompe com as loucuras da mãe e resolve assumir sua real vocação: a culinária.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa tem cinco partes. A primeira, intitulada “A caça talentos” tem nove capítulos. A segunda parte, “O apartamento das modelos” tem quinze; a terceira, “Na passarela” é composta por nove capítulos; a quarta, “A vencedora é” tem quatro capítulos e a última parte, “Que fim levaram?” contém informações sobre o que aconteceu com as protagonistas e se compõe de uma página. Apenas as três primeiras partes recebem o título de “partes”. As duas últimas, embora tenham o título separado, não são assim nomeadas. Os capítulos são numerados e não têm títulos. Há algumas ilustrações que completam o texto escrito.
6	DESFECHO	Desfecho visto como positivo. A última parte da obra, “Que fim levaram?” explica o que aconteceu com as garotas depois do desfile.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Karine tem quinze anos quando é descoberta por Íris de Toledo em um posto de gasolina. Ganharia o concurso se a mãe de Mychelle não tivesse feito um escândalo envolvendo seu nome; Alana Cris, de quinze anos, é louca para ser modelo e nunca perde o foco; Mychelle tem dezessete anos, é muito pressionada pela mãe e sofre de um distúrbio alimentar.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Íris de Toledo, diretora da agência de modelos; Alex Sampaio, fotógrafo, apaixonou-se por Karine; Glória Lemmos, mãe de Mychelle; Lucas, fotógrafo, melhor amigo de Alana, envolve-se com Mychelle; Estefânia Bezerra, modelo famosa, foi namorada de Alex; Cássio de Freitas, modelo, encanta-se com Alana; Regina, mãe de Karine, é enfermeira; Sílvia, ex-melhor amiga de Karine; Marcelo, ex-namorado de Karine; Tia Mere, tia de Karine que mora em São Paulo; Selminha, secretária da agência; Aderbal: trabalha para a agência; Olívia Love, dá uma festa onde Alana vai; irmãs paranaenses e a mãe; Janaina Schmidt: no primeiro dia, chamam a atenção para seu nariz e recomendam-lhe uma cirurgia plástica. Ela acaba ganhando o concurso a despeito disso.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	São Paulo e Boaventura da Serra.
11	ESPAÇO MICRO	Posto de gasolina, onde Íris vê Karine; casa de Karine; rodoviária de São Paulo; aeroporto de Milão; apartamento das modelos; estúdio de Alex; van que leva as meninas diariamente da agência ao apartamento; sala de ginástica; sala de reuniões da agência; galpão da festa de Olívia.

12	VOZ	Narrador de terceira pessoa. Registra-se também a presença maciça de muitos diálogos, com a ocorrência do discurso direto.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente atado ora a uma, ora a outra protagonista. Prevalência de verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	Respeito à norma padrão na narrativa. Nos diálogos, há algumas inserções informais e recursos tais como vogais duplicadas e sílabas separadas como em: “Mas isso foi há milêênios!” e “Sou completamente EN-LOU-QUE-CI-DA por mudanças de última hora!!”. Observa-se algumas situações em que as palavras aparecem em caixa alta para receber maior destaque.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Encontro consigo mesmo.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Busca do sonho de ser modelo; traição; bulimia; relação entre pais e filhos; paixão adolescente; fotografia; moda; cirurgia plástica; medidas ideais; comida.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	De modo geral, prevalecem os estereótipos. Na apresentação da obra, já se percebe essa característica, presente na seguinte afirmação: “Toda garota quer ser modelo”. Essa premissa dá a tônica dos conflitos, embora Mychele, depois, contrarie essa perspectiva ao se dedicar à culinária.
18	AMOR	O romance está presente entre Karine e Alex, Lucas e Mychelle, Cássio e Alana. No entanto, não é o foco central da trama.
19	FAMÍLIA	A relação de Mychelle com sua mãe é bastante complicada. A mãe superprotetora quer o estrelato da filha a qualquer preço, mesmo que à custa de uma doença como bulimia. Karine tem um bom vínculo com a mãe e com a tia Mere. Os homens não têm muito espaço. Prevalecem as formas assimiláveis, com ausência dos pais.
20	ESCOLA	Não aparece
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Tais gestos não aparecem.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa tem fundo verde-água. O título da obra aparece abaixo, seguido do nome da autora. Desenhos de modelos em poses características compõem a ilustração de capa. Esses desenhos reaparecem no miolo da obra em folha separada junto com a indicação das partes da história. Outras raras ilustrações aparecem ao longo do texto, sempre dialogando com ele quando não complementando-o. O livro tem abas. Na primeira, há uma apresentação da obra e, na segunda, constam os dados biográficos da autora.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A proposta da obra é leve. De maneira superficial, são mostrados os bastidores de um concurso de modelos com as complicações que um evento assim envolve. Há os estereótipos, como a mãe superprotetora, a modelo com distúrbio alimentar etc. Os dramas não são aprofundados. Nem mesmo as paixões são exploradas com ênfase. Os recursos do narrador seguem a linha das outras obras da autora, com o diálogo com o leitor e o hábito de começar alguns capítulos com explicações longas antes de ir para a história propriamente. Antes da parte “Que fim levaram?” há uma página intitulada “cuidado!!! cuidado!!! cuidado!!!”. Nela, há um apelo para que o leitor que está no começo da obra não leia sobre os destinos das personagens. O apelo é para que ele resista ao impulso de conhecer o final da história. Deduz-se que o leitor tenha essa característica de consultar logo o desfecho da obra, o que revela uma expectativa sobre seu perfil. Parte-se de uma imagem mental padronizada: o jovem é ansioso, portanto, não suporta esperar o

		tempo que a leitura passo a passo demanda. O recurso revela como a autora espera conduzir a leitura; ela não abre mão de exercitar o controle todo o tempo, até mesmo no momento de fruição. Desconfia do leitor, não abre mão de manipulá-lo porque não crê que ele possa caminhar sozinho.
--	--	--

3.3.2 *Micos de Micaela*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	LOPES, Angélica. <i>Micos de Micaela</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 118p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2008.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A jovem Micaela, de quinze anos, é obrigada, de uma hora para outra, a mudar-se de cidade. Sai do Rio de Janeiro para Monterey do Lajeado, uma cidadezinha de interior, que cresceu em redor de uma sapucaia centenária. Na escola, ela conhece novos amigos e, embora resistente no começo, acaba descobrindo que gosta do lugar. Apaixona-se por Ed, neto dos fundadores de Monterey, e a história termina com os dois brincando na micareta da cidade.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa começa com uma brincadeira sobre o significado da expressão “pagar mico” na nossa cultura. É uma forma de introduzir a obra que, afinal, se deterá sobre sete tipos de mico. O livro se divide em sete partes, de acordo com cada situação retratada, afora a introdução que se constitui em uma parte separada. Trata-se de uma narrativa quase toda linear com encadeamento objetivo dos fatos. Há apenas um momento de retorno no tempo: logo no primeiro “mico” acontece uma retomada dos fatos que ocasionaram a mudança da família de Micaela de cidade. Nas duas últimas páginas, há um espaço para o leitor preencher. Ele começa com o título: “Como superar um mico traumático”. Em seguida, são dispostas algumas linhas para que o leitor escreva sobre seus micos.
6	DESFECHO	Desfecho positivo. Tudo se resolve na micareta.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Micaela, jovem de quinze anos que enfrenta o drama de ter que se mudar da capital para o interior; Edwilson (Ed), neto dos fundadores da cidade, é o garoto mais popular da região.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Jéssica (Jeje Perturbada), amiga que Micaela faz na cidade; Gilberto (Giba): é perseguido pelos colegas, mas depois da amizade com Micaela, recupera a autoestima; Kelly e Pri: amigas de Micaela no Rio de Janeiro; Nelma: mãe de Micaela; Waldyr: pai de Micaela; seu Sandoval: servente do colégio; professora de biologia; Alexandre Seixas: responsável pelo RCC (Registro de Comentários Cretinos); prefeito da cidade; pai de Ed; diretor-presidente da empresa onde Waldyr trabalha.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro; Monterey do Lajeado.
11	ESPAÇO MICRO	Apartamento da família no Rio de Janeiro; escola Felisberto Laranjeira; casa de Micaela em Monterey; ônibus que leva Kelly e Pri para Monterey; parque Felisberto Laranjeira; ginásio de esportes da escola; sala do maternal; parque da sapucaia gigante.

12	VOZ	São diversos narradores, todos partem do interior da história. Presença do discurso indireto com discurso direto nos muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	A focalização se alterna entre sete personagens distintos, sempre na primeira pessoa. Embora essa breve concessão, prevalece a ótica do narrador protagonista, com ponto de vista de Micaela. No que diz respeito aos verbos, a obra se estrutura sobre o tempo pretérito.
14	LINGUAGEM	O texto é fluente, com diálogos ágeis e funcionais. Depois de cada mico, sete personagens diferentes se manifestam, mas não há adequação vocabular. Todos usam exatamente os mesmos recursos linguísticos. Isso empobrece a obra e compromete a verossimilhança. Jéssica, em alguns momentos, abusa do uso do diminutivo, o que serve ao propósito de realçar o traço ridículo de sua personalidade. Em um momento, Micaela conversa via msn com Gilberto. Nesse caso, há o uso de simplificações típicas dos diálogos <i>online</i> , como “vcs”.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Adaptação a uma nova cidade.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Amizade; <i>bullying</i> ; ser/não ser popular na escola; preconceito entre morador da capital e do interior; micareta; dúvida entre dois amores.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Forte presença de estereótipos. Micaela é leve e divertida e, assim como suas amigas, é fútil e superficial. Quanto aos garotos, a perspectiva é positiva. Os garotos são “legais”.
18	AMOR	Micaela se envolve com Ed, mas não é possível se falar de amor exatamente. As amigas acham inconcebível ir a uma micareta e não “ficar” com ninguém. Visão pouco romântica das relações amorosas.
19	FAMÍLIA	Embora a representação da família ocupe papel secundário na obra, é a partir do desemprego súbito do pai e das necessidades do núcleo familiar que a trama começa. Família completa.
20	ESCOLA	Aparece como pano de fundo. É o local onde Micaela conhece Ed, Jéssica e Gilberto.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Há uma tentativa de Micaela de conversar, via msn, com as amigas do Rio de Janeiro.
22	PROJETO GRÁFICO	Na capa da obra há uma foto de uma garota com a língua de fora. Ela tem um chapéu rosa a lhe cobrir os olhos. Tal figura ocupa todo o espaço da página. Acima, há o nome da autora, seguido pelo título da obra em fonte maior com destaque na cor azul. Na página inicial de cada uma das sete partes há o desenho de alguns miquinhos como pano de fundo. Afora isso, há apenas duas ilustrações pequenas a completar o texto escrito. Elas indicam o mapa da sala de aula e os lugares onde Micaela e Ed se sentam. O livro tem abas.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Trata-se de uma obra de texto fluente. Nos moldes das demais produções da autora, é bem leve. Mas ela apresenta alguns problemas estruturais graves. No quarto capítulo (correspondente ao quarto mico), os nomes de Ed e Giba são trocados. O erro persiste por algumas páginas. Isso gera confusão para o leitor até que ele perceba a falha. A falta de cuidado com a publicação compromete sua qualidade. Outro aspecto que merece observação diz respeito à sucessão de depoimentos das personagens. O que poderia ser um recurso narrativo interessante perde força porque não há uma adequação linguística e vocabular. Ao longo da narrativa, sempre depois de cada mico, <i>fala</i> uma personagem.

		Sucedem-se Micaela, Giba, Ed, Kelly Cristina, Jéssica, Waldyr e Felisberto. Mesmo Jéssica, que em outras ocasiões abusa do diminutivo para se manifestar, em sua vez de narrar abandona tal recurso. A diferenciação entre as falas se dá apenas no nível temático. Portanto, a obra é mal acabada e descompromissada com a verossimilhança.
--	--	--

3.3.3 Série “Melhores amigas”

Nessa série de Angélica Lopes, as amigas Camila e Tati, mais tarde também Lúcia, vivenciam experiências juntas. A série é composta por três livros da autora que estão na Coleção *Rosa-Choque*.

3.3.3.1 *Plano B*: missão namoro

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	LOPES, Angélica. <i>Plano B</i> : missão namoro. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 127p.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2003.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental. Narrativa social: crônica urbana.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Camila é uma garota que cursa a oitava série e é apaixonada por Bruno, um menino que faz o terceiro ano do ensino médio. Ela pede a Tati, sua melhor amiga, tida como PhD em relacionamentos, para ajudá-la a conquistá-lo. Tati elabora para Camila o Plano B (de Bruno) com base no seu manual “Leis da conquista”. Acontece que Bruno é apaixonado por Lúcia Menezes enquanto Rogério, Sombra, amigo de Bruno, é encantado por Camila. A confusão é instalada diante de tantos desencontros amorosos, mas tudo se resolve bem no desfecho, quando a banda de Bruno faz um show em que todos os envolvidos se encontram e se resolvem.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa tem quatro partes. A primeira, intitulada “Plano B” tem dezessete capítulos, a segunda, “Véspera de Emoções”, tem seis capítulos e a terceira, “Enfim, festa!” é composta por seis capítulos. Ao final, estão transcritas as “Leis da conquista” em um segmento separado e que não recebe o título de “parte”. Os capítulos são numerados e não têm títulos. Há algumas ilustrações que completam o texto escrito.
6	DESFECHO	Desfecho positivo. As personagens se encontram na festa “Sobe o som” e tudo se resolve a contento.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Camila, aluna da oitava série, apaixonada por Bruno sem ser correspondida; Tati, melhor amiga de Camila.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Bruno; Fred, irmão de Camila, acaba namorando Tati; Lúcia Menezes, paixão de Bruno; Rogério (Sombra); Seu Gilmar, da cantina; professor Celso; Liz, mãe de Tati; ruivinha da turma 11b; Vera, mãe de Lúcia; Elza e Inácio, avôs de Lúcia; vendedora do shopping; Loko, baterista da banda “Ligação direta”; Giba, baixista; seu Domingos, porteiro do prédio de Tati.

9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Narrativa urbana, mas não há outros dados afora esse.
11	ESPAÇO MICRO	Escola; cantina na escola, casa de Camila; lanchonete; academia de ginástica; sala de aula; sorveteria; pracinha perto do prédio de Tati; ponto de ônibus; sobrado onde Lúcia mora; <i>shopping</i> ; loja onde Camila compra um vestido; ônibus; salão de beleza onde Lúcia vai; Clube Atlético, onde acontece a festa “Sobe o som”; camarim dos cantores; apartamento de Tati, perto da escola.
12	VOZ	Narrador clássico de terceira pessoa, com vocabulário dentro da norma padrão e cheio de explicações longas. Ele “toma conta” da história, é onisciente, com prevalência do discurso indireto. Registra-se também a presença maciça de muitos diálogos, com a ocorrência do discurso direto.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente atado ora a uma, ora a outra personagem. Prevalência de verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	Mescla de linguagem formal com construções informais presentes nos diálogos, com uso de formas como “pro”, “pra”, “rã-rã”, “uf...uf...” e gírias como “caramba”. Recurso de repetição de vogais, como em “amigaaaaa!”, “Oiiiêê!!!” para expressar o grito ou exagero de expressão. Embora se procure expressar a linguagem próxima da realidade adolescente, há situações em que a fala transcrita é tão formal que dificilmente se poderia imaginá-la na realidade de um, como nos exemplos: [Tati]: “Jamais se abata na primeira derrota!” e [Camila]: “Olha a roupa com que eu estava!”.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Paixão adolescente; Desencontros amorosos.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Amizade; culpa por “trair” um amigo; música; banda de rock; festa.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Camila é uma adolescente típica, com as emoções à flor da pele. De modo geral, as personagens correspondem ao padrão de comportamento que se espera dos adolescentes. Bruno é romântico, Fred é amigável e Rogério é dedicado. Os garotos são vistos sob uma ótica bastante positiva. Camila acha muito estranho o fato de Lúcia nunca ter tido um namorado: “Coitada!”, pensou Camila cheia de boas intenções, para logo se questionar: ‘Como uma garota nessa idade nunca teve namorado?... Ou ela está fazendo drama para que eu desista de Bruno ou é muito estranha mesmo...’ (p. 82). Ou seja, no universo em que trafegam essas personagens, espera-se que uma garota de dezesseis a dezessete anos tenha tido uma experiência amorosa.
18	AMOR	É o que movimenta a história. Camila ama Bruno que ama Lúcia que descobre que ama Bruno. Rogério ama Camila que depois também descobre que ama Rogério. Os “amores” são superficiais. O de Camila por Bruno logo se desvanece como uma grande ilusão.
19	FAMÍLIA	A família de Lúcia, sobretudo os avós, é bastante carinhosa e tenta compreender a realidade da jovem. Tati vive apenas com a mãe, porque o pai saiu de casa e as abandonou. Esse drama de Tati, que não é aprofundado, aproxima-a de Fred. Há dois tipos centrais retratados: família completa (da protagonista) e forma assimilável (de Tati).
20	ESCOLA	É na escola que Camila conhece Bruno, mas o local é apenas pano de fundo para os acontecimentos.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Não há registros desses gestos.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa tem fundo laranja e um grande coração ao meio contendo o

		<p>título da obra. Nas laterais do coração, como que presos por cliques, estão duas fotos, o de uma garota e de um garoto, ambos com face indefinida. O nome da autora vem no início da capa. O coração reaparece na primeira folha e na segunda. É ele também que ilustra as indicações das partes da obra, inclusive, as “Leis da conquista” que aparecem ao final. A cada parte, muda-se o conteúdo do coração, ora decorado com a letra B, ora com outros corações etc. Aleatoriamente, aparecem outras ilustrações, sempre sugerindo desenhos e anotações de Camila. As ilustrações completam o texto escrito. O livro tem abas. Na primeira, aparece um pequeno resumo da obra. Na última, constam informações biográficas da autora.</p>
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>O narrador onisciente dá todas as informações para o leitor, que não tem que deduzir nada. Por exemplo, na passagem em que a narradora explica sobre Lúcia Menezes: “Lúcia Menezes não era nem tão megera como Camila imaginava nem tão chata como Tati tinha absoluta certeza. Seria, aliás, uma garota como outra qualquer, com qualidades e defeitos, se não tivesse se tornado ao longo dos anos uma espécie de figura pública no colégio, uma celebridade acadêmica” (p. 23). O leitor não participa da descoberta da real personalidade de Lúcia, ele é comunicado sobre como a garota é. Não cabe a ele o papel de descobrir. Da mesma maneira, o narrador se imiscui no pensamento de todas as personagens, mudando o ponto de vista conforme a narrativa avança. A “gratuidade” dessa proposta narrativa parece ter um propósito. Ela simplifica os fatos para ir diretamente à ação. Além disso, ilustra o descompasso entre garotos e garotas, que é o fundamento mesmo da história. Por exemplo, Camila sofre muito por seu primeiro encontro com Bruno ter sido um “fracasso” porque ela gaguejou uma resposta e porque estava vestida de forma inadequada. De seu lado, Bruno mal se lembra dela, de maneira que todo o drama vivenciado por Camila não tem razão de ser. Isso só pode ser dimensionado através da narrativa explícita que não esconde nada do leitor. Outro recurso do narrador é começar alguns capítulos com longas explicações a introduzir o tema. O capítulo dois da primeira parte, por exemplo, é iniciado com uma explicação sobre a Taxiologia dos Dramas da Vida, a qual divide os problemas do mundo em superproblemas mundiais e superproblemas pessoais, como o nascimento de uma espinha, “a dobradinha celulite e espinha” etc. Só então, o foco recai sobre o “superproblema” de Camila. O narrador também conversa com o leitor, como na passagem: “Sabe aquelas coisas que acontecem do nada e têm o poder de virar tudo de cabeça para baixo e mudar o rumo da nossa vida? Um bilhete premiado, uma herança milionária, uma revelação ou um simples conselho que chega com a função de dar aquela sacolejada em nossa vida e nos impulsionar para a frente? Aquele sábado foi marcado por esse tipo de impulso sacolejante” (p. 90). Essas conversas introduzem o capítulo e preparam o espírito do leitor para o que virá. A proposta da história é a leveza, de maneira que o drama não tem espaço. Tati tem um pai que a abandonou, mas esse acontecimento recebe pouca atenção e acaba servindo apenas como recurso para aproximá-la de Fred. Na contracapa, há um texto que direciona o livro para garotos e garotas indistintamente: “<i>Plano B Missão Namoro</i> é para meninas e meninos que gostam de conversar sobre amor, sonhos e estratégias, para acertar em cheio o alvo desejado” [...].</p>

3.3.3.2 *Fotos secretas*: missão viagem

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	LOPES, Angélica. <i>Fotos secretas</i> : missão viagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 112p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2003.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental e de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Essa narrativa começa logo depois que a anterior, <i>Plano B</i> , acaba. Desta feita, as garotas se sentem inseguras com relação ao que aconteceu na festa <i>Sobe o som</i> , ou seja, estão enfrentando uma “crise pós-ficada”. Explica-se: Camila ficou com Rogério na festa, mas não sabe se a história vai virar namoro. Tati não quer se prender a Fred, mesmo depois de terem ficado juntos, e procura uma forma de escapar de qualquer compromisso. Lúcia segue firme com Bruno, mas está insegura diante do assédio que o namorado sofre. No meio de tantas dúvidas, Bruno tem a ideia de organizar uma viagem para o sítio dos tios, onde todos se reúnem. No passeio, Tati bebe além da conta e as fotos da situação vão parar nas redes sociais.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa tem três partes, fora o “Guia prático de ficada” que encerra o livro e se constitui em um segmento separado. A primeira parte intitula-se “Preparativos de viagem” e tem sete capítulos. No segundo capítulo, a autora atualiza o leitor sobre os acontecimentos da obra anterior, uma necessidade para a compreensão da narrativa. A segunda, “A viagem”, tem nove capítulos e a terceira, “Ressaca moral” é composta por seis capítulos. Os capítulos são numerados e não têm títulos. Há algumas ilustrações que completam o texto escrito. A narrativa é linear com encadeamento objetivo dos fatos.
6	DESFECHO	Desfecho positivo. Tudo se resolve a contento.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Camila, Tati e Lúcia.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Rogério; Fred; Bruno; As Adrianas; professor Celso; Paulo Otávio (Ota): colega nerd de Camila, adora desenhar; funcionários do salão de beleza; Kelly: conhecida como ícone da rebeldia por seu comportamento pouco usual; Loko, amigo de Bruno, toca com ele na banda, é quem publica as fotos das meninas; Wilson, pai de Lúcia; Liz, mãe de Tati; avó de Lúcia; Vera, mãe de Lúcia.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Cidade. Não é possível inferir qual.
11	ESPAÇO MICRO	Escola; salão de beleza; sorveteria; bairro onde Lúcia mora; casa de Lúcia; rodoviária; ônibus que vai para o sítio; sítio dos tios de Bruno; casa de Camila.
12	VOZ	Como no primeiro volume, narrador de terceira pessoa, onisciente, com prevalência do discurso indireto e algumas ocorrências do indireto livre. Registra-se também a presença maciça de diálogos, com o uso do discurso direto.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente atado ora a uma, ora a outra personagem. Prevalência de verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	Construções informais presentes nos diálogos, com uso de gírias e

		formas reduzidas como “pra”, “tá”, “hum, hum”, “pô” etc. Também se registra a presença da segunda pessoa nos verbos, revelando maior informalidade. Algumas palavras aparecem em caixa alta, simulando grito ou onomatopeia, como em FLASH, para a máquina que dispara.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Viagem com amigos; leis do segundo encontro.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Maledicência; uso de preservativo; viagem com o namorado; álcool; disputa entre garotas; estratégias de conquista amorosa; uso indevido da internet.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Camila é fútil, mas não é má, tanto que se incomoda muito com a maldade das Adrianas. De modo geral, Camila e Tati são bastante imaturas se comparadas aos outros. Mas elas são mais novas que eles. Quanto aos garotos, são legais, à exceção de Loko, que provoca toda a confusão com as fotos.
18	AMOR	As relações amorosas estão no ar. A trama gira em torno da crise pós-ficada.
19	FAMÍLIA	Aparece como pano de fundo. Não tem relevância.
20	ESCOLA	A escola é o lugar de encontros e trocas. É vista sob um ângulo positivo, embora não ocupe posição de destaque.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	As garotas escrevem o “Guia prático da ficada” para compartilhar suas experiências.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa imita a folha de caderno espiral. Tem fundo cor-de-rosa com traçados de mapa. Há uma mala grande no centro de um tom de rosa mais escuro. Na mala consta o título da obra. Nos cantos superior e inferior da página aparecem fotos presas por cliques. O desenho da mala reaparece a cada capítulo e na capa do “Guia prático da ficada”, sempre decorada de maneira diferente. As ilustrações, organizadas por Paula Monteiro, completam a escrita ao trazerem pequenos textos. O livro tem abas.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	As situações criadas são engraçadas e produzem distensão. A obra não tem intenção de ser crítica, quer apenas divertir. Nesse sentido, seus objetivos são plenamente atingidos. Como se trata de uma continuação do primeiro livro da série, as características observadas naquela obra se mantêm.

3.3.3.3 *Conspiração astral*: missão amizade

1	OBRA	LOPES, Angélica. <i>Conspiração astral</i> : missão amizade. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 116p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2005.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental e de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	As amigas Camila, Tati e Lúcia voltam a se encontrar nesse volume. Camila e Tati procuram uma cartomante em busca de ajuda. O namorado de Camila, Rogério, está de viagem de intercâmbio para a Austrália e ela fica muito insegura. Nayara, a cartomante de apenas treze anos, faz uma comunicação estranha, ao prever maus momentos para a vida de Tati. Ao chegar em casa, a garota descobre que a mãe foi demitida, o que a obriga a cancelar os preparativos para sua festa de quinze anos e a procurar emprego. Lúcia também não está em um bom momento, pois desconfia que esteja grávida e isso a afasta de Bruno, seu namorado. Enquanto isso, a própria Camila tem que lidar com a

		solidão e as saudades de Rogério. As amigas acabam se desentendendo, mas depois tudo se resolve.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	No capítulo um, as garotas assinam o “Estatuto do Clube da Amizade Total e Eterna”. No capítulo 2 há um retorno no tempo indicado pela expressão “Semanas antes...”. Em seguida, a história segue o tempo linear. A narrativa é composta por três partes. A primeira parte tem seis capítulos, a segunda, doze e a terceira, treze. No final, há o “Álbum da amizade”, com desenhos de molduras que servem para que o leitor cole fotos.
6	DESFECHO	Desfecho positivo. Tudo se resolve. O teste de gravidez de Lúcia dá negativo. A mãe de Tati arranja outro emprego e a garota, graças à intervenção de Camila, consegue um trabalho como modelo. Camila conversa mais abertamente com Rogério e os dois se acertam. O que fica no ar é o destino do namoro de Lúcia, depois da decepção com o comportamento de Bruno. Isso fica em aberto.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Camila, Tati e Lúcia.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Nayara, cartomante de treze anos; Fred, irmão de Camila, ficante de Tati; Liz, mãe de Tati; irmãos Ventura, Nicolás, Fabrício e Eric, o último de dezenove anos, envolve-se com Tati; Bruno; Elza, avó de Lúcia; pais e avós de Camila.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	A narrativa se passa em alguma cidade grande.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Nayara; aeroporto; apartamento de Tati; casa de Lúcia; casa de Camila; quiosque de sucos “Três irmãos Sucos e Sandubas”; casa de Nayara; pracinha de brinquedos; agência Best models; laboratório de análises clínicas; escola.
12	VOZ	Narrador de terceira pessoa, com vocabulário dentro da norma padrão. Registra-se também a presença maciça de muitos diálogos, com a ocorrência do discurso direto.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente atado ora a uma, ora a outra personagem. Prevalência de verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	Linguagem formal, com prevalência da norma padrão. Nos diálogos, aparecem algumas construções informais, com o uso da segunda pessoa somente nos pronomes, como no exemplo: “Vai ver ela não quis <u>te</u> incomodar” ou “Por que você acha que eu devo <u>te</u> contratar?” típico da linguagem coloquial.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Amizade e companheirismo
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Previsão do futuro; desemprego; gravidez precoce; viagem de intercâmbio; festa de debutante; primeiro emprego; vestibular.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Camila é exagerada, mas é uma garota cheia de boas intenções. Tati é batalhadora, quando precisa trabalhar, não titubeia e faz o que deve fazer. Lúcia sofre muito com a possibilidade da gravidez, mas também demonstra maturidade. Os garotos são vistos por um prisma positivo, mas Bruno não se sai bem com a possibilidade de Lúcia estar grávida.
18	AMOR	O amor é o centro do drama de Lúcia e está presente também para Tati e Eric, Camila e Rogério.
19	FAMÍLIA	Tati sofre com a mãe a experiência do desemprego. É bastante compreensiva e madura. Enfrenta muito bem o cancelamento da festa de quinze anos, tão desejada. Embora sem o pai, é uma família unida. As demais famílias recebem pouca atenção.
20	ESCOLA	Aparece como fundo.

21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Tais gestos não têm representatividade na obra.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa imita a folha de um caderno em espiral. Com fundo roxo, salpicada de estrelas, traz o nome da autora no início da página. Ao centro, há um desenho de um planeta e nele aparece o título da obra. Nos cantos superior esquerdo e inferior direito há duas fotografias. Na de cima, três garotas aparecem, e na de baixo, três garotos, todos sem face. Em cada parte do livro, reaparece o desenho do planeta, inclusive, na última, “álbum da amizade”. No interior da obra, há ilustrações permeadas por palavras e dizeres que completam o texto escrito. No final, o álbum traz molduras que podem ser preenchidas com fotos do leitor e de seus amigos. O livro tem abas.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Na terceira obra da série, o drama ganha mais espaço. A possibilidade de uma gravidez indesejada complica a relação de Lúcia com Bruno. O garoto lida muito mal com essa perspectiva e se mostra pouco disposto a apoiar a namorada. Nos livros anteriores, embora alguns dramas se delineassem, sempre havia fugir pela ironia ou pelo humor. Nesta obra, o problema é encarado mais incisivamente e é mostrado de forma mais crítica, o que revela o amadurecimento das personagens caminhando para a realidade do mundo adulto. A série “Melhores amigas” é mais bem acabada que os demais livros da autora.

3.4 REBOUÇAS, Thalita

Thalita Rebouças é carioca. Nasceu em novembro de 1974. Estudou jornalismo e trabalhou na Gazeta Mercantil, O Lance!, Tv Globo e FSB Comunicações. A autora tem sete obras publicadas em Portugal e atingiu mais de um milhão de livros vendidos em 2011. Na coleção *Rosa-Choque* ela tem dez livros.

3.4.1 *Traição entre amigas*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Traição entre amigas</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 128p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na editora Ao Livro Técnico, 2000. Na editora Rocco, 2006.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental. Narrativa social: crônica urbana.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Penélope e Luiza são amigas inseparáveis. Um dia, depois de uma festa, Penélope fica com o namorado de Luiza. Essa situação gera muita mágoa e muda o rumo da vida das duas. Enquanto Penélope resolve morar em Nova Iorque para tentar a sorte no teatro, Luiza conhece Gabriel pela Internet e acaba tendo um caso com ele. Penélope não consegue se destacar no teatro, mas se dá bem vendendo bijuterias. Luiza faz um aborto depois que descobre que Gabriel é casado. Arquiteta uma vingança contra o amante, mas

		desiste quando reencontra Penélope em uma festa. As duas retomam a velha amizade.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em onze capítulos sem títulos. Para marcar o início do capítulo, as palavras iniciais da página aparecem em caixa alta. Narrativa linear.
6	DESFECHO	Desfecho visto como positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Penélope: tem dezenove anos, estuda jornalismo e mora sozinha no Rio de Janeiro. Gosta de fazer bijuterias. Em Nova Iorque, conhece um produtor de moda que se apaixona pelas peças que ela monta e acaba colocando-as nas modelos das capas de revista. Luiza: tem dezoito anos e estuda psicologia. Resolve fazer teatro para perder a timidez. Envolve-se com Vicente, mas tudo acaba depois da traição. Apaixona-se por Gabriel, que é casado e tem dois filhos.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Vicente, jovem e lindo diretor de teatro amador, namorado de Luiza com quem Penélope se envolve; Emílio, shiatsu-terapeuta de 23 anos, é amigo de Penélope. Gay, tem uma relação muito boa com a garota, a ponto de ir morar com ela em Nova Iorque; Gabriel, médico, conhece Luiza pela <i>internet</i> . É casado, mas só conta a verdade para a garota quando ela fica grávida; Turma do teatro; Joey, produtor de moda que descobre o talento de Penélope; Vida, filha de Penélope.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro, Itaipava, Nova York e Petrópolis.
11	ESPAÇO MICRO	Casa do Ator; casa de Pauleta, onde acontece uma festa; apartamento de Penélope; Posto 9; Lanchonete Chaika em Ipanema, onde Penélope conta a Luiza sobre a traição; casa de Itaipava; Markle Residence, onde Penélope vai morar em Nova Iorque; Arpoador; apartamento de Gabriel; estúdio onde Penélope faz teste; clínica de aborto no Rio de Janeiro; Baixo Bebê em Ipanema.
12	VOZ	Narrativa em terceira pessoa, com predomínio do discurso indireto entremeado pelo discurso direto presente nos muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente. Prevalência de verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	Nos diálogos, prevalece a informalidade. Na narração, uso da norma culta.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Traição entre amigas.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Amizade; teatro; aborto; relacionamento com um homem casado.
17	PERSPECTIVA SOBRE “SER HOMEM” E “SER MULHER”	A trama é essencialmente feminina. Penélope e Luiza centralizam a narrativa. Quanto aos homens, são vistos sob uma perspectiva muito negativa. Ou são inconscientes ou canalhas. A exceção é Emílio, amigo homossexual de Penélope.
18	AMOR	Luiza tem uma relação obsessiva com Gabriel.
19	FAMÍLIA	A família de Luiza aparece apenas como pano de fundo. Não tem importância para a história.
20	ESCOLA	Não há referências à escola.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Há uma menção à leitura porque Luiza, mesmo gostando de literatura “romântica”, mente na <i>Internet</i> , dizendo que gosta de Dickens, Kafka, Hemingway, Clarice etc (p. 72).
22	PROJETO GRÁFICO	A capa tem fundo cor-de-rosa. No topo da página consta o nome da autora. Logo abaixo, aparece o desenho de duas moças, uma morena e uma loira. Ao fundo da ilustração da jovem morena, está o esboço da cidade de Nova Iorque. A loira mexe em um <i>laptop</i>

		cuja tela ostenta um coração. Abaixo do desenho vem o nome da obra em letras grandes. O livro tem abas.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Embora trate de temas mais adultos, tais como traição e aborto, a obra é imatura, traço da escrita da autora. É um romance fluente, mas superficial. Tudo é dado <i>a priori</i> para o leitor, de quem não se exige qualquer esforço de dedução. Cada vão é iluminado e tudo o que se passa na cabeça das protagonistas é exposto por um narrador disposto a não dar trabalho para o leitor, do qual se espera que seja falho, ignorante e pouco dado a reflexões.

3.4.2 Uma fada veio me visitar

1	OBRA	REBOUÇAS, Thalita <i>Uma fada veio me visitar</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 144p. (Aventuras encantadas).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2007.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação e fantástica.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A fada Tatu procura Luna com uma missão. A garota deve se aproximar de Lara Amaral, a menina mais exibida da escola, para ajudá-la a enfrentar um grave problema. A irmã de Lara, Milena, é presa depois que encontram um quadro de Van Gogh em sua bagagem. A família da garota é acusada, injustamente, de ser traficante de obras de arte. Luna ajuda a antiga rival a enfrentar os problemas concernentes a esse acontecimento. Ao mesmo tempo, ajuda-a a superar a perseguição dos colegas da escola, antigas vítimas de Lara e sua turma. Tudo acaba bem, com Luna cumprindo sua missão e Tatu sendo promovida na hierarquia das fadas.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em doze capítulos numerados e intitulados. O número do capítulo aparece na parte de cima da página. Abaixo o título em negrito e caixa alta, acompanhado de uma pequena ilustração que dialoga com a história. A narrativa segue o tempo cronológico.
6	DESFECHO	Desfecho positivo. Tudo se resolve a contento.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Luna, garota de treze a quatorze anos, apaixonada por pintura e Tatu, a fada.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Lara: ex-desafeto de Luna; Pais de Luna, Marcela e Otávio; Nina Dantas, amiga de Luna; Djalma, professor de Geografia; Pedro Maia, Bia Baggio e Clara, colegas de escola; Novelita, Sofrosine e Lozilá: fadas amigas de Tatu, únicas que passaram para a área sênior; Nina Dantas; Jordana; Léo, amigo de Lara; Milena Amaral, irmã de Lara, acusada do roubo do quadro; Alfredo Amaral, pai de Lara; Amora, mãe de Lara; Damião, motorista dos Amaral; Tuane, Karla e Núbia, ex-perseguidas pela turma de Lara; Dona Nazaré, diretora da escola; outros alunos da escola, para quem Lara pede perdão pelo seu mau-comportamento no passado.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro: a fada faz menção à Copacabana e à Ipanema.
11	ESPAÇO MICRO	Apartamento de Luna; ônibus escolar; escola; casa de Jordana, onde acontece uma festa; apartamento de Lara; aeroporto Tom

		Jobim; carro dos Amaral.
12	VOZ	A narradora se coloca fora da história, mas se intromete nela quando acha conveniente. Em virtude dessa aproximação, em alguns momentos, há a presença do discurso indireto livre, em que as fronteiras entre o que pensa a narradora e o que pensa a personagem não ficam muito nítidas. No geral, prevalece o discurso direto nos muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente intruso. Seu ponto de vista se identifica com a dos personagens, o que é reiterado pela linguagem que se aproxima do universo dos retratados.
14	LINGUAGEM	A obra é recheada de diálogos, o que possibilita que apareçam muitas gírias. A linguagem de Luna é, a exemplo de outras obras da autora, enfática, exagerada: “importantéésima” (p. 12); “isso seria péééssimo” (p. 13); “Que chato. Chatão” (p. 14); “Tadinha de mim” (p. 17); “Agora é que não acredito em você messssmo!” (p. 23); “Não entendo por que eu tenho que me meter nessa história se ela tem váááárias amigas, todas patricinhas que nem ela” (p. 32); “Grossaaaaa!Vacaaaa!” (p. 44); “Eu odeio a Lara Amaral! Odeeeeeio! Tô fora dessa missão! Forésima!” (p. 44); “- Prada? A marca Prada? A carésima e famosísima Prada?” (p. 54). Não só Luna usa esse recurso, como todas as outras personagens da trama, que se comunicam da mesma forma, como as ex-perseguidas por Lara: “Ah, tadinha da mimadinha... Tá chorando, tá? Tô morreeendo de pena” (p. 96). Para descrever Léo, Luna usa diminutivos: “E percebeu que um Léo valia por sete Pedros Maias. Lindo, cabelinho bonitinho, fortinho, olhos espremidinhos, o garoto era um gatinhoinhinho” (p. 61). Nesse sentido, até mesmo a narradora incorpora o linguajar das personagens, acentuando, com sufixos e outros recursos, determinadas palavras. A fada Tatu está desatualizada das gírias do momento porque da última vez que esteve na Terra era 1965. Emprega frases como: “você é brasa, mora?”; “Uma pá de coisas”; Além disso, adora diminutivos: “Fadinha? Você me chamou de fadinha? E ainda rimou com espinha? Que lindooo! Aaaamo quando me chamam de fadinha! Adoro diminutivo! – A fada bateu palminhas enquanto dava pulinhos” (p. 37); Mesmo estando desatualizada das gírias do século XXI, Tatu, às vezes, se comunica como se estivesse inserida nesse tempo: “Nós temos uma tecnologia super-hiper-megaavancada, somos ultramodernas. O nosso portal, fff.fadas.fa.das, é superlindo, supervisistado e com mil serviços para os usuários” (p. 38); Alguns conceitos desenvolvidos na obra, merecem ser retomados: <u>Patricinha</u> - nas palavras de Luna: “Patricinha é como a gente chama uma menina fresquinha, rosinha, ligada em grife, em jóias, em futilidade, que faz escova progressiva...” (p. 32). <u>Ficar</u> - Luna explica para Tatu: “Dââ! Ficar não é dançar, Tatu! Hello-ou! Ficar quer dizer beijar, juntar boca com boca e mandar ver!” (p. 63). E, mais adiante, explicita: “Romantismo é legal, Tatu, eu sei. Mas hoje também é bom, acho que é menos complicado. A gente fica. Simplesmente fica. Se o ficante vai virar namorado, aí só Deus sabe. Se ele beijar mal, é só partir para outro. Ficar é supercomum, todo mundo fica. Em festa, em show, em carnaval. Com um, com vários” (p. 65).
15	TEMÁTICA CENTRAL	Solidariedade com aqueles que aparentemente não a merecem.
16	TEMAS	Missão; medo de punição; festas; moda; tráfico de obras de arte;

	COMPLEMENTARES	arrependimento; mudança da sorte; acusação de inocentes; perseguição na escola; deixar-se levar pelos outros; necessidade de aceitação; vaidade.
17	PERSPECTIVA SOBRE “SER HOMEM” E “SER MULHER”	<p>As mulheres são absurdamente fúteis. Apesar disso, a mãe de Luna é uma profissional bem sucedida, trabalha em uma agência de publicidade. Afora esse dado, o restante não se preocupa com nada exceto depilação de buço e coisas do tipo. O diálogo abaixo reproduz bem o teor dos anseios femininos:</p> <p>“- Luna, minha fofote, tá na hora de depilar esse bigodinho, hein? Você pre-ci-sa fazer esse buço. Ninguém merece menina bigoduda.</p> <p>- Tô bigoduda?</p> <p>- Bigodudésima! E tem o rosto tão bonito!</p> <p>Luna ficou feliz e surpresa com o elogio da linda Lara.</p> <p>- Você acha meu rosto bonito? – quis saber a bigoduda, olhinhos brilhando.</p> <p>- Claro que acho. O que estraga é esse matagal em cima da sua boca. Duas puxadas com cera quente acabam com isso e você vai ficar mais bonita ainda. Minha depiladora é ótima, vamos marcar para sábado que vem?</p> <p>- Não sei... morro de medo de sentir dor...</p> <p>- Que nada! A dor é suportável. A gente sofre para ficar bonita, não é boato essa história. Mas eu vou estar lá para apertar a sua mão. – Lara botou todo o seu lado patricinha para fora” (p. 109).</p> <p>No reencontro de Lara com Milena, as duas tiram o atraso dos anos em que mal se falavam: “O bate-papo rolou até a noite, as duas falaram tudo o que nunca conversaram em 13 anos de convivência: moda, meninos, esmaltes, meninos, música, astrologia, meninos, família, bichos, novela, meninos...” (p. 122).</p> <p>Na obra prevalece sempre o ponto de vista das meninas, até porque a narradora se coloca como uma delas. Os garotos recebem pouca ênfase. Os estereótipos são recuperados, como nesse trecho, ocorrido na festa de Jordana: “Meninos de um lado, meninas de outro. Meninas dançando e incorporando as letras das músicas, meninos rindo, se socando e falando sobre esporte; meninas com olhos atentos, meninos nem aí para elas” (p. 57).</p>
18	AMOR	Não há espaço para o amor. Prevalece o pragmatismo nas relações. “Ficar” é a palavra de ordem.
19	FAMÍLIA	A relação de Luna com a mãe é boa, sobretudo quando esta aprova a forma como aquela conduz a situação com Lara. O pai aparece muito pouco. Família completa.
20	ESCOLA	É o local onde Luna e Lara se conhecem. A postura da diretora, dona Nazaré, com relação ao drama da família de Lara, revela uma profissional sensível e comprometida. Portanto, a escola se destaca com um lugar positivo.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Tatu pede uma revista de fofoca para Luna, ao que ela responde: “[...] E não, aqui não tem revista de fofoca! Nós somos uma família culta!” (p. 20). Nada na obra leva a crer que essa afirmação seja verdadeira.
22	PROJETO GRÁFICO	O projeto gráfico é de Roberta Lewis. Na capa prevalecem as cores rosa e vinho. O nome da autora aparece em destaque, no início da folha. O título vem abaixo, entremeadado ao desenho de duas garotas, provavelmente as duas protagonistas da história. O livro tem orelhas. Na contra-capas, um resumo da obra. No início de cada capítulo aparecem pequenos desenhos que dialogam com

		o assunto. Eventualmente outras ilustrações, sempre diminutas, reforçam algum aspecto presente na narrativa.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>A obra é extremamente moralizadora. As reflexões de Lara sobre as maldades que perpetrava contra os colegas da escola deixam isso claro: “Se arrependimento matasse, eu estaria morta agora. Por que eu fui tão grossa com o Paulinho-come-cabelo, a Diana-tênis-furado, a Lídia-cabelo-de-palha, o Ilan-cara-de-peixe, o Tita-fala-cuspindo, a Paty-cabeçona? Por que inventei esses apelidos asquerosos? Por que tratei tão mal gente que nunca fez nada para mim? Por que esnobei alunos que eu julgava não serem do meu nível social? Por que não fiquei amiga das pessoas certas? Por que a gente erra tanto? E por que só quando acontece uma coisa dessas a gente se arrepende de ter errado?”(p. 98).</p> <p>A narradora se encarrega de deixar mais evidente, para quem ainda não entendeu, o drama de Lara e seu arrependimento. “Lara desabou num choro sofrido, lotado de dor, angústia e vergonha. De si mesma, de seu passado, de suas atitudes. Por um lado, Luna sentiu pena da amiga. Por outro, uma alegria imensa por Lara ter descoberto tudo sozinha, ela não precisou dizer nada”. (p. 100)</p> <p>Para completar a moralização, a fada dá o xeque-mate: “[...] Ser esnobe, andar de nariz em pé e pisar firme foi a maneira que ela encontrou para que ninguém notasse sua fragilidade, sua timidez, sua insegurança. Maneira errada, diga-se de passagem. Mas as pessoas erram, como você mesma disse. E ela descobriu isso com a sua ajuda” (p. 101).</p> <p>O leitor jovem não pode concluir por si mesmo que não vale a pena ser esnobe. É preciso <i>dizer!</i></p> <p>As personagens não são convincentes, não têm características que as distingam. Luna não se vê como patricinha, mas nada em sua descrição indica que ela não seja uma. É a narradora quem dá essa informação, gratuitamente, sem se dar ao trabalho de “construir” uma personagem com um mínimo de complexidade. A fada Tatu é como todas as outras personagens da autora. Avoada e fútil, mas de bom coração. Suas frustrações revelam bem o teor de suas inquietações:</p> <p>“Pois é, minha vida é muito sobrecarregada, eu só trabalho, trabalho e trabalho, nunca tenho tempo para mim, para o meu lazer... Há séculos não vou ao salão, não faço escova, uma limpeza de pele...Tudo bem, sei que posso fazer isso usando meus pozinhos sensacionais, mas salão é ótimo! Relaxa, a gente põe a conversa em dia, fala mal das outras fadas, dos adolescentes... Tem muito adolescente problemático nesse mundo! Fico completamente sem tempo pra cuidar de mim, para me dar alegria. Nem malhar mais eu consigo. Minha carteirinha de Fada Fitness deve estar toda empoeirada. A minha vida é muito cansativa, Luna...” (p. 27-28). Nem mesmo as fadas conseguem transcender o comezinho.</p> <p>A narradora se insere na obra, sempre explicando as coisas ao leitor para que não pare qualquer dúvida, ou seja, ela poupa o jovem da cansativa atividade de pensar: “Tatu era fada nova, como ela mesma explicou. Não aparentava ter mais de 20 anos. Na sua idade, muitas fadas já ocupavam postos importantes, com funções de relevância mundial, inclusive [...]. A fadinha sempre esteve mais interessada em usar seus poderes para pregar peça nas</p>

		amigas e xeretar conversas alheias. Não era muito de estudar, não fazia as lições de casa... Gostava mesmo de brincar, de se divertir, jogar bola e dançar por qualquer pretexto” (p. 31). Como as personagens não têm consistência, é importante que a narradora complete as lacunas que as limitações da narrativa não conseguem preencher por si só. Sobre as Amaral, a narradora disserta: “Suas filhas eram conhecidas como as riquinhas do colégio e, apesar de odiadas por uns, eram paparicadérrimas por vários. Mas que fique claro: ninguém se aproximava delas por amizade. As pessoas queriam mesmo ganhar um pouco de popularidade, algumas horas na piscina das irmãs, fins de semana na mansão de Angra e convites VIPs para as melhores festas e shows” (p. 78).
--	--	--

3.4.3 Série “Tudo por...”

A série “Tudo por...” é protagonizada por três amigas, Manu, Ritinha e Gabi, moradoras de Resende, no interior do Rio de Janeiro, que partem para aventuras em lugares diferentes em cada volume da série. São três volumes: *Tudo por um popstar*, *Tudo por um namorado* e *Tudo por um feriado*.

3.4.3.1 *Tudo por um pop star*

1	OBRA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Tudo por um pop star</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 168p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2003.
3	GÊNERO	Narrativa de aventuras.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Manuela, Rita de Cássia e Gabriela (Manu, Ritinha e Gabi) são três amigas de treze a quinze anos que moram em Resende, no interior do Rio de Janeiro. Quando ficam sabendo que sua banda de rock favorita, <i>Slavabody Disco Disco Boys</i> , vem ao Brasil em um show no Maracanã, fazem de tudo para conseguir que seus pais as deixem ir. Depois de organizar, com a ajuda de Babette, prima de Manu, um lugar para ficar na capital e arranjar uma pessoa adulta para levá-las, as garotas acabam se metendo em confusão. Além de não conseguirem assistir ao show, são levadas pelo juizado da infância e da juventude do Rio de Janeiro. Depois de aparecerem no telejornal, acabam ganhando a visita dos seus ídolos, encantados com o empenho das garotas em vê-los.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em sete capítulos intitolados. Os títulos aparecem em folhas separadas e ilustradas. São bastante sugestivos e apontam o rumo da história. O sétimo capítulo se constitui em um teste nos moldes dos que são realizados em revistas femininas. Ele quer saber a que ponto o leitor chegaria por um ídolo.
6	DESFECHO	Desfecho positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Manuela: é quem lê a notícia no jornal sobre a vinda dos garotos. É loira e tem olhos claros. Sonha em ser modelo. Gabriela: é natural de Belém, mas mora em Resende desde os três anos. Tem treze anos, pele morena e cabelos longos. É mística e acredita em

		duendes. Rita de Cássia: estudiosa, obediente, inteligente e comportada. É baixinha e tem cabelos cacheados. Gosta muito de <i>skate</i> e esportes com bola.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Babete Labareda, prima de Manu, é toda amalucada e ajuda as garotas a irem para o Rio de Janeiro; Maclá, mãe de Manu; dona Eulália, pessoa que fica responsável por levar as garotas ao show; pais das meninas; garotas da fila do banheiro; juiz da vara da Infância e da Juventude; Danielle, garota antipática da escola; membros da banda <i>Slavabody Disco Disco Boys</i> .
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Resende; Rio de Janeiro.
11	ESPAÇO MICRO	Casa das garotas em Resende; porta do hotel Sofitel; apartamento de Davi; praia de Copacabana; restaurante na orla; estádio do Maracanã; escola.
12	VOZ	Narrativa em terceira pessoa, com predomínio do discurso indireto entremeado pelo discurso direto presente nos muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente. Verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	A linguagem é formal, exceto nos diálogos. Nestes, são usados recursos como a duplicação de vogais para dar destaque à expressão, como por exemplo: “tããõ chatas”.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Show de rock.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Viagem; amizade; brigas; tietagem; mídia.
17	PERSPECTIVA SOBRE “SER HOMEM” E “SER MULHER”	As garotas são adolescentes que se supõem “típicas”. Há menção, inclusive, à boneca Barbie.
18	AMOR	Não há espaço para o tema, exceto na fixação pelos ídolos <i>pop</i> .
19	FAMÍLIA	Gabi é a que melhor se dá com os pais, separados há pouco mais de dois anos: “Conversava com eles sobre tudo. Tinham uma relação saudável, descomplicada, madura e cheia de companheirismo” (p. 10). Família completa.
20	ESCOLA	A escola aparece apenas ao final, depois que as meninas aparecem na TV. Não tem relevância na narrativa.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Há menção à leitura de jornal, uma vez que é através desse veículo que Manu fica sabendo da vinda da banda.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa tem fundo branco. O título vem em destaque, com letras em verde e rosa. O nome da autora aparece logo abaixo. O desenho de três amigas, abraçadas e vestidas com camisetas com o nome da banda de rock, ocupa o centro da página. Elas estão entre estrelas. Acima, no topo da página, há pequenos desenhos que indicam os acontecimentos ao longo da obra: uma máquina fotográfica, uma guitarra, um jornal, microfones, uma filmadora e um avião. No miolo, em páginas separadas em que aparecem os títulos dos capítulos, as ilustrações de Axel Sande dialogam com o texto, antecipando-o.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A proposta da obra é divertir, portanto, não há espaço para reflexões. Mesmo como passatempo, porém, a narrativa deixa a desejar. A oscilação entre o formalismo da autora, com expressões como “quedar-se pensativa” e a informalidade dos diálogos é muito substancial. O enredo é ingênuo, o que não justifica a falta de qualidade. O moralismo aparece entremeando os fatos, como no trecho em que a autora esclarece como as garotas são boas moças: “Mas, que fique claro, todas ali odiavam a ideia de omitir dos pais o detalhe de que pretendiam ir ao show sozinhas”. (p.

		86).
--	--	------

3.4.3.2 Tudo por um namorado

1	OBRA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Tudo por um namorado</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 212p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2005.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental. Narrativa de aventuras.
4	RESUMO DA FICÇÃO	As três amigas resolvem fazer um passeio para uma colônia de férias para que Gabi conquiste Diogo, sua paixão. Lá, as garotas vivem muitas aventuras, inclusive, ficam perdidas em uma trilha e acabam sendo resgatadas pelo filho de um fazendeiro. Manu e Ritinha arrumam namorados, enquanto Gabi sofre uma decepção ao descobrir que Diogo não é nada do que imaginava.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em doze capítulos intitulados. Os títulos aparecem em folhas separadas e ilustradas. As ilustrações dialogam com o nome do capítulo.
6	DESFECHO	Desfecho positivo. Todas as coisas se resolvem de forma feliz.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Ritinha, caçula do trio, ótima aluna e muito boa em esportes; Manu, quer ser modelo e gosta de “ficar” com muitos garotos; Gabi, apaixonada por Diogo, é quem estimula as outras a irem para a colônia. As garotas têm treze, quatorze e quinze anos, respectivamente.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Diogo, paixão de Gabi, “tem olhos cor de mel, sobrancelha grossa, nariz afilado e maxilar forte”; Suzaninha, ex-namorada de Diogo, fica amiga das três protagonistas; Babete, prima de Manu, alguns anos mais velha que ela; seu Onofre e dona Cecília, pais de Ritinha; Afonso e Maria Clara (Maclá), pais de Manu; Léo, “magrelinho da sétima C”; Tadeu Mattoso, que senta ao lado de Gabi no ônibus; Madame Lilu, governanta da Casa do Lago, tem em torno de 75 anos, é extremamente rígida; Ubaldo Manganelli, diretor da escola; Beatriz, Lana, Raphaela, Joana, Maria Paula e Letícia: colegas de Manu e Gabi no quarto Lilás Lindo; Tatiana, Bárbara, Renata, Carolina, Ana Luísa e Marina: colegas de Ritinha no quarto Fruta-do-Conde; Leandro, paixão de Ritinha, em quem ela acidentalmente derruba biscoitos e refrigerante no ônibus; Lucas, Zé Maurício e Joaquim, “ficantes” de Manu na Colônia; PJ Gut Gut Teddy Bear, namorado de Babete, cantor de rap, vencedor de oito Grammys; Maria Antônia e Maria Vitória, gêmeas de 9 anos, apaixonadas por Manu; João, namorado de Manu; Jacinto, pai de João; Iara, mãe de Gabi.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Cidade de Resende, onde moram as garotas; Manto Claro, onde fica a colônia de férias.
11	ESPAÇO MICRO	Escola Educandário Professor José Fernandes de Oliveira Raposo Barros Matthias; ônibus que vai para a colônia de férias; Colônia de Férias de Vila D’ouro; Casa dos Novilhos, Casa da Colina e Casa do Lago, alojamentos de Vila D’ouro; refeitório; quarto Lilás Lindo, onde ficam Manu e Gabi; quarto Fruta-do-Conde, onde ficam Ritinha e Suzaninha; quarto Amarelo Belo; quarto Morango Silvestre; quarto Verde Água; quarto Banana D’água.

12	VOZ	Narrador se coloca fora da história, embora esteja todo o tempo interferindo na interpretação dos fatos. Presença maciça do discurso direto nos muitos diálogos que permeiam a trama. Nas interferências, a narradora se comporta e se comunica como uma garota: “Ui! Gabi não convencera a amiga. Nem perto disso. Ritinha estava decididíssima. Cabeça feitíssima, certíssima de que não poderia, em hipótese alguma, permanecer naquele fim de mundésimo” (p. 73).
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente intruso. A focalização se distribui entre as três amigas. A simbiose entre o narrador e as garotas é tal que a linguagem de uma se imiscui na das outras.
14	LINGUAGEM	A obra tem muitos diálogos, o que possibilita que apareçam muitas gírias, tais como “alou”, “Dãa”, “pegar”, no sentido de “ficar”, “caraca”, “mico”, “micão” e expressões como “não é mole não”, “vamos combinar”, “fala sério!”, “deu bola fora”, “mandou bem”, “muito irado”, “fico amarradão”. As protagonistas usam uma linguagem que acentua determinadas palavras, como nas falas seguintes: [Manu]: “Ri-díííí-cu-lo!” (p. 28) [Manu]: “Fica, Ritinhaaaa!” (p. 74) [Manu]: Nããããão! Não acreditoooo! Vamos voltar pra eu trocar de tênis, Gabi!” (p. 84) [Manu]: “Minha unhaaaaaa!!!” (p. 89) [Gabi]: “[...] Obaobaoba! Obrigada, obrigada, obrigadéééssima!” (p. 30). [Gabi]: “[...] Eu achei péssimo ela ter que ficar no quarto daquela Suzaninha! Péééssimo!” (p. 71) A autora cria neologismos, como VONFIMED (vontade de ficar com um menino difícil); e PADESUMDI (paixão descontrolada por um menino difícil); apaixonata e IRC, que traduzem situações próprias da realidade do jovem que ela retrata.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Amor juvenil.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Amizade; experiência em uma colônia de férias; competitividade; unhas quebradas; <i>ficar</i> ; disciplina e responsabilidade; companheirismo; festas; beijo na boca; namorar um <i>pop</i> star.
17	PERSPECTIVA SOBRE “SER HOMEM” E “SER MULHER”	Frases como as seguintes servem para traduzir de que maneira são vistas as garotas na obra: “Essa chuva vai acabar com a minha escova!”; “meu cérebro registra quantas tatuagens tem uma atriz da Globo, mas não registra Matemática”, “por causa desse torneio ridículo, vou estragar a minha unha logo no primeiro dia, e eu fiz ontem”, “hoje à noite tem festa e existe a possibilidade de beijar”, “você precisa mudar de manicure, Manu. Suas unhas estão cheias de cutículas!”. Os garotos não são em nada melhores que as meninas. Na verdade, são todos tão superficiais que é difícil mapear qualquer “característica” que não seja a impossibilidade de pensar ou de se pensar no mundo. Personagens estereotipados e vazios.
18	AMOR	Gabi é apaixonada por Diogo.
19	FAMÍLIA	Pouco aparece, mas a relação das meninas com os pais parece tranquila. Prevalência da família completa.
20	ESCOLA	Aparece pouco na obra porque ela se desenrola na Colônia de Férias.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Não há nada concernente a esse tópico na obra.

22	PROJETO GRÁFICO	<p>O projeto gráfico da capa é de Axel Sande, bem como as ilustrações presentes no interior do livro. A capa tem fundo branco. O título vem em destaque, com letras em fonte maior que a do nome da autora, logo abaixo. Em seguida, aparece o desenho de um garoto levando um violão ao ombro. Entre corações, estrelas, esmaltes, flores e máscaras de carnaval, o rosto das três amigas aparece também. O nome da editora consta do canto esquerdo da capa.</p> <p>No miolo, os capítulos aparecem em folha à parte, com letras em negrito e fonte grande. Juntamente com os títulos, um desenho de Axel Sande em preto e branco. As ilustrações dialogam com o texto, antecipando o assunto de que tratará o capítulo. O livro tem abas.</p>
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>A obra nos faz questionar sobre o que seja literatura. Pode um livro sem qualquer consistência ser considerado “literário”? Em que medida o fato de uma obra ser voltada para jovens justifica tal falta de compromisso estético? O fato de tal narrativa estar abaixo de qualquer crítica talvez responda a algumas questões que se colocam. Não há como fazer uma análise consistente de uma obra que não é consistente ela mesma. De que maneira aspectos inerentes ao literário podem ser considerados, quando não há possibilidade de que eles sejam sequer encontrados? As personagens são tão desprovidas de cérebro que os diálogos entre Leandro e Ritinha, bem como o diálogo que antecede o beijo de Gabi e Diogo são qualquer coisa de intraduzível. Segue a transcrição do último:</p> <p>“Manu e Ritinha já tinham ido dormir quando Gabi sentiu um tapinha em seu ombro. -Pô... aê... beleza? - Be...beleza... - Pô, to a finzão de falar com você, Gabi – disse Di, que para Gabi estava mais lindo que nunca fantasiado de pierrô. [...] - Fala. - O povo aí tá dizendo que tu tá a fim de mim. Aí... na moral... isso tá rolando? Mesmo envergonhada, Gabi não perdeu a classe. - Não sei – disse, emendando uma longa pausa – Você quer que role? Boa, Gabi! - Pô, aê... eu ia ficar amarradão se fosse verdade... Uau! E agora?, refletiu Gabi. Agora beija, ué!” (p. 130).</p> <p>É certo que o garoto, como será revelado ao final da narrativa, não é exatamente inteligente, mas o fato é que não há nada que indique que Gabi seja melhor que ele em algum sentido. O desprezo à competência do leitor é flagrante em todos os sentidos, inclusive, nas descrições óbvias das personagens, antecipando a incapacidade do jovem de fazer qualquer dedução, poupando-o do cansativo ato de pensar. Tudo é gratuito.</p>

3.4.3.3 *Tudo por um feriado*

1	OBRA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Tudo por um feriado</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 208p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2007.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental. Narrativa de aventuras.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Gabi, Manu e Ritinha se juntam a Suzaninha para passar o feriado de Carnaval no sítio de sua avó, no interior de Minas Gerais. Ritinha segue firme namorando Leandro e faz promessas de fidelidade ao namorado antes de viajar. Ao se divertirem no baile de Carnaval de Porto das Rosas, entram em confronto com Eduardo, o filho do prefeito, e sua turma. O garoto e seus amigos querem forçar as meninas a ficarem com eles. Como elas se recusam, eles picham obscenidades no muro da casa do sítio. A partir disso, as meninas resolvem se vingar. Suzaninha se disfarça e consegue uma confissão de Eduardo sobre suas vilanias. Levam-na ao jornal de oposição da cidade, onde conseguem que o garoto seja desmascarado diante do pai e dos moradores da região.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em dez capítulos intitulados. Os títulos aparecem em folhas separadas e ilustradas. As ilustrações dialogam com o nome do capítulo.
6	DESFECHO	Desfecho positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Manu, Gabi, Ritinha e Suzaninha, todas com idades entre quinze e dezessete anos.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Leandro, namorado de Ritinha; dona Hermengarda, avó de Suzaninha; Maclá, mãe de Manu; pais de Ritinha; André (Dedé), garoto por quem Manu e Gabi brigam; Edmilson, funcionário do sítio; “príncipe” que dança com Ritinha; Eduardo, filho do prefeito e sua turma de amigos; Babete Labareda, prima de Manu; Marco Magalhães, editor-chefe do jornal de oposição; secretária do jornal; prefeito de Porto das Rosas; Pedro, garoto que Manu conhece no retorno à Resende.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Cidade de Resende, onde moram as garotas; Porto das Rosas, cidade no interior de Minas Gerais, a cerca de 500 km de Belo Horizonte.
11	ESPAÇO MICRO	Ônibus que vai para Porto das Rosas; sítio; fusca da avó de Suzaninha; padaria em Porto das Rosas; rua Coronel Olavo, onde acontece o carnaval; bar do Zé; Jóquei clube de Porto das Rosas; Elétrico, nome do bar onde Eduardo faz sua confissão.
12	VOZ	Narrativa em terceira pessoa, com predomínio do discurso indireto entremeado pelo discurso direto presente nos muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente intruso. Verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	Como na obra anterior, há muitos diálogos, o que favorece o uso de gírias e expressões características como a transcrição do que seria a forma de falar entre namorados: “Voxê, vai. A gente conta até tlês e dixliga, Moji...”. A autora não se decide sobre a melhor forma de se expressar. Ao mesmo tempo em que usa um vocabulário que se aproxima do que o jovem utiliza, emprega o pretérito mais-que-perfeito, por exemplo, uma forma arcaica, além

		de expressões como “quedou-se em pé”, ou “meninas cujo abuso de álcool se fazia notar”. Essa inconstância complica ainda mais o estilo da narrativa. Também se registra a presença de neologismos e abreviações como PPP (Pavorosa Pegação Progressiva).
15	TEMÁTICA CENTRAL	Viagem com amigos.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Amizade; carnaval; <i>ficar</i> ; festas; beijo na boca; disputas amorosas; virgindade; fidelidade; baile de carnaval; violência contra a mulher.
17	PERSPECTIVA SOBRE “SER HOMEM” E “SER MULHER”	As mulheres são seres completamente abobalhados, que se preocupam com shoppings, pegação e revistas de fofoca. A mãe de Manu também precisa se preocupar com o silicone que pôs nos seios. Os homens não ficam atrás na superficialidade.
18	AMOR	As relações são muito superficiais, não é possível se falar em amor romântico.
19	FAMÍLIA	Pouco aparece, mas a relação das meninas com os pais parece tranquila.
20	ESCOLA	Não há referências à escola.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Não há nada concernente a esse tópico na obra.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa tem fundo branco. O título vem em destaque, com letras em fonte maior que a do nome da autora, logo abaixo. Em seguida, aparece o desenho de quatro amigas entre figuras de estrelas e planetas. No miolo, as ilustrações de Axel Sande, em preto e branco, dialogam com o texto, antecipando o assunto de que tratará o capítulo. O livro tem abas.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Seguindo a mesma trajetória do volume anterior da série “Tudo por...”, a obra carece de substância. Em todos os aspectos ela revela deficiências sérias. As personagens são um show de obviedade e lugares-comuns. Quanto ao espaço, o sítio, em princípio, parece ser grande, até porque antes havia três pessoas trabalhando ali, como fica claro no diálogo que Suzaninha tem com a avó. Também se fala em “casa principal”, o que faz crer que há outras moradias dentro do espaço. Entretanto, o sítio é dentro da cidade porque as garotas não têm dificuldades para ir à padaria a pé. Ele é todo cercado por muros, que, inclusive, é pintado pelas meninas, portanto não é tão grande assim. Fica a dúvida sobre como é o espaço central da trama. A linguagem utilizada oscila entre o formal e o informal, sem uma linha coesa de direção, conforme fica claro no tópico dezessete. A trama não convence. A facilidade com que o filho do prefeito é ludibriado por Suzaninha chega a ser ofensiva à inteligência. O “plano” de Babete é tão óbvio que se questiona a real necessidade do aparecimento dessa personagem. Não há qualquer tipo de problematização sobre a forma como a “confissão” é conseguida. A moral da história, de que o “crime não compensa”, é explorada à custa da diminuição da inteligência do leitor. O tom moralizante impera, como na passagem em que o prefeito explica ao filho suas atitudes: “Justamente porque eu te amo que eu estou fazendo isso. Estou tentando te transformar num homem digno, num homem melhor. Um dia você vai entender minha atitude” (p. 189).

3.4.4 Série “Retratos de Malu”

Esta série é protagonizada por Maria de Lourdes, Malu, em suas vivências nas relações com pais, namorados, amigas e professores. É composta por cinco livros: *Fala sério, mãe!*; *Fala sério, professor!*; *Fala sério, amor!*; *Fala sério, amiga!* e *Fala sério, pai!*. Todas as obras ganharam novas edições a partir de 2011.

3.4.4.1 *Fala sério, mãe!*

1	OBRA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Fala sério mãe!</i> Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 176p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2004.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	O livro narra as dificuldades e aflições da mulher moderna diante dos desafios da maternidade até que a filha complete treze anos. A partir daí, o foco passa a ser da garota que conta situações engraçadas que envolvem o crescimento e, sobretudo, o vínculo com a mãe. Temas muito frequentes na vida de qualquer adolescente aparecem, como viajar sozinha com o namorado, perda da virgindade, autorização para o namorado dormir em casa e separação dos pais. O livro acompanha a trajetória de Maria de Lourdes (na perspectiva da mãe) ou Malu (na perspectiva dela mesma) até os 21 anos e traça um panorama divertido do crescer e amadurecer para a vida.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em 23 capítulos, alguns com subcapítulos indicados com numeração e título. Alguns aparecem com subcapítulos intitulados, mas não numerados. Nos títulos, há indicação da idade da protagonista até que ela complete 21 anos.
6	DESFECHO	Desfecho visto como positivo. Malu fecha um ciclo ao completar 21 anos e sair da casa da mãe.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Ângela, mãe de Maria de Lourdes e Maria de Lourdes (Malu).
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Armando, pai de Malu; Mário Márcio (Mamá) e Malena, irmãos de Malu; Doutor Murilo; Thiago Balazartes, primeiro “namorado” de Maria de Lourdes; Guilherme Almeida, segundo “namorado” de Maria de Lourdes, quando ela tem 6 anos; Alice, amiga de Malu ao longo da história; Nando, o garoto com quem Maria de Lourdes troca o primeiro beijo; Joana; Dona Nenê, turista que mãe e filha encontram em Orlando; Fred (Dedé), primeiro namorado de Malu; avó Dalva; Théo (segundo namorado de Malu); Cacau; Babi; Nanda; Chico; Renato; Giba, amigos de Malu; Patrícia, namorada de Armando; Macedo; João; Alfredo; Barbosa; Matoso, todos namorados de Ângela; Lucas, garoto com quem Malu tem a sua primeira vez; Cacaso, namorado de Malu; Rômulo, outro namorado de Malu; Helô, amiga com quem Malu vai morar. Todas as personagens recebem muito pouca atenção, tendo em vista que a narrativa se foca na relação de Malu com Ângela.

9	TEMPO HISTÓRICO	Embora sejam retomadas lembranças relacionadas ao passado da protagonista, o eixo das memórias se encontra inserido em um tempo vagamente atual.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro.
11	ESPAÇO MICRO	Apartamento de Malu, no Grajaú, onde efetivamente se desenrola a narrativa; elevado; carro; academia onde Maria de Lourdes vai fazer balé; festa infantil onde a mãe paga “mico”; shopping; cinema onde Maria de Lourdes troca o primeiro beijo; casa da avó de Malu; ônibus de excursão; loja no shopping onde Malu vai trabalhar. Lugares mencionados ao longo da narrativa: casa de Joana, na Tijuca; cidade de Tiradentes, em Minas Gerais; faculdade e apartamento em Copacabana, onde Malu vai morar.
12	VOZ	Narrativa em primeira pessoa. A voz que narra, até o capítulo 15, é a da mãe de Malu. Depois, a narradora é a própria Malu.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista: o ponto de vista da narração é, em princípio, da mãe de Malu. Depois que a garota completa treze anos, ela é quem domina a focalização. Predomínio dos verbos no pretérito, a não ser nos muitos diálogos em que o presente do indicativo é preponderante.
14	LINGUAGEM	A presença de muitos diálogos permite o aparecimento de gírias. Também favorece a transcrição da linguagem da criança que está começando a dominar a língua. Aos seis anos, Maria de Lourdes já usa expressões como “dáâ”, típicas dos adolescentes retratados pela autora. Aos nove anos, o diálogo seguinte já é possível: “- Está pagando mico, isso sim. Mico, não, gorila. Vaza, mãe. Vaza agora se não quiser me matar de vergonha, está todo mundo olhando, apontando e rindo. Vaza, vaza!” (p. 43). A linguagem é atrelada a vivências características da classe média ou alta. Como quando a mãe se assusta que Malu vá, aos dez anos, a uma festa: “Festa. Festa! Não é um encontro entre amigos num play ou em um bufê infantil, não! É festa de adulto! Em boate de adulto!” (p. 47). “Play” e “bufê infantil” são termos ligados a determinado contexto social, não fazem sentido em outras realidades. Os neologismos, outra marca registrada da produção da autora, continuam a aparecer: <i>namorix</i> : “namorado que não é namorado sério, é só um <i>namorix</i> . É mais sério que ficar e menos sério do que namorar sério” (p. 67). No decorrer da narrativa, embora as gírias continuem a aparecer, tornam-se mais escassas porque a personagem central, Malu, amadurece.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Desafios da maternidade. Desafios de crescer e amadurecer.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Expectativas com relação aos filhos; necessidade de fazer com que os filhos supram as frustrações das mães; inadequação das letras das músicas infantis; enfrentamento das exigências das crianças; necessidade de não repetir os erros dos pais; anseio dos filhos por liberdade; alimentação saudável; festas infantis; moda adequada à idade; limites; horário de chegar em casa; primeira menstruação; notas baixas na escola; primeiro beijo; roupas de grife; baile de debutantes; viagem para Disney; viajar sozinha com o namorado; separação dos pais; autorização para o namorado dormir em casa; momento de sair da casa dos pais.
17	PERSPECTIVA SOBRE “SER HOMEM” E “SER MULHER”	A mãe tem atividade, é assessora de imprensa, e tem que conseguir administrar sua vida profissional com os cuidados com os três filhos, sobretudo com Malu. Espera-se da garota que ela se comporte exatamente como todas as outras. A seguinte passagem ilustra bem a

		<p>perspectiva de mulher e de menina que norteia a obra: “Outro dia li numa revista que as mulheres não saem de casa sem passar pelo menos 21 minutos se arrumando. Esse tempo de refere a um programa básico como ir ao <i>shopping</i>. Quando se trata de uma noitada em um bar, a mulherada perde 54 minutos se arrumando. Maria de Lourdes, que nem mulher é ainda – embora se ache uma –, gasta, no mínimo, uma hora em frente ao espelho se ajeitando. Isso em dia de tarde no shopping” (p. 50). Outros lugares-comuns se repetem, reproduzindo estereótipos ligados a homens e mulheres:</p> <p>“- Ele [o pai] me avisou que você ia ligar a minha menstruação com o seu envelhecimento. E rugas, segundo papai, deixam qualquer mulher deprimida, irritada, ensandecida e estressada. E estava certo. - Seu pai não está certo! Seu pai está erradíssimo! Seu pai é errado! Eu não estou irritada. Nem velha. Nem me sentindo velha. Muito menos enrugada, enrugada é a mãe dele! Seu pai não sabe de nada e ainda se acha muito engraçado, coitado. Ele é como todo homem, minha filha. Só serve para trocar lâmpada, desentupir privada, abrir copos de mate e vidros de azeitona [...]” (p. 58).</p> <p>Diante da separação, Ângela tem que enfrentar a solidão depois dos 40, com três filhos para encaminhar e contas para pagar. Ela reflete sobre sua condição:</p> <p>“Temos de gostar de nossa própria companhia, filha. Aprender a gostar de nós mesmas é um grande passo para deixar de querer entender a cabeça dos homens. Eles são feitos de outro material, são de outra espécie. Nossa felicidade não pode depender deles ou de um relacionamento sério. Existem milhões de coisas que me fazem feliz e, enquanto meus namorados não vingarem, eu vou me divertindo com elas” (p. 146).</p> <p>Malu é uma garota bem resolvida, que lida bem com a separação dos pais e faz escolhas conscientes ao longo da obra. Entre tais escolhas, está a definição do momento de deixar o conforto da casa da mãe para morar com uma amiga. O pai pouco aparece, mas demonstra ser uma pessoa que se importa com a filha. Tem seus próprios interesses e não parece muito disposto a negociar seu tempo livre:</p> <p>“Tricolor convicto, meu pai sempre ignorou essas iniciativas de programinha família. Para ele, o fim de semana perfeito consiste em ficar esparramado no sofá a tarde inteira vendo jogos importantíssimos como Bangu X Cabofriense, América X Friburguense e por aí vai” (p. 78)</p> <p>Ele arruma uma namorada mais jovem e sai de casa, mas continua a manter uma boa relação com a ex-mulher e os filhos.</p>
18	AMOR	As relações amorosas são superficiais, não são o mote da obra.
19	FAMÍLIA	Família completa. A família de Malu é dedicada. Os pais se separam, mas isso não impede que tenham uma boa relação. A mãe curte a gravidez e todas as etapas da vida de seus filhos. Preocupa-se com a felicidade da menina e, às vezes, é até invasiva demais. Justifica suas atitudes com a desculpa de que “mãe pode tudo”. O pai recebe pouca atenção.
20	ESCOLA	A escola aparece apenas como pano de fundo, já que o enfoque está nas relações familiares.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	A mãe, diante das notas baixas da menina em português, exige que ela “leia mais”. Malu lê <i>Caras</i> no banheiro (p. 100). Afora essas duas menções à leitura, não há outras.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa é um projeto de Axel Sande. Na parte superior, aparece o nome da autora. No centro, há o desenho de uma moça trajando

		roupas coloridas. De sua boca sai um balão com o título da obra. Ao canto, aparece a imagem de um computador. No miolo, não há ilustrações, exceto um balão no canto direito do título, cuja primeira palavra aparece em negrito. A primeira letra do texto do capítulo aparece em destaque.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>O livro conta, de forma divertida, as desventuras de uma mãe moderna diante dos desafios da maternidade. Depois, o enfoque recai sobre a adolescente e os enfrentamentos que amadurecer exige. O contexto é de mulheres de classe média e as preocupações refletem o lugar social que elas ocupam. Não é uma obra de crítica social. As preocupações das personagens se resumem ao que as atinge diretamente. Ainda assim, o livro consegue ser divertido ao revelar a complexidade da relação entre mãe e filha dentro de uma realidade em que dinheiro não é problema e consumo é pouco problematizado, como bem ilustram os trechos transcritos abaixo:</p> <p>“Dois meses depois, eu me vi obrigada a pagar outra armação para a teimosa, já que a miopia aumentara quase um grau (a danada cumpriu a promessa de não usar os óculos). Uma roxa, de <i>design</i> arrojado, italiano, sete vezes mais cara do que a outra, que, verdade seja dita, era a pior imitação de tartaruga do mundo. Fez o maior sucesso na escola, ficou toda feliz a minha pequena” (p. 39).</p> <p>“Rega-bofe anunciado, começa o dilema da roupa. Sim, porque quando elas fazem uns oito anos decidem que repetir roupa é pecado mortal. Em festa, então, é o fim. A agenda, que antes servia como diário, passa a ser finalmente utilizada como agenda e lota de compromissos com uma velocidade impressionante. São pelo menos três festas por semana. Três!” (p. 47)</p> <p>“O pior é que, além das roupas, tem o rio de dinheiro que elas nos fazem gastar em coisas utilíssimas, como esmaltes coloridos, pulseiras diferentes, anéis modernos, elásticos para cabelo de última geração, gloss, blush, sombras... e tudo é sempre no plural. Sempre. Ah, sim. Meninas de 10 anos já usam esmaltes, pulseiras, anéis e maquiagem. Um espanto. Meninos dão trabalho, meninas dão trabalho triplicado!” (p. 48)</p> <p><i>Comprar</i> e <i>consumir</i> fazem parte da própria constituição da obra, são peças importantes na dinâmica da família que é retratada. Como se observa nas outras obras de Thalita Rebouças, suas personagens nunca transcendem, elas estão vinculadas ao seu limitado mundo de classe média ou alta, não conhecem outro cenário que não o que em que usualmente se movimentam. As crises e tensões são inerentes à sua condição burguesa.</p>

3.4.4.2 *Fala sério, professor!*

1	OBRA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Fala sério professor!</i> Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 168p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2006.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de memórias.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Malu divide apartamento com Helô e Bené. A partir de um comentário das garotas, ela se lembra de alguns professores marcantes ao longo de sua vida. A narrativa é formada de pequenas lembranças relacionadas a esses profissionais, nos mais diversos

		contextos, da escola à academia, até que ela complete 22 anos.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em 21 capítulos intitulados, alguns com subcapítulos também intitulados. Nos títulos, há a indicação da idade da protagonista. No primeiro capítulo, a narradora tem 22 anos e, depois de um comentário das amigas, começa a se recordar dos professores que passaram por sua vida. Depois dessa retomada, a narrativa é linear, sem viagens no tempo.
6	DESFECHO	Desfecho positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Maria de Lourdes (Malu).
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Ângela Cristina, mãe de Malu; Alice, colega de Malu desde o jardim de infância; Tia Angélica, professora do Jardim de infância; professora de balé; tia Teresa, professora de Malu quando ela tem cinco anos; tia Genoveva, professora de Malu com seis anos; tia Jassira, professora de Malu com sete anos; tia Mitzi, professora de Malu com oito anos; Roger, colega de Malu, que dança sobre a mesa na aula da tia Mitzi; Jana Amaral, colega de Malu e Alice; Clara Venceslau e Stephanie, amigas de Jana; tia Tânia, professora; tia Beth, coordenadora da escola; tia Lúcia; tia Gladys; Bianca Bastos, colega de Malu quando ela tem dez anos; Fátima, professora de português; André Maurício, professor de história quando Malu tem doze anos; Nathalie; Fábio Herculano, professor de geografia; professor Janir, de matemática; Kim; Sidney; Rosa; Bola, colegas de escola; Rosa, professora; Roberto, professor de teatro; Sasá, com quem Malu contracena no teatro; Lucinda, professora de história; Joana, colega de escola; Magali, professora de redação da oitava série; Matias; Frances, melhor amiga do curso de inglês; Ronaldo, professor de inglês; professor Zeca; Zuzá, instrutor de paraquedismo; Gordo, coordenador da escola de Malu quando ela tem quinze anos; professores Serjão e Marcos; Matoso, garoto com quem Malu “fica” duas vezes e Thiago, com quem “fica” uma vez; Dorival Mateus, colega de Malu, perito em “embromação”; professor Ramalho, de Literatura; professora Hemerinda; Guilherme Almeida, colega; Cacau, Babi e Nanda, amigas de Malu, passam o carnaval em Santa Catarina com ela e Alice; Chico, Renato e Giba, garotos que conhecem em Santa Catarina; Pé, professor de surfe; professor Gilbertinho, da academia; Marcelo, responsável pela cantina da escola; professor Adalberto, de biologia; Diógenes, coordenador do terceiro ano; professores Jurandir e Wellington, da auto-escola; Carlota, professora de português na faculdade; Cilene, dona da academia de shiatsu; colega de shiatsu, <i>a doida</i> ; Paulino Domano, professor de psicologia; Duda, Bárbara, Dan, Suzano e Fernando, colegas da faculdade; professora Marly, de teatro e cinema.
9	TEMPO HISTÓRICO	Como no primeiro volume da série, embora sejam retomadas lembranças relacionadas ao passado da protagonista, o eixo das memórias se encontra inserido em um tempo vagamente atual.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro; Vargem Grande, no Rio, onde acontecem as aulas de história; Florianópolis e Garopaba, onde Malu vai passar o carnaval aos dezesseis anos.
11	ESPAÇO MICRO	Bairro da Tijuca; bairro de Laranjeiras; bairro do Botafogo; Escola; Academia de balé; Bienal do livro; curso de inglês; casa do professor Zeca; avião de onde Malu salta de pára-quedas; sala do Gordo; praia; academia de ginástica; cantina da escola; auto-escola;

		sala do diretor; Quinta da Boa Vista; Saens Peña; Alto da Boa Vista; Conde Bonfim; faculdade; escola de yoga; academia de shiatsu; Jardim da Saudade, cemitério; estúdio de teatro, em Botafogo
12	VOZ	Narrativa em primeira pessoa. O narrador recorda os acontecimentos e, nos verbos, observa-se o <u>predomínio do pretérito perfeito</u> .
13	FOCO NARRATIVO	Narrador protagonista com centro fixo, limitado às percepções de quem narra.
14	LINGUAGEM	<p>O recurso de repetir vocábulos para dar ênfase continua nesta obra: “Suuuuper sem noção” (p. 35); “Nãããã!” (p. 35); “Achei péééééssimo aquele momento sem classe” (p. 77); “séééculos” (p. 89); “Claaaro que não! Incômodo nenhuuuuum!” (p. 96); “[...] Ele é péssimo, péééééssimo professor” (p. 100). A presença maciça de diálogos permite uma aproximação com a linguagem dos jovens. É interessante que, mesmo as crianças falam como adolescentes, como na passagem em que Malu tem oito anos e, junto com outras colegas que se supõe que sejam da mesma idade, vão para a sala da coordenadora onde se desculpam por uma briga:</p> <p>– Desculpa aê, Claraaaa. – Foi mal, Stephanie... – Desculpa, mesmo, Jana. – Pô, aí... desculpa, Alice. – Desculpa geral, galera” (p. 39).</p> <p>Da mesma forma, quando vai para Santa Catarina, abre-se a ocasião para novas gírias, em um contexto de gozação:</p> <p>– Que enganação, nada! Bora surfar, brou! Bora pegar mó sudoeste amanhã, valeu! – fez graça Cacau. – Será que o mar vai estar <i>crowdeado</i>? – disse Babi, pegando a onda do <i>surfistês</i> iniciada por Cacau. – A gente é <i>haole</i>, será que vão deixar a gente pegar nossas ondinhas em paz? – entrou na brincadeira Alice. – Paz, aí... azul, mar, infinito... Lindããã... Mó natureza... Mó adrenalina... – completou Nanda, com voz de preguiça.</p> <p>Também as gírias aparecem com frequência, inclusive, os xingamentos: “A vaca-vacona-vaconésima” (p. 86). Os verbos “ficar” e “pegar” se repetem em várias passagens, como na seguinte: “Não é nenhum dos dois! Só fiquei com o Matoso duas vezes e com o Thiago uma! Mas como é que você sabe que eu peguei os dois?” (p. 101). Ângela, quando vai à escola de surpresa para foto de colégio de Malu, então com 9 anos, conversa assim com a filha:</p> <p>– Vamos botar mais cor nessa cara, Maria de Lourdes. Faz assim, ó! – pediu que eu fizesse um bico. – Assim o blush fica no lugar certo, vai ficar com cara de sol a minha pequetita. <i>Pequetita magi lindja da tchurminhaaa</i> – disse alto” (p. 45).</p> <p>Mais tarde, o comentário de Malu mostra que o hábito da mãe foi muito bem aprendido: “sempre odiei que falassem comigo com voz de neném, mas em compensação nos meus namoros... Todos os meus namorados tiveram que me aturar dando a eles apelidos ridículos e falando com voz de bebê” (p. 76). E é assim que ela se dirige a Kim, o primeiro namorado: “Ai, Kim, pára! Como você fica bobo quando está perto dos seus amigos! Nem parece meu Tchmilinho, que vive <i>fagendo</i> biquinho para <i>diger</i> que ama a <i>xua Potocaginha</i>” (p. 77)</p> <p>Os diminutivos aparecem vez ou outra, como <i>Tadinho</i>, quando Malu compreende que Wellington, professor da autoescola, se acha desejável.</p>

15	TEMÁTICA CENTRAL	Relação com professores diversos ao longo da vida.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Primeiro dia na escola; Papai Noel; dor de amor; passeio da escola; menstruação; tietagem; professores; conversa em sala de aula; ensaios de teatro; pintar o cabelo; paixão por professores; diferenças entre homens e mulheres; disputa entre mulheres; escolha do curso superior; engordar e emagrecer; luta pelos direitos; como ajudar alguém a se tornar “pegável”; como a <i>yoga</i> deixa o corpo durinho; cinema de vanguarda.
17	PERSPECTIVA SOBRE “SER HOMEM” E “SER MULHER”	<p>Descrição da mãe de Malu quando ela tem nove anos: “Enquanto ela chamava a atenção dos zoneiros, olhei para o lado e vi a imagem que, desde aquele dia, é a imagem do terror para mim: toda maquiada, sapato salto quinze, echarpe e vestido de festa... era minha mãe, peruésima às oito da manhã. Pior! Muuuuito pior que isso: ela foi munida de secador, chapinha, silicone de cabelo, laquê e um saquinho plástico lotado de maquiagem que mal a deixavam acenar para mim” (p. 43). Esse aparato todo é para Malu fazer a foto do colégio. A menina está sendo criada para ser mulher... o único tipo possível nas narrativas da autora. Embora Malu se revolte a princípio, depois ela se conforma e engole o choro: “O pior é que eu engoli. Eu não queria borrar a maquiagem. Sou vaidosa desde pequetita, fazer o quê?” (p. 45). Depois as outras colegas pedem à Ângela, mãe de Malu, que as maquie também. Com treze anos, Malu engata uma conversa com Joana, sua colega de classe. O trecho a seguir ilustra bem o tipo de assunto que elas têm: “Na sala, o assunto, claaaro, não podia parar. Aquele <i>converse</i> estava bom demais para ser encerrado, ainda havia muita coisa a ser dita, redita e comentada. Coisas importantíssimas, como a mochila ridícula da Suzana, o cabelo novo da Gisela e o namorico engrenanão-engrena do Mano e da Jade. O que se via ali era uma sintonia linda entre duas meninas fofas e tagarelas” (p. 83) A professora Magali, da oitava série, é considerada “conselheira da galera” porque é “jovem, cheia de estilo e com namorados diferentes (no plural, mesmo) a cada semana, ela era considerada pelos alunos uma <i>expert</i> em namoros, pegadas e ficadas” (p. 88). Seguindo a linha dos estereótipos, aparece uma discussão sobre a necessidade que as mulheres têm de “discutir a relação” e a reação dos homens a esse costume: “– É! A gente precisava conversar sobre a gente, sobre nosso futuro. Nosso namoro já estava rolando há séééculos e a gente nada de conversar. – Há quanto tempo vocês estão juntos? – Há uma semana. [...] – Meninos não lidam bem com essa coisa de discutir a relação, Malu. Eles odeiam discutir a relação” (p. 89) Pela fala de Malu, é possível apreender o perfil do homem delineado na trama: “–Eu odeio esse Matias! O aprendiz de idiota teve a coragem de dizer para mim: ‘pô, aí, na real, Maluzinha, cansei de ficar só com você. Eu estou a fim é de pegar mais menina. Sou muito novo e muito boa-pinta para me prender a uma só, valeu?’” (p. 90). De modo geral, os homens têm pouco espaço, mas quando eles aparecem, não há um aprofundamento das personagens. O caso do Wellington, professor da autoescola, é bastante sugestivo. Ele tenta cantar Malu, mas é muito malsucedido porque é cafona. Ela, então,</p>

		o ajuda a se tornar mais atraente, eliminando as roupas inadequadas e levando-o ao seu cabeleireiro. O resultado é que: “Ajeitadinho e com as roupas certas, não é que ele ficou pegável? Não o meu nível de pegável. Pegável geral. Pegável pela galera. Eu sempre fui meio exigente com garotos. Eles precisavam mexer comigo. Tudo bem que muitos, muuuuuuuitos mexeram comigo, mas isso não aconteceu com o Wellington” (p. 139)
18	AMOR	Não há amor.
19	FAMÍLIA	Não há espaço para a família na trama.
20	ESCOLA	Espaço onde ocorre a maior parte das narrativas. É um lugar em que se estabelecem relações e se delinea a personalidade da protagonista. De modo geral, a escola é retomada por uma perspectiva positiva, exceto quando Malu é suspensa por Diógenes no terceiro ano, em virtude de sua sublevação contra os preços exorbitantes praticados na cantina. É nessa ocasião, entretanto, que se abre a possibilidade de intervenção do professor Adalberto (p. 132), destacando a importância de se incentivar atitudes questionadoras por parte dos alunos. Portanto, um evento que começa ruim, ilustrando a dificuldade da escola de lidar com alunos que reivindicam direitos, acaba fortalecendo a imagem desta instituição como um lugar de tensões, mas não necessariamente opressivo. Ao final, prevalece o bom senso e pais e alunos são atendidos.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Quando os alunos vão visitar a Bienal do Livro e a tia Gladys encontra um autor desconhecido, acontece o seguinte diálogo: “– Gente! Olha! Um escritor! Que legal! Que tudo! Vamos tirar foto, grudem lá nele! – surtou, pulando e batendo palmas. [...] – Ele pode virar um <i>best-seller</i> e vocês já vão ter foto dele quando isso acontecer. Querem coisa mais bacana que isso? – disse a nossa professora” (p. 55). A importância da literatura é reduzida à capacidade de determinado autor se tornar um <i>best-seller</i> . Este é o único motivo elencado pela professora para que os alunos tirem uma foto com o escritor. Depois, o passeio continua e os alunos encontram as personagens da <i>Disney</i> na Bienal do Livro (?). Mais adiante, uma colega sugere à professora: “–Tia Gladys, vamos pegar um autógrafo daquele ator que lançou um livro? – sugeriu a mais noveleira da turma” (p. 59) Depois todos se desesperam quando veem uma multidão se formando. Correm para pedir autógrafo imaginando que algum ator esteja na Bienal. Mas é “apenas uma funcionária de uma editora que tinha sido confundida com uma atriz de novela de segundo escalão” (p. 60). <i>As aventuras de Tom Sawyer</i> , de Mark Twain (p. 80) é adaptado para o teatro. Em uma cena, Malu tem que tirar o chiclete mastigado da boca e dar para o Tom Sawyer. (Dá para imaginar o nível da adaptação para o teatro da obra literária). Na página 104, a obra <i>A escrava Isaura</i> é citada.
22	PROJETO GRÁFICO	Não há ilustrações no miolo do livro, mas a capa é de Axel Sande e mantém o mesmo estilo da série “Fala sério!”. O nome da autora aparece logo no começo da página. Há o desenho de uma moça e de sua boca saem os dizeres com o título da obra. Ela segura um livro nos braços. Ao fundo, prevalece o verde (a sugerir um quadro-negro) e rosa. A mesma ilustração, centrada na garota, aparece na

		orelha final do livro.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>Cada capítulo se atém a um acontecimento específico da vida da protagonista, nas situações mais inesperadas, sempre relacionadas a algum professor. Os capítulos não precisam ser lidos, necessariamente, em ordem, porque narram vivências independentes. Ler a obra em sequência ajuda, porém, a formar a imagem da protagonista e entender as relações que estabelece com os outros. A obra tem momentos divertidos, mas de modo geral prevalecem os estereótipos. As reflexões que <i>deveriam</i> ser engraçadas redundam em puro mau-gosto. Um exemplo entre muitos está na seguinte passagem:</p> <p>“Não acreditei como o José Carlos, o Zeca, tinha se apaixonado por uma baranga daquelas. (<i>Tá</i> outro mistério, este da humanidade. Por que os caras mais lindos se apaixonam, na maioria das vezes, por mulheres absolutamente horrorosas? E por que é que desde a adolescência a gente fica impressionada quando um cara impossível tem uma mulher horrível?)” (p. 97).</p> <p>Ao final, a narradora agradece aos professores que passaram por sua vida, esclarecendo sobre a importância deles em sua formação. Serve para passar o tempo e compete com a televisão.</p>

3.4.4.3 *Fala sério, amor!*

1	OBRA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Fala sério, amor!</i> Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 166p.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2007.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de memórias e sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Malu conta suas experiências com diferentes namorados ao longo da vida até que ela complete 22 anos.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em doze capítulos intitulados, alguns com subcapítulos também intitulados. Nos capítulos, há indicação da idade da protagonista. Junto ao título, em destaque, há um balão com corações desenhados. Narrativa linear.
6	DESFECHO	Desfecho visto como positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Maria de Lourdes (Malu).
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Ângela, mãe de Malu; Armando, pai de Malu; avó de Malu; Guilherme Almeida, primeira paixão de Malu, dos seis aos seteanos; Mateus, segundo “namorado” de Malu; Marcelinho, o marreco de Mateus; Tia Cidinha, mãe de Mateus; Alice, melhor amiga de Malu; Nando, Paulinho, Léo (Leônidas), Tadeu, Tavinho, Beto, Luciano, Leandro, Fred, Estêvão, Jaiminho, Lucas, Cláudio, Sidney, Serginho, Jorginho, Digo, João Alfredo, Vlad, Gustavo, Cadu, namorados de Malu; tia Sueli, mãe de Tadeu; Marcelinho, melhor amigo de Luciano, a quem Malu apresenta Alice; Dona Atenas, mãe do Fred; pai do Fred; Suzana, outra amiga de Malu; Vinícius, amigo que Malu queria namorar; Aníbal, amigo da internet; Mamã e Malena, irmãos de Malu; Juju, Clara, Laura, Dara, Lorena, ex-namoradas de Serginho; Duca, Nanda e Clarisse, amigas de Malu; Francisco, garoto que conhece Malu no cinema; “bocado” que Malu beija no carnaval na Bahia; Cibele, loura “ficante” de Vlad; Odilav, garoto que conversa com Malu no shopping; dona Amelinha e dona

		Ruth, amigas da avó de Malu; Odete e Zélia, amigas de Ângela;
9	TEMPO HISTÓRICO	Como nos demais volumes da série, a narrativa se estrutura sobre o tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro; Friburgo, onde mora Nando; Buenos Aires; Bahia; Vargem Grande.
11	ESPAÇO MICRO	Apartamento de Malu; escola; apartamento de cobertura de Mateus, no prédio de Malu; cinema, onde Malu dá o primeiro beijo; apartamento do Tadeu; praça da Apoteose; restaurante natural; casa de Fred; praia de Ipanema; lanchonete onde Malu encontra Aníbal; academia; shopping; barzinho com música ao vivo; festa <i>rave</i> ; barzinho no Leblon.
12	VOZ	Narrador de primeira pessoa. Predominância do discurso direto.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador protagonista. A narrativa é centrada em Malu e na sua percepção dos fatos.
14	LINGUAGEM	Presença maciça de diálogos, o que favorece o aparecimento de gírias e coloquialismos, tais como: “Tô, “ta”, “dãã”, “nananinanão”; “Tchanããã!”; “pô, aê, brigado!”; “que bonitinho”. Os namorados costumam usar língua de neném. Malu se opõe a isso, mas Fred, seu namorado, acaba cedendo ao impulso de chamá-la de “prinxejinha” (cap. 6), o que a faz desistir do namoro. Jaiminho tem outro hábito: usar diminutivos para falar com Malu, além de se dirigir a ela como “momojuco” (p. 86). Mesmo Malu, porém, ao se referir aos namorados, muitas vezes, emprega o diminutivo, como quando se refere à relação com Gus: “Eu estava, havia oito meses, com o Gus, totalmente amorzinho, totalmente grudadinhos, passávamos os dias juntos [...]” (p. 151). Todos falam de forma semelhante. Não há soluções linguísticas individuais para marcar as personagens. Repete-se o recurso de desdobrar as vogais para enfatizar alguma expressão: “Paaaai”; “Noooossa!”; “Nãããão!” ;
15	TEMÁTICA CENTRAL	Relação com garotos ao longo da vida.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Primeiro amor; medo de bichos de penas; primeiro beijo; depilação; presente de dia dos namorados; tentar fazer amigos namorarem; conhecer a família do namorado; encomendas para viagens internacionais; diferença entre meninos e meninas; malhação; namoro pela <i>internet</i> ; relação de irmãos com os respectivos namorados; paixão por futebol; celulite; bunda caída; ciúme; permissão dos pais para sair à noite; dificuldade de terminar com o namorado.
17	PERSPECTIVA SOBRE “SER HOMEM” E “SER MULHER”	A preocupação da mãe de Malu quando Paulo, o primeiro namoradinho oficial da menina, diz que é filho da diretora da escola, revela muito do que pensam as mulheres da trama: “– Agora vou ter mais intimidade com a sua mãe e vou poder levá-la ao salão para conhecer a Célia, a melhor cabeleireira do mundo. Sua mãe precisa mudar urgentemente aquele corte de cabelo da década de 80, parece que ela saiu da figuração de <i>Os embalos de sábado à noite</i> . [...] – Muito bem. Tô gostando de Paulo Silva, Maria de Lourdes! – afirmou, dando tapinhas no ombro dele. – Quando eu for ao salão com sua mãe vou fazer muitos elogios a você, viu? – É o mesmo salão da minha depiladora, Malu? – É o quê? Repete isso, filhinho. – Eu me depilo no mesmo salão da... – Pára o mundo que eu quero descer!!! – deu escândalo minha mãe –

		<p>Você se depila? Você se de-pi-la? Por quê, santo Cristo? Pra quê? Depilar é coisa de mulher, não de homem, Paulo Silva! Você é macho, Paulo Silva! Paulo Silva... diz pra mim... você tem tendências homossexuais, é isso? Pode dizer, eu não sou preconceituosa!</p> <p>–Não, dona Ângela, é que eu nado. Quero ser nadador profissional e é melhor depilar os pêlos, aumenta a velocidade da gente na água.</p> <p>– Atleta... veja você... Paulo Silva é atleta. Ou seja, pobre. Você gosta de pobre, né, Maria de Lourdes? [...]” (p. 27)</p> <p>Também é possível se fazer deduções sobre a complexidade das relações de amizade entre garotas a partir dessa passagem:</p> <p>“– A Suzana, já falei da Suzana? Uma menina do meu colégio que tem um cachorro chamado Cão, é feia mas se acha linda, tem muito mais dente do que devia, é meio porquinha, fofqueira, bigoduuuuda...não acredito que não te falei da Suzana, ela é ótima, superamiga minha!” (p. 72)</p> <p>O pragmatismo das garotas começa cedo, como em Malena:</p> <p>“[...] planejo minha carreira desde pequena. Se eu não virar uma pessoa magrela ou uma cantora bem-sucedida, vou pra academia malhar bastante, ficar com a bunda dura e posar pelada pra alguma revista. Não vou ficar rica, mas vou ter meu apartamento [...]” (p. 99)</p> <p>A percepção que se tem dos homens:</p> <p>“Homens...Não importa a idade que tenham, são sempre umas crianças” (p. 32);</p> <p>Ou, na apreciação de Ângela:</p> <p>“Gastou dinheiro à toa! Homem é tudo igual, Maria de Lourdes! Você precisa entender que homem não presta, filha! Não presta! Eles são péssimos de data! Não decoram nenhuma! É da raça deles, minha filha!” (p. 37)</p> <p>Mais adiante:</p> <p>“Meninos me irritam quando o assunto é diálogo. Tudo bem, eu sei que esse negócio de discutir a relação é meio tedioso, mas não é a esse tipo de diálogo que estou me referindo. Estou falando de diálogos corriqueiros, diálogos do dia-a-dia, conversas, bate-papos. O problema da maioria dos garotos é que eles não são chegados a uma conversa. Não é que eles não gostem de dialogar. Eles simplesmente não sabem dialogar” (p. 71);</p> <p>A conversa de Jaiminho com Malu sobre Meg Ryan ilustra a percepção de masculinidade da garota:</p> <p>“– Eu sei, mas além de botocada ela é cafona! Você viu o vestido pêssego que ela usou no Festival de Cannes? Não combinava nada com o tom da pele dela!</p> <p>Vestido pêssego? Tom de pele? Que boiola!”</p> <p>[...]</p> <p>– Jaiminhooo! Acho que você tá lendo muito essas revistas de fofoca, heim? Precisa ler mais <i>Placar</i> e ver mais Sport Tv, sabe? Tá estranho isso. A gente tá aqui correndo e você puxa um assunto que...” (p. 89)</p> <p>Lucas revela para Malu:</p> <p>“– Vocês, meninas, se julgam tão espertas... não sabem que a gente diz qualquer coisa, QUALQUER COISA, para conquistar uma garota?” (p. 92)</p>
18	AMOR	Embora a obra tenha no título a palavra “amor”, a concepção de amor que ela encerra é característica das relações descartáveis, a que

		se dedica a obra de Bauman (2004), <i>Amor Líquido</i> .
19	FAMÍLIA	A convivência de Malu com os familiares é tranquila, as pequenas rugas são resolvidas com carinho. Com o pai, Malu acha mais fácil tratar do assunto “namorados, ficantes e trelelês”, como ela destaca. Família completa.
20	ESCOLA	Aparece somente como o lugar onde Malu conhece a primeira paixão.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Malu lê o horóscopo (p. 35); No capítulo sete, ela conversa com um garoto pela <i>internet</i> .
22	PROJETO GRÁFICO	As configurações de capa seguem o padrão da série. O nome da autora aparece no início da página, em destaque. O fundo é completamente cor-de-rosa. Há o desenho da mesma garota que ilustra as outras capas com um balão com os dizeres que constituem o título da obra. Alguns corações aparecem perto de seu rosto. Corações também estampam sua camiseta. A garota reaparece na orelha final do livro, junto à biografia da autora.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Não há muito o que se dizer sobre essa obra porque ela prossegue na mesma linha das demais produções da autora dentro da série, inclusive com a mesma personagem, Malu, à frente das trama.

3.4.4.4 *Fala sério, amiga!*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Fala sério, amiga!</i> Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 216p.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2008.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de memórias.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A personagem Malu, de <i>Fala sério, mãe!</i> reaparece nessa obra para contar sobre as diferentes amizades que fez ao longo da vida, até completar vinte e um anos. No decorrer da narrativa, são recuperadas situações que envolvem as relações de amizade em seus diversos graus. O último capítulo traz uma reflexão sobre o assunto.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em dezessete capítulos intitulados, alguns com subcapítulos também intitulados. Nos capítulos, aparece a indicação da idade da protagonista, o que não ocorre nos subcapítulos.
6	DESFECHO	Desfecho positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Maria de Lourdes (Malu).
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Amigas de Malu: Alice, Maria Eduarda (Duca), Nanda e Helô. Ângela e Armando, pais de Malu; Mário Márcio (Mamá) e Malena, irmãos de Malu; Cristina; Mariana (Mari); Juliana Venceslau, amiga do balé; Gabi; Diogo; mãe de Alice; Alessandra, vizinha de Alice; Sofia; Cao; Paulo Mendes; Nicolau; Bené; Ana Luiza, colega do curso de inglês; Leila Loredano; Paloma; Luiz Cláudio, novo cabeleireiro de Helô; Raíssa, amiga da quinta série; Analuzia; Sabrina; João Paulo, maquiador que também trabalha de drag queen; avó de Malu; Fred; Maga, mulher que lê a sorte das pessoas; Mauro Testão; Liliana, amiga da web, com quem Malu viaja para o Chile; Sara; Otávio, namorado de Malu; Théo, namorado de Alice; Edu, namorado de Nanda; Pauleta; Hanna; Mayara, rebatizada de Atakima Natauaska, depois de Paz Noturna;

		Matthew; Juanita Tedesco; Paulo Vasco; Zéu, ex-namorado de Duca; Leonor; Marquiros; Jordana e Wiled, amigos da faculdade; Fabian.
9	TEMPO HISTÓRICO	O eixo das memórias se encontra inserido em um tempo vagamente atual.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro; Chile.
11	ESPAÇO MICRO	Prédio de Mari; academia de balé; shopping; escola; casa da Alice; apartamento de Malu; curso de inglês; lanchonete; cinema; casa da Ana Luisa; show; galeria de arte; auditório da PUC da Gávea; bar Kome Aki; bar perto da faculdade.
12	VOZ	Narrador de primeira pessoa.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador protagonista. Focalização centrada na personagem principal. Prevalência dos verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	Não há uma adequação da linguagem para cada fase da vida. As garotas de seis anos falam como falarão na fase “adolescente”, com expressões do tipo “alou!”. A narradora, ao expressar o que se passa no íntimo das personagens, usa o recurso de repetir algumas letras, enfatizando as palavras: “Chataaaaaa!!!! Mal-educadaaaaa!! Cara de ontem! Olhar de cansadaaaa!!!” (p. 31); assim como fazem as personagens: “ ai, que óóódio!” (p. 38); “É suuuupercomum esse apelido” (p. 69). Algumas siglas são introduzidas: CQI (Crente que É Importante); SAFM (Superamiga Fofa Mesmo); AECA (Amiga que É o Caramba). Presença de muitos diálogos. Alguns capítulos são estruturados apenas sobre eles, como o capítulo 9, “Ponto de interrogação”. No subcapítulo “Ixcrevendo Axim” (10), aparece a transcrição da linguagem típica das redes sociais, com expressões como: “100 noçaum”; “Noxa língua eh soh p/ tecla, ñ p/ botah na prova”; “A gnt ADORA fofok! A gnt é suuuperfofokera!”
15	TEMÁTICA CENTRAL	Amizade.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Medo de papai Noel; Barbie; anorexia; paixão infantil; inveja entre meninas; primeiro beijo; festa surpresa; corte de cabelo; maquiagem; feiúra e beleza; festa de quinze anos; Disney; alcoólicos anônimos; previsão do futuro; trabalho nas férias; viagem; astronomia; arte moderna; telemarketing; aprender inglês.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Os estereótipos são o ponto forte da trama. As garotas são fúteis e vazias. Desconhecem outra realidade senão a que concerne a elas mesmas. Quanto aos homens, não se saem melhor no quesito inteligência ou perspectiva crítica da realidade.
18	AMOR	Não há espaço para o amor em narrativas dessa natureza. Os diálogos são pontuados pelo pragmatismo necessário para conquistas amorosas de uma hora, talvez de uma noite, não mais que isso. O trecho transcrito ilustra bem o nível de comprometimento buscado: “Na semana seguinte, fomos a um show. Lá, um gatinho se aproximou de mim. - Oi, tudo bem? - Tudo. Mas não vou ficar com você até você arrumar um amigo pra minha amiga, aquela ali, a Analuzia, que é suuuperfútil, mas muito gente boa. - Fala sério, amor! Tô a fim de você desde que você chegou. - Que ‘amor’, o quê! Deixa de ser abusado, menino! Nem sabe meu nome! “Amor” ... - Hum... é bravinha... As bravinhas são as minhas preferidas –

		<p>sussurrou, agarrando a minha cintura.</p> <p>- Não insiste, se você quiser ficar comigo, tem que ser desse jeito; se não for, não vai rolar conversa, nem beijo entre a gente. Porque eu também não sou dessas que beija sem conversar, não.</p> <p>- Caraca, garota maluca! Garota dodói! Cada uma que me aparece... – resmungou antes de sair soltando fumaça pelo nariz” (p. 95).</p>
19	FAMÍLIA	Aparece pouco.
20	ESCOLA	Aparece pouco.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	No capítulo dez, Duca resolve se aventurar pela literatura. Menção a <i>Harry Potter</i> , Jorge Amado e Paulo Coelho.
22	PROJETO GRÁFICO	As configurações de capa seguem o padrão da série. O nome da autora aparece no início da página, em destaque. O fundo é amarelo com alguns tons de rosa. Há o desenho da mesma garota que ilustra as outras capas com um balão com os dizeres que constituem o título da obra. A garota reaparece na orelha final do livro, junto à biografia da autora. Não há ilustrações no miolo da obra, a não ser por um desenho de uma palmeira na página final.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>A obra parte de lugares-comuns como: “acho que o mais bacana de ser criança é poder agir espontaneamente. Criança não se censura. Quando não está a fim de falar, criança simplesmente não fala; quando não quer rir, não ri; quando acha uma pessoa feia não vê problema nenhum em dizer isso a ela. Sinceridade, teu sinônimo é criança” (p. 23). Ou então: “Eu adorava a Barbie, a Alice adorava a Barbie, todas as meninas queriam ser a Barbie quando crescessem” (p. 27). Ou mesmo considerações como essa: “Menina tem mania de dizer que só tem amiga linda. Taí uma das maiores mentiras de todos os tempos. A natureza não é tão legal com todo mundo. Existem garotas lindas, garotas bonitas, garotas charmosas, garotas S.O.S. (sigla para Só o Olho Salva), outras que têm o corpo e o cabelo fenomenal, garotas ajeitadinhas e garotas feias. Existem amigas de todos esses tipos” (p. 91). As preocupações são características de um contexto social, como quando Malu tem doze anos e precisa tratar de um “assunto delicado” com a Helô (aliás, esse é o título do subcapítulo). Tal assunto é que as amigas acham que Helô precisa procurar outro cabeleireiro. Helô se recusa a cortar com Silvestre, porque não pode ter um cabeleireiro com esse nome, que é sinônimo de selvagem. Adolescentes são desprovidos de interesses que ultrapassem o trivial. O importante é “pegar” gente e, nesse contexto, ser feia é um crime: “Além de feia, Analuzia era zero charme, zero atitude, zero estilo, cabelo esquisito. Uma menina apagadinha, sabe? Bem-intencionada, suuuper gente boa, inteligente e blá-blá-blá... mas apagadinha. Analuzia nunca pegava ninguém quando a gente saía. E minhas amigas sempre pegavam alguém. Eu sempre pegava alguém. Desde que o alguém em questão me agradasse, que fique claro! Nunca fui dessas que beijam só por beijar” (p. 92). Não fica muito clara a diferença entre “pegar” alguém de quem se agrada e “beijar só por beijar”. Quando Duca resolve que quer ser escritora, o que a motiva não é a vontade de escrever uma obra que possa ser lida e apreciada, como ela mesma acentua:</p> <p>“- Vou virar um sucesso mundial, tipo a J. K. Rowling, tipo o Jorge Amado, o Paulo Coelho... Já imaginou eu virar uma Paula Coelho, mundialmente famosa, mundialmente rica? Posso ser milionária antes de fazer dezoito anos, olha que máximo!” (p. 79)</p> <p>Da mesma forma, quando Malu é presenteada com uma guitarra, as</p>

		amigas comentam: “- Olha só, vamos começar a fazer aula e quando a gente estiver mandando bem começa a tocar em festas pra ver se rola uma energia. Já pensou se a gente se dá bem? Mó grana! empolgou-se Alice”. (p. 107). Ganhar dinheiro, comprar e consumir são palavras de ordem no universo da autora. Não há espaço para pensamento crítico e do leitor, igualmente, não se espera uma postura crítica.
--	--	---

3.4.4.5 *Fala sério, pai!*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	REBOUÇAS, Thalita. <i>Fala sério, pai!</i> Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2009. 224p. (Rosa-choque).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2009.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de memórias.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Nos moldes do livro <i>Fala sério, mãe!</i> , essa obra narra os conflitos e embates de um pai com sua filha, até que ela complete 21 anos. Armando, pai de Maria de Lourdes (Malu), é jornalista esportivo e tenta acompanhar a filha no desafio de crescer e amadurecer. Os acontecimentos são entrevistados sob a perspectiva do pai até a metade do livro, quando Malu completa quatorze anos. A partir desse ponto, é Malu quem dá o tom da narrativa, sempre na primeira pessoa. Cada capítulo retrata um desafio na vida da garota, desde a primeira ida à praia até ela se mudar da casa da mãe para morar sozinha.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em 24 capítulos intitulados, alguns com subcapítulos também intitulados. Nos capítulos, aparece a indicação da idade da protagonista, o que não ocorre nos subcapítulos. Narrativa linear.
6	DESFECHO	Desfecho positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Maria de Lourdes (Malu) e seu pai, Armando.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Ângela, mãe de Malu; Antônio Lucas, paixão de Malu aos nove anos; Beto, namorado de Malu; Analuiza, aluna nova da sala de Malu; Patrícia, madame silicone, namorada de Armando; Malena; Mamá.
9	TEMPO HISTÓRICO	O eixo da narrativa se encontra inserido em um tempo vagamente atual.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro e Búzios.
11	ESPAÇO MICRO	Campo de “pelada” onde Armando joga; maternidade; shopping; escola de judô; praia; salão de beleza; barbearia do Hemerval; apartamento da protagonista; Sapucaí; liberdade; privacidade; primeira menstruação; lanchonete; casa em Búzios; apartamento de Malu.
12	VOZ	Narrador de primeira pessoa.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador protagonista. Focalização centrada na personagem principal. Prevalência dos verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	O padrão da série é mantido, com alguns neologismos como: “pelamadrugada” e “prestenção”. A obra sofre com a imperícia da autora, que não se decide sobre o uso de uma linguagem coloquial ou formal.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Relacionamento de pais e filhos. Amadurecimento pessoal.

16	TEMAS COMPLEMENTARES	Futebol; nascimento de um bebê; judô; sofrimento advindo de não ter ido à Disney <i>ainda</i> ; levar a filha ao salão ou ao barbeiro?; mesada; fazer as unhas; presente do Dia das crianças; carnaval; primeiro beijo; primeiro namorado; silicone.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Logo no início da história, Armando mostra a natureza de suas reflexões sobre ser homem: “Desde quando macho que é macho consegue olhar a alma de alguém? Ainda mais alma de mulher?” (p. 9). Quando a filha aprende judô, a mãe observa: “Seu pai não tem sensibilidade para entender que você é uma mocinha delicada” (p. 38). Em outra passagem, o pai pontua: “Salão é coisa de mulher. E logo hoje, que é minha folga, você me arruma um programa enfadonho desses?” (p. 71); A mãe se preocupa com o corte de cabelo da filha: “Não é vaidade, Armando, é sanidade! Ela é menina, ela gosta de se ver bonita no espelho. Agora ela está o cão! Mais feia que tripa de baleia” (p. 80). Sobre mulheres velhas, o pai esclarece com sabedoria: “Não existe velhice, existe falta de dinheiro para o botox” (p. 211).
18	AMOR	Como destaca Beto, o primeiro namorado de Malu: “Tô só <i>peganu</i> a Malu” (p. 144). As relações são desse nível.
19	FAMÍLIA	Família completa. O amor entre os membros é real, embora, às vezes, pareça medido pelo poder de compra. A protagonista, com onze anos, já deixa isso claro, ao dizer para o pai: “- Você está querendo dizer que não me ama o bastante para me dar um cachorro? Um mísero cachorro? Um pequeno, barato e que não solta pelos cachorro?” (p. 98). E o pai reflete: “Poxa, eu tinha dito que amava aquela pessoinha, e aquela pessoinha estava me pedindo um presente de Dia das Crianças. Como é que eu ia dizer não?” (p. 100)
20	ESCOLA	Não tem destaque.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Não tem representação.
22	PROJETO GRÁFICO	As configurações de capa seguem o padrão da série. O nome da autora aparece no início da página, em destaque. O fundo é amarelo com alguns tons de rosa. Há o desenho da mesma garota que ilustra as outras capas com um balão com os dizeres que constituem o título da obra. Ela segura uma bola de futebol, menção à paixão do pai pelo futebol. A garota reaparece na orelha final do livro, junto à biografia da autora. Não há ilustrações no miolo da obra, a não ser por um desenho de uma palmeira na página final.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	O consumismo é uma marca nos livros da série. A garota dá birra porque quer uma boneca que chora. O pai observa: “Fomos ao <i>shopping</i> juntos e ela escolheu a tal boneca que, em menos de uma semana, estava esquecida num canto, ao lado das outras tantas que pegavam poeira em seu quarto” (p. 30). Em outro momento, quando a menina fica triste com o corte de cabelo que o pai autoriza, a mãe pontua: “Nada uma ova, Maria de Lourdes! Vamos pro shopping! E na Barra, pra o papai gastar bastante dinheiro com gasolina. O papai vai deixar a gente comprar tudo o que quiser” (p. 81). A felicidade é artigo comprável: “Eu? Bom, a mim coube o silêncio e o parcelamento de várias compras que deixaram minha filha genuinamente feliz. Tamanha felicidade com vestidos, saias e blusas, maquiagem (sim, crianças de sete anos gostam de maquiagem), presilhas para o cabelo, cremes para o cabelo, brincos, pulseiras e anéis jogou uma baita verdade na minha cara: Malu era, sem a menor dúvida, uma criança vaidosa” (p. 81). E as relações se

		<p>medem por parâmetros de compra: “Ai, meu Deus! Malu esqueceu o presente da menina em casa? Não é possível, a menina é de boa família, tem casa na serra, a mãe é rica, o pai é antropólogo, e é sempre bom conhecer um antropólogo”. (p. 133).</p> <p>Ao mesmo tempo, a obra sofre de um didatismo moralizante, como na passagem: “Para cuidar, precisamos ter responsabilidade, coisa que ninguém com onze anos tem. Aliás, vamos e venhamos, muito adulto por aí não tem um pingo de responsabilidade” (p. 102).</p> <p>Os livros de Thalita Rebouças não podem ser apreciados com o instrumental que se usa para realizar crítica literária porque são qualquer coisa no limbo a que se poderia denominar de pré-literário. No entanto, suas obras são fenômenos de vendas. Talvez outras áreas de pesquisa possam elucidar esse surpreendente fato. Essa crítica nada tem de preconceituosa. A expressão “literatura de massa” não é incompatível com a palavra “qualidade”. As obras das duas séries são fenômenos de vendas. O fato de dialogarem bem com o jovem leitor é um grande mérito. O problema é que livros como o de Rebouças acabam fortalecendo a tese de que leitores de literatura de entretenimento são alienados, desprovidos de senso crítico e estético, desconhecedores do valor da “alta literatura”. Isso não é verdade. Mas é desse ponto que a autora parte. O confronto de sua produção com a de Louise Rennison, por exemplo, mostra a extensão do abismo que separa o escritor de literatura de entretenimento que enxerga o seu leitor como inexperiente e pouco afeito à leitura daquele que o vê como ser pensante disposto a fazer da leitura um gesto trivial e íntimo, que lhe dê prazer.</p>
--	--	--

3.5 RENNISON, Louise

Louise Rennison é inglesa. Apresentou um programa humorístico na Grã-Bretanha e escreveu roteiros para comediantes. Atualmente, é repórter de TV e colunista da revista *Evening Standard*. Na coleção *Rosa-Choque*, ela tem uma série em forma de diário de uma garota de nome Georgia Nicolson.

3.5.1 *Gatos, fios dentais e amassos: confissões de Georgia Nicolson*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	RENNISON, Louise. <i>Gatos, fios-dentais e amassos: confissões de Georgia Nicolson</i> . Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 196p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	RENNISON, Louise. <i>Angus, thongs and full-frontal snogging: confessions of Georgia Nicolson</i> . Londres: Picadilly Press, 1999.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na Inglaterra: 1999. No Brasil: 2005.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A obra é o diário de Georgia Nicolson, uma garota de quatorze anos. Nela, é exposto seu dia-a-dia a partir do mês de agosto até julho do ano seguinte. Os conflitos dessa fase da vida são colocados de maneira divertida e inteligente, por uma

		protagonista de olhar crítico e irônico. O primeiro beijo, a primeira paixão, o medo do ridículo são situações vivenciadas pela protagonista ao longo dos meses, cobrindo quase um ano de sua existência. Georgia nutre uma paixão por Robbie, o “Deus do Sexo” (DS), um garoto descolado que tem uma banda de rock. Ela faz de tudo para ficar com ele e acaba conquistando DS ao final da narrativa.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é linear e segue a trajetória de Georgia ao longo de onze meses. O diário começa em 23 de agosto e acaba em dezessete de julho. É composta por doze capítulos, correspondentes aos meses do ano. Os capítulos começam com a indicação do mês, com um título logo abaixo. Em seguida, aparece a data. Para cada apontamento, é colocada a hora correspondente.
6	DESEFECHO	Na medida em que Georgia consegue o amor de DS, o desfecho é visto como positivo. No entanto, ele aponta para uma continuação.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Georgia, garota de quatorze anos, autora do diário.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Jas, melhor amiga de Georgia; Robbie, (DS) o deus do sexo, dezessete anos, tem cabelos escuros compridos e olhos azul-escuros, é a paixão da protagonista; Tom, irmão de Robbie, tem dezenove anos e se envolve com Jas; Libby, irmã de Georgia, tem Três anos; Connie, mãe de Georgia, Bob, pai; Angus, gato selvagem escocês da protagonista, vive implicando com os <i>poodles</i> da vizinha; Ellen, Rosie e Júlia (Jools), amigas de Georgia; tio Eddie; Heaton Olho de Águia, professora da escola; Fininha, diretora da escola, tem esse apelido por ser muito gorda; James, primo de Georgia; vizinha, dona dos <i>poodles</i> que Angus persegue; Pamela Lesada Green, colega da protagonista; Alison Peters e Jackie Matthews, gêmeas “escrotas”, impõem suas ideias usando a força; Katie Steadman, outra colega; Srta Stamp, professora de educação física que as garotas acham que é lésbica; Herr Kamyser, professor, é o único homem na escola além do faxineiro; Abby Nicols, garota que se oferece para o sacrifício no “ritual” de levitação; Peter Dyer, tem dezessete anos e é beijoqueiro profissional, ensina Georgia a beijar; Mark: garoto que Georgia conhece na fogueira, tem uma boca do tamanho da do Mick Jagger, os dois “ficam” algumas vezes; Lindsay, namorada de Robbie, é detestada por Georgia; Srta Idris, professora substituta de biologia; Srta. Wilson, professora de religião; Sven, estudante sueco que está no programa de intercâmbio; Sr. Attwood (Elvis), faxineiro da escola; Madame Slack, professora de francês; Jem, construtor que ajuda a mãe de Georgia; Srta. Wilson, professora de religião.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Cidade na Inglaterra, talvez Brighton, onde vive a escritora.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Georgia; escola Latimer and Ridgley; Jennings: mercearia dos irmãos Robbie e Tom; Stanmer Park; banheiros no parque onde Georgia tira o uniforme; sala 5C; casa de Peter Dyer; casa de Katie Steadman, onde acontece uma festa; Foxwood, colégio de garotos; cantina da escola; cabine telefônica onde Georgia ganha um fora de Mark; Boots, loja onde as garotas vão; casa de Lindsay; vizinho careca de Lindsay;

		<i>market place.</i>
12	VOZ	A voz que narra é de Georgia. Em alguns momentos, ela transcreve os diálogos. Nesses casos, aparece o discurso direto.
13	FOCO NARRATIVO	A focalização é em Georgia. Todos os acontecimentos são entrevistados pelo olhar da protagonista. Por isso, a família, a escola e todos os aspectos de sua vida chegam ao leitor pela sua ótica exclusiva. Predomínio dos verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	A linguagem é bem informal, como convém a um diário. Aqui e ali aparecem expressões em francês. Também há alguns palavrões como “merda” e “porra”.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Vivências de uma adolescente.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Vida em família; amizade; desemprego; viagem; festas; levitação; orientação sexual; primeiro beijo; banda de rock; fantasias sexuais.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	As garotas da trama são típicas adolescentes. Georgia é dramática e bastante divertida. Quanto aos garotos, são vistos sob uma ótica positiva.
18	AMOR	Georgia é apaixonada por Robbie.
19	FAMÍLIA	Família completa. A família de Georgia enfrenta problemas financeiros e seu pai precisa ir para Whangamata, na Nova Zelândia, em busca de emprego. Essa situação não é explorada pelo viés do drama porque a perspectiva é de Georgia e ela não se envolve muito com o problema. Georgia não tem muita paciência com o pai, mas é preciso relativizar a perspectiva porque o diário reflete apenas a ótica da protagonista, que é muito crítica. Em uma passagem, ela reflete: “A ausência do meu pai é uma coisa bastante relaxante. Ninguém fica berrando: ‘Largue a porra desse telefone!’ Já estou começando a me esquecer de como ele é” (p. 147). Em outros momentos, porém, fica claro que ela sente muita falta do pai. A relação entre eles é de afeto.
20	ESCOLA	É na escola que se desenrola a maior parte dos acontecimentos. Trata-se de um colégio feminino, com regras rígidas, como a prescrição do uso do uniforme, inclusive da boina. Georgia a chama de “quartel general da piração”. A escola é “careta”, não abre possibilidades ao diálogo.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Aparecem algumas menções a obras literárias, como <i>Razão e Sensibilidade</i> (p. 20), <i>Adoráveis mulheres</i> (p. 53) e <i>O livro tibetano dos mortos</i> (p. 100), a um jornal, <i>Daily Express</i> e a revistas femininas. É possível deduzir-se que a leitura faz parte da vida da protagonista. Há algumas trocas de bilhetes entre as garotas.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa, com fundo verde, traz o nome da autora acima, seguida do nome da obra em destaque. Há o desenho de uma garota carregando uma bolsa. Seu rosto não aparece. No canto inferior direito, há a figura de um gato. O desenho do gato reaparece na contracapa.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A obra é muito bem realizada. Georgia é crítica e extremamente divertida. Acompanhar os acontecimentos pelo seu olhar é interessante porque ela tem um senso de humor peculiar. O gênero diário permite uma aproximação íntima com seu ponto de vista. Na obra, tecnologias como internet e celular são ignoradas. E o interessante é que elas não fazem falta. Observa-se que os dramas adolescentes podem ser abordados sem uma preocupação

		excessiva com as conquistas tecnológicas. Os anseios humanos não mudaram tanto. Ao contrário do que se observa nas obras de autores brasileiros, não há uma preocupação com o politicamente correto e com o didatismo. As coisas são ditas de forma mais aberta, até escrachada. Homossexualidade feminina, preconceito, desrespeito ao idoso etc, são temas que aparecem sem o peso do ensinamento. Georgia não reconhece autoridade e isso não é colocado como uma coisa boa ou ruim. É seu jeito de ser e de lidar com os fatos.
--	--	---

3.5.2 *Ok, estou usando calcinhas gigantes!*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	RENNISON, Louise. <i>Ok, estou usando calcinhas gigantes: mais confissões de Georgia Nicolson</i> . Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 200p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	RENNISON, Louise. <i>It's ok, I'm wearing really big knickers! Further confessions of Georgia Nicolson</i> . Londres: Picadilly Press, 2000.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na Inglaterra: 2000. No Brasil: 2005.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Trata-se da continuação do diário de Georgia Nicolson. A possibilidade de se mudar para Nova Zelândia torna-se real e Georgia sofre bastante com isso, até que seu pai decide voltar para a Inglaterra. Enquanto busca estratégias para não ter que se mudar, Georgia acaba levando um fora de Robbie, o Deus do Sexo, que se acha muito velho para namorá-la. Ele sugere que ela conheça Dave Risadinha porque é um garoto legal e jovem como ela. Georgia namora Dave apenas para provocar o Deus do Sexo, que acaba voltando para ela. No entanto, o envolvimento com Dave deixa Georgia balançada.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é linear e segue a trajetória de Georgia ao longo de cerca de três meses. O diário começa em dezoito de julho e acaba em 21 de outubro. É composta por quatro capítulos, cujos títulos fazem menção aos meses do ano: julho, agosto, setembro e outubro. Depois da indicação do mês, há um subtítulo. Em seguida, aparece a data. Para cada apontamento, é colocada a hora correspondente.
6	DESFECHO	Na medida em que o pai de Georgia consegue se fixar na Inglaterra, o desfecho é positivo. Mas também indica uma continuação. A última frase do diário aponta esse caminho: “Como assim!? O que será que vai acontecer agora?”
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Georgia, autora do diário.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A galera do barulho: Jas, Ellen, Rosie, Mabs e Jools; Robbie, (DS); Tom; Libby; pais de Georgia; Angus; tio Eddie; Sr. e Sra. Vizinhos do Lado, donos dos poodles; mãe de Jas; Lindsay; Sven; Vovô; Mark Bocão; Dave Risadinha; primo James; Olho de Água; Fininha; srta. Wilson; srta. Stamp; as gêmeas escrotas Jackie e Alison; srta. Franks; John, o médico que parece o George Clooney; Sr. e Sra. Do Outro Lado da Rua, donos da gatinha Naomi; Naomi, gatinha birmanesa.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.

10	ESPAÇO MACRO	Uma cidade na Inglaterra.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Georgia; escola; cabine de telefone; parque; casa de Robbie; casa de Jas; igreja; lojas Boots e Selfridge; ponto de ônibus; ônibus; boate Crazy Coconut; Luigi Café; parque dos balanços; posto de saúde; campo de hóquei; Stanmer Park; casa de Attwood.
12	VOZ	A voz que narra é de Georgia. Embora se trate de um diário, os diálogos são transcritos, o que favorece o discurso direto.
13	FOCO NARRATIVO	Como na primeira obra, a focalização é em Georgia.
14	LINGUAGEM	Linguagem informal. Há alguns palavrões, inclusive, ditos pelo pai de Georgia. São usadas palavras em francês, sobretudo, xingamentos como <i>merde</i> . Aqui e ali aparecem expressões também em alemão.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Vivências de uma adolescente.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Desemprego; mudança de país; amizade; dor de cotovelo; bullying; meditação; budismo; jogo de hóquei.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	A diferença entre garotos e garotas é motivo de reflexão: “Fui a pé para casa pensando nas diferenças entre garotos e garotas. Por exemplo, quando as garotas vão umas para a casa das outras, a gente experimenta batons, maquiagem e batemos papo. Às vezes, fingimos que somos corcundas. Mas, está tudo bem. Esse é um comportamento perfeitamente normal. Quando os garotos da Foxwood saem, ficam batendo uns nos outros, fazem os outros tropeçar e enfiam folhas ou bonés dentro das calças uns dos outros. Ellen me contou que o irmão dela, às vezes, põe fogo nos próprios peidos” (p. 110-111).
18	AMOR	Georgia é apaixonada por Robbie.
19	FAMÍLIA	A possibilidade de mudança para Whangamata agora se reveste de características dramáticas. Georgia não quer se mudar para longe dos amigos e de Robbie. No entanto, a situação de desemprego do pai é um problema que precisa ser enfrentado. Quando, por fim, ele resolve voltar para Londres, observa-se como esse casal é unido. O vínculo entre os pais de Georgia é de amor e de muito afeto.
20	ESCOLA	Para Georgia, é um “campo de concentração”.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Georgia lê <i>Vanity Fair</i> e consulta o livro da mãe dela: “ <i>Homens são de marte</i> ”. A revista <i>Cosmo</i> trata do Budismo. <i>Bliss</i> é o nome de uma revista feminina que Georgia folheia.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa, com fundo vermelho, traz o nome da autora logo acima, seguida do nome da obra em destaque. Há o desenho de uma garota ocupando o centro da capa. Seu rosto não aparece. O livro não traz ilustrações. Tem abas.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Os problemas, vistos pela ótica adolescente, ganham uma dimensão muito grande. É por isso que Georgia, em determinada passagem, pontua: “Minha vida é desespero puro e está tudo uma porcaria” (p. 33). O egocentrismo é bem ilustrado nesta passagem do diário: “Deus do céu! É tão chato! O livro fica repetindo o tempo todo esse negócio de paz mundial e coisas do tipo, o que não deixa de ser legal, mas acho que é algo para daqui a algum tempo. Depois que eu estiver feliz. E ter conseguido tudo aquilo que quero” (p. 153). Georgia pesquisa o livro <i>Homens são de marte</i> e sua tentativa de entender o universo masculino é muito engraçada. É interessante que o espaço “cabine telefônica” apareça com frequência. Com o advento do

	celular, esse espaço não costuma estar presente nas narrativas.
--	---

3.5.3 *Nocauteado pelos meus nunga-nungas: mais e mais confissões de Georgia Nicolson*

1	OBRA	RENNISON, Louise. <i>Nocauteado pelos meus nunga-nungas: mais e mais confissões de Georgia Nicolson</i> . Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 144p.
1.1	TÍTULO ORIGINAL	RENNISON, Louise. <i>Knocked out by my nunga-nungas: further, further confessions of Georgia Nicolson</i> . Londres: Picadilly Press, 2001.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na Inglaterra: 2001. No Brasil: 2006.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Essa é a terceira obra da série. Georgia está de suspensão da escola por ter aprontado com Sr. Attwood. Seu pai retorna da Nova Zelândia e vão todos juntos para uma cabana na Escócia, passeio que Georgia detesta fazer. Enquanto isso, seu namoro com Robbie segue firme e ele viaja para fechar um contrato com uma gravadora. Um novo professor de francês, o maravilhoso Henri, começa a trabalhar na escola e as garotas ficam ouriçadas. Georgia sente culpa por ter ficado com Dave mesmo namorando Robbie. Depois, fica balançada porque Dave Risadinha começa a sair com Ellen.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa começa em 21 de outubro e acaba em dezoito de novembro. É composta por seis capítulos, com títulos que resumem e antecipam os acontecimentos. Desta vez, os capítulos não correspondem a um mês do ano.
6	DESFECHE	O desfecho aponta para uma continuação.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Georgia.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A galera do barulho; Robbie; Dave Risadinha; Tom; Sven; professores da escola; Mutti, Vati; garoto escocês, Jock McThick; primo James; vovô; tio Eddie; Arrow, cachorro que se torna amigo de Angus; srta. Tampax; Robert, ficante de Jools; Henri, o novo professor de francês por quem todas as alunas se apaixonam; Josh, amiguinho de Libby do jardim de infância.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Uma cidade na Inglaterra.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Georgia; cabana na Escócia; Alldays, ponto mais “irado” da Escócia; cabine telefônica; casa de Robbie; Luigis’ café; ponto de ônibus; escola; clube Marquee; casa dos amigos de Robbie; loja Miss Selfridge; pizza Express; casa de Rosie, onde acontece a festa.
12	VOZ	A voz que narra é de Georgia.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista.
14	LINGUAGEM	Linguagem informal. Georgia quer saber como é “ficar” em alemão.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Vivências de uma adolescente.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	<i>Bullying</i> ; viagem em família; descoberta do sexo; orientação sexual; festas; cigarro; show de rock; maquiagem; traição.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER	Mantém-se o mesmo tratamento do tema como nas obras anteriores.

	“MULHER”	
18	AMOR	Um triângulo amoroso se forma com Georgia, Robbie e Dave. Enquanto o Deus do Sexo faz Georgia tremer como uma gelatina, Dave a faz rir e se divertir.
19	FAMÍLIA	A família de Georgia não é autoritária. Embora discutam muito, há respeito entre eles.
20	ESCOLA	Tem pouca representatividade nesse volume.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Georgia está lendo um livro: “Não faça tempestade em copo d’água para adolescentes”. Muito engraçado.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa, com fundo laranja, traz o nome da autora acima, seguida do nome da obra em destaque. Há o desenho de uma garota apoiada de costas nas costas de um garoto. O rosto de ambos não aparece.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Segue-se a mesma linha das outras obras. Novamente, não há qualquer preocupação com o politicamente correto. As menções depreciativas de Georgia à Escócia, seus habitantes e ao sotaque escocês são hilárias. Se levadas com humor, dão motivo a muitas risadas. A obra não diminui a inteligência do leitor, que experimenta distensão a partir da crueza do olhar de Georgia, crítica e mordaz.

3.5.4 Dançando pelada: outras confissões de Georgia Nicolson

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	RENNISON, Louise. <i>Dançando pelada: outras confissões de Georgia Nicolson</i> . Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 188p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	RENNISON, Louise. <i>Dancing in my nuddy-pants: more confessions of Georgia Nicolson</i> . Londres: Picadilly Press, 2002.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na Inglaterra: 2002. No Brasil: 2006.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Na quarta obra da série, Georgia apronta na escola novamente e sua pena é ajudar nos ensaios e na apresentação da peça de teatro “Peter Pan”. “Os Cadáveres de Dylan” passam alguns dias em Londres para fechar contrato com uma gravadora. Depois, recebem um convite para se apresentar nos Estados Unidos, a terra do hambúrguer. Angus tem filhotes com Naomi, o que deixa os vizinhos Do Outro Lado da Rua muito irritados. As estudantes da escola fazem uma excursão à França, acompanhadas do maravilhoso Henri. Pamela Green e Mia são pegas roubando lojas em Paris, uma imposição das gêmeas escrotas que as aterrorizam. As duas são expulsas até que a Galera do Barulho resolve intervir delatando a situação para a diretora. Dave termina o namoro com Ellen e Robbie se despede de Georgia para passar um ano em uma fazenda ecológica na Nova Zelândia. Georgia tem uma recaída com Dave.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa começa em 21 de outubro e acaba em dezoito de novembro. É composta por seis capítulos, com títulos que resumem e antecipam os acontecimentos.
6	DESFECHO	O desfecho é indicado pela expressão: “O fim”. Apesar disso, ele indica uma continuação.
7	PERSONAGENS	Georgia.

	PRINCIPAIS	
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A galera do barulho; Robbie; Dave Risadinha; Tom; Sven; professores da escola; Elvis Attwood; Mutti, Vati; primo James; vovô; tio Eddie; Henri; Bob, membro da banda “Cadáveres de Dylan”; Mia, namorada de um dos garotos da banda; Mark Bocão; vizinhos Do Outro Lado da Rua; John, o médico.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Alguma cidade na Inglaterra; Paris.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Georgia; escola; torre do relógio; Luigi’s; bloco de ciências na escola; teatro onde é encenada Peter Pan; casa de Jas; Buddha Lounge, onde acontece o show do “Cadáveres de Dylan”; parque.
12	VOZ	A voz que narra é de Georgia.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista.
14	LINGUAGEM	Mantêm-se as características das outras obras.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Vivências de uma adolescente.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Viagem à França; traições; bullying; roubo; namoro; amassos; show de rock; festas.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Robbie compõe músicas sobre preservação ambiental e Van Gogh. Anda de bicicleta para ajudar a salvar o planeta e vai viver em uma fazenda ecológica na Nova Zelândia. Ele é muito mais maduro que Georgia, tem outros interesses.
18	AMOR	Há o triângulo amoroso entre Georgia, Robbie e Dave.
19	FAMÍLIA	Mantêm-se as mesmas características das outras obras.
20	ESCOLA	Mantêm-se as mesmas características das outras obras.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Georgia lê “ <i>O senhor das moscas</i> ” e tece o seguinte comentário sobre ele: “ <i>O senhor das moscas</i> é tão chato... e estranho. Sempre pensei que os meninos fossem muito esquisitos, mas nunca pensei que poderiam terminar comendo uns aos outros. Que inferno! Devo tomar todo o cuidado possível para não acabar indo parar numa ilha com um monte de garotos” (p. 95). Na França, as garotas observam que Ellen lê “ <i>A grande espada do pirata, uma história de paixão em alto-mar</i> ”. As outras riem do tom erótico da trama, um manual de “amassos”.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa, com fundo branco, traz o nome da autora acima, seguida do nome da obra em destaque. Há o desenho de uma garota vestida com casaco de inverno. Na lapela, ela traz um botton da torre Eiffel. Como nas outras capas, seu rosto não aparece.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	O egocentrismo da protagonista se traduz em frases do tipo: “Eu ainda não estou em condições de pensar em ninguém além de mim mesma”. (p. 35), o que confere momentos de muito riso. A questão da tecnologia é engraçada. A garota quer muito um celular, mas seu pai se recusa a presentear-la. Por isso, as longas conversas no telefone fixo e até mesmo na cabine telefônica. Georgia tem um olhar muito crítico para tudo, inclusive, para si mesma. Tanto que não se vê como heroína na situação em que salva Pamela Green da opressão das gêmeas escrotas. Na verdade, ela acha que ser boa não vale a pena. Ela também não reconhece autoridade. Critica até mesmo Shakespeare, a quem ela chama de “carinha velho e hiperchato dentro de calças apertadas”. (p. 28). Sua relação com a leitura não é sobrecarregada com a aura de deferência que normalmente acompanha esse gesto. Nesse contexto, um escritor canônico como Shakespeare é tão próximo quanto o vizinho de quem ela

		não gosta. Como a menina parece sempre ter lido muito, a intimidade com os livros talvez lhe confira a possibilidade de estabelecer com eles um outro tipo de relação. É esse mesmo leitor que a autora constrói em sua obra, ou seja, alguém que se permite rir e se divertir com o objeto livro, mas que não é um tolo por isso.
--	--	--

3.5.5 *Caindo sem para quedas: Mais confissões fabulosamente fabulosas de Georgia Nicolson*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	RENNISON, Louise. <i>Caindo sem paraquedas: Mais confissões fabulosamente fabulosas de Georgia Nicolson</i> . Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 240p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	RENNISON, Louise. ... <i>And that's when it fell off in my hand: further fabbity-fab confessions of Georgia Nicolson</i> . Londres: Picadilly Press, 2004.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na Inglaterra: 2004. No Brasil: 2009.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Robbie se muda para Nova Zelândia e Georgia, agora com dezesseis anos, se sente muito triste. A carta que ele lhe envia deixa entrever sua satisfação com a “terra dos <i>Hobbits</i> ”. A banda “Cadáveres de Dylan” tem um novo vocalista, Massimo, um ítalo-americano que mexe com a cabeça de todas as garotas, entre elas, Georgia e Lindsay. Georgia começa a bolar planos mirabolantes para conquistar sua nova paixão e toma conselhos sentimentais com Dave Risadinha. Enquanto trocam informações, Georgia e Dave ficam juntos muitas vezes. A garota está próxima de seu objetivo quando o livro acaba.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa começa em cinco de março e acaba em quatro de maio. É composta por cinco capítulos, com títulos que resumem e antecipam os acontecimentos.
6	DESEFECHO	Aberto. Apesar de uma continuação não ter acontecido, o final da obra abre para a possibilidade de Georgia conquistar Massimo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Georgia.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A galera do barulho; Robbie; Dave Risadinha; Tom; Sven; professores da escola; Mutti, Vati; primo James; vovô; tio Eddie; Henri; Mark Bocão; Sr. e Sra. Vizinhos do Lado; Sr. e Sra. Vizinhos Do Outro Lado da Rua; Rollo; Padre a quem Georgia chama de “Me-chame-de-Arnold”; Rachel, ficante de Dave; Oscar: filho dos Vizinhos Do Outro Lado da Rua; Gordon, filhotinho de Angus; dr. Clooney.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Alguma cidade na Inglaterra.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Georgia; escola; torre do relógio; bloco de ciências na escola; jardim do Sr. Vizinho do Lado; igreja; ginásio da escola, onde improvisam Macbeth; casa de Rosie, onde fazem a festa do lobisomem juvenil; campo, onde Vati cai em um buraco de texugo; café; Churchil square; Phoenix, clube onde Cadáveres de Dylan ensaiam; casa de Jas; consultório do dr. Clooney; cinema

		Odeon, onde Georgia vai ver um filme com Massimo; parque.
12	VOZ	A voz que narra é de Georgia.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista.
14	LINGUAGEM	Observam-se as mesmas características das narrativas anteriores
15	TEMÁTICA CENTRAL	Vivências de uma adolescente.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Traição; festas; ensaio de peça teatral; separação; mudança; leis da conquista; maquiagem; relações amorosas; orientação sexual; diferenças entre meninos e meninas; segunda chance no amor; primeiro encontro.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Como afirma Georgia, “[...] a única mancha em toda a maravilhosidade do Deus do Sexo é que ele, às vezes, tem um pouquinho de atração pelo lado sério da vida. Está sempre fazendo discursos sobre o meio ambiente e coisas do tipo. Na verdade, a família dele é obcecada por legumes” (p. 15). Robbie tem uma postura mais universalista, consegue transcender as preocupações do dia a dia e se envolve com causas maiores, o que Georgia não faz. Dave tem uma tese sobre diferenças entre meninos e meninas que ele resume assim: “meninas e meninos são diferentes. As garotas gostam de ser tocadas vinte vezes por dia de uma maneira não sexual para se sentirem bem consigo mesmas. É por isso que faço cócegas em você e insisto para a gente ficar de braços dados. Mas os garotos pensam em sexo, amassos e futebol, e também amassos enquanto estão jogando futebol. Simples assim” (p. 135).
18	AMOR	Observam-se as mesmas características das narrativas anteriores.
19	FAMÍLIA	Observam-se as mesmas características das narrativas anteriores.
20	ESCOLA	Observam-se as mesmas características das narrativas anteriores.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Vati lê <i>Viva e deixe morrer</i> ; Libby pede que leiam <i>Heidi</i> para ela. Georgia lê, além de <i>Macbeth</i> , que está sendo ensaiada, <i>O morro dos ventos uivantes</i> , que ela chama de <i>O morro da babaquice suprema</i> . Primo James lê <i>O Hobbit</i> . Robbie escreve uma carta para Georgia.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa, com fundo branco, traz o nome da autora acima, seguida do nome da obra em destaque. Há o desenho de uma garota de minissaia. Como nas outras capas, seu rosto não aparece.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A série de Louise Rennison tem um tom cáustico e tiradas inteligentes. Não há nada que escape ao sarcasmo de Georgia, que foge ao estereótipo de garota avoada e consumista tão comum nas obras voltadas para meninas. Embora se importe com maquiagens e roupas, seja extremamente autocentrada e tenha dificuldades em reconhecer autoridade, Georgia é tão irônica e inteligente que se torna uma grande personagem. É uma garota com muito senso de humor. Apesar de se tratar de uma obra voltada para jovens, não é politicamente correta, foge ao pedagogismo e à culpa que norteia as narrativas juvenis. Trata-se da melhor série da coleção Rosa-choque.

3.6 WHYTOCK, Cherry

Cherry Whytock é inglesa e tem formação em artes e *design* de texto. Na coleção *Rosa-Choque* está sua série *Angel*, composta por três livros: *Angel: desastres, dietas e sutiãs*, *Angel: salsichões horríveis e corpos divinos* e *Angel: segredos, suspeitas e praias ensolaradas*.

3.6.1 *Angel: desastres, dietas e sutiãs*

1	OBRA	WHYTOCK, Cherry. <i>Angel: desastres, dietas e sutiãs</i> . Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 186p.
1.1	TÍTULO ORIGINAL	WHYTOCK, Cherry. <i>Angel</i> . Londres: Picadily Press Limited, 2003.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	No Reino Unido: 2003. No Brasil: 2004.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A obra narra as peripécias de Angel e suas três amigas, Mercedes, Pórcia e Minnie, todas em torno de quatorze anos, ao organizar um evento beneficente na escola, um desfile de moda e gastronomia. Angel é a mais gorda das amigas e se sente muito mal por isso. Adora comer e cuida da parte gastronômica. Durante os preparativos, prossegue o ano letivo e as tensões das relações familiares são expostas.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em dezenove capítulos numerados e intitulados. Várias ilustrações aparecem dialogando com o texto. A maior parte dos capítulos se encerra com receitas porque a protagonista adora comida. As receitas podem ser feitas. Elas funcionam.
6	DESEFECHO	Positivo. O desfile é um sucesso e Angel ainda é beijada por Sydney.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Angélica Cookson Pots (Angel): protagonista, narradora da história, se acha gorda, adora comida e o cozinheiro Jamie Oliver.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Amigas de Angel: Mercedes: usa aparelhos e se sente mal com isso. Alta, cor de café, com olhos amendoados e cabelos rebeldes, é filha de mãe hispano-jamaicana. Seus pais estão sempre viajando pelo mundo e ela mora com os avós; Pórcia: é filha de médicos, está sempre limpando tudo porque tem obsessão com germes. É boa em ciências; Minnie, de cabelos loiros e rosto meigo, é perfeita de corpo, de acordo com Angel. Desenha muito bem e é capaz de criar roupas incríveis. Seu pai é fotógrafo e sua mãe é jornalista, o que a faz viajar muito. Clarissa: mãe de Angel. Foi modelo, é bastante magra. Leva uma vida completamente superficial, preocupa-se com moda e beleza; Hector William Cookson Potts (Potty): pai de Angel. Advogado aposentado, muito rico, muito mais velho que Clarissa. Vive fora de órbita, sempre redigindo panfletos com temas como “Como embalsamar o cão da rainha” ou “Como falar marciano”, que ninguém lê. Quando a polícia o prende por perturbação, é sempre Flossie quem o tira da cadeia; Flossie, cozinheira da casa, rosada e rechonchuda, é quem cuida de Angel e participa mais intimamente de sua vida; Lílian, ex-coelhinha da Playboy, mãe de George, é como uma irmã de Clarissa; Diggory, jardineiro da casa e namorado de Flossie; George: filho de Lílian, mora no internato <i>chez moi</i> e passa as férias na casa de Angel, onde tem um quarto. Minnie é encantada por ele; Stinker, cachorro da casa, que não sabe latir; Adam: paixão de Angel, é vaidoso e se acha muito atraente; Sydney [baboso]: Angel não o tolera porque ele se acha muito engraçado.

		Os outros garotos o adoram porque ele é muito bom no futebol. No final da obra Sydney beija Angel; Sophie Algo-Hifenizado, vizinha de Angel que lhe dá carona para a escola. É muito ativa em obras de caridade e defende a causa do ecologicamente correto. Tem dois filhos que Angel detesta; Vivi: os outros a chamam de escrava vivi porque “adora ser serviçal de todo mundo”, principalmente de Scarlet; Scarlet: ruiva, exibicionista, rainha do teatro, os garotos se impressionam com ela; sra, Worhause: professora de teatro da escola, divertida e autoconfiante; DJ bonitinho, da discoteca da escola; Paul, namoradinho de Mercedes.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Londres.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Angel, no elegante bairro de Knightsbridge; Céu: como é chamado o quarto de Angel; escola; pista de dança da discoteca; academia de ginástica.
12	VOZ	A voz que narra se situa no interior da história. Há predominância do discurso indireto, embora se faça presente o discurso direto nos diálogos que são reproduzidos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista. A obra está toda em primeira pessoa e a focalização se dá através de Angel apenas.
14	LINGUAGEM	Embora a narrativa esteja em primeira pessoa, a linguagem está dentro da norma padrão, com um vocabulário leve e de fácil compreensão. Aparecem poucas expressões coloquiais como “putz”. Algumas palavras estão em caixa alta, com o propósito de enfatizar a ideia que se pretende destacar.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Autoaceitação que envolve uma “mudança de vida”. Relação entre pais e filhos.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Obesidade; amor pela comida; festas; dieta; plásticas; desfile de modas; relações familiares; amizade; amores da juventude; envelhecimento; namoro; boxe tailandês; medo de não ser aceito.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Sobre Clarissa, é interessante observar como suas preocupações se reduzem a como sobreviver sem um batom. Sua aparência é a preocupação central de sua existência. Em dado momento, Angel comenta: “Mamãe passa cada vez mais tempo flutuando, o que significa que não a vejo durante horas – não que costumássemos nos ver muito, mas agora quando a vejo ela parece mais pálida e interessante, como se tivesse passado vários dias trancada em um armário. O que eu suponho que seja exatamente onde esteve” (p. 150). Em alguns momentos, fica evidenciada a complexidade do vínculo entre meninos e meninas. O que a presença de George mobiliza no grupo de Angel é sintomático dessa complexidade: “Mas, por alguma razão, minhas amigas acham uma grande ideia parecerem burras na frente de George” (p. 50); “Só porque você é bonita DEMAIS, Minnie, não significa que precisa fingir que é uma cabeça de vento total” (p. 52). Minnie, na perspectiva de Angel, se sente na obrigação de se desculpar por ser bonita demais. Como se não fosse permitido que uma mulher bonita fosse também competente. De modo geral, os garotos são vistos como boçais (irracionais) e patéticos. Isso se explica porque a história é contada na perspectiva de Angel. Alguns trechos da obra ajudam a esclarecer essa <i>quase</i> antipatia: “Será que ninguém explicou a eles que em algum momento têm que CRESCER antes de completar noventa anos?” (p. 68); “Ela [Scarlet] continua a falar, mas francamente as garotas já perderam o interesse. Ela é tão metida. Os garotos, porém,

		parecem mais uma coleção de gárgulas com as bocas escancaradas e as línguas dependuradas. É uma pena que não possam usar a única célula que possuem no cérebro para perceber que ela é uma exibida” (p. 71). Sydney não contribui para que a impressão de Angel sobre os garotos se modifique. Ele a chama de Gelatina Potts e faz referências a seu sutiã “cheio”.
18	AMOR	Minnie não pode ver George que fica com as pestanas batendo a mil por hora.
19	FAMÍLIA	Completa. Sobre Clarissa, Angel acha que a mãe não se importa com ela. Mas quando ela resolve fazer a dieta do repolho, Clarissa tenta dissuadi-la e revela que se preocupa com a filha. O vínculo de afeto de Angel é com Flossie. Na reunião de pais na escola, é a empregada quem vai. “Meus pais <i>aqui</i> ? Discutindo sobre <i>mim</i> ? Que é que Potty vai fazer? Vai trazer os panfletos que escreve? Mamãe vai lembrar quem eu sou? Como vão discutir sobre mim? Meus pais não discutem... Não entendem nada do que se refere a mim. Flossie é a única pessoa que FALA comigo” (p. 75). Apesar do evidente distanciamento da mãe, no momento decisivo, quando Angel enfrenta o maior desafio de sua existência, ou seja, desfilar um vestido de um grande estilista, Clarissa a ajuda, escolhendo com ela a lingerie adequada. Certamente, é o máximo que se pode esperar de Clarissa. Quanto a Potty, usa roupas espalhafatosas e escreve panfletos que ninguém lê. As pessoas não o levam muito a sério. É pai biológico de Angel, mas não se comporta como tal. Na verdade, é mais um amigo engraçado, espalhafatoso e um pouco inconveniente. Quanto a Mercedes, como se sente abandonada pelos pais, está sempre se lamuriando. Na percepção de Angel, “ser rica e magra e bonita aparentemente não compensa o que sente” (p. 48). De certa maneira, as compensações que a garota recebe da vida não suprem o essencial, um vínculo saudável com a família nuclear.
20	ESCOLA	É um lugar divertido, onde as garotas organizam o desfile de moda e gastronomia.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Há uma passagem em que George comenta que está lendo <i>Shakespeare</i> . Também, em outro momento, é mencionado o fato de George estar com um livro sob o braço. É ele o intelectual distante e romântico da trama.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa e as ilustrações são de Cherry Whytock. Nesse primeiro volume da série, a capa é verde. Ao centro aparece o nome da autora seguido do título do livro em destaque. Sobre a letra A do título, existe uma auréola. Há um pequeno desenho de Angel, sentada em uma cadeira e acompanhada de seu cãozinho. No miolo do livro, as ilustrações aparecem aleatoriamente e vêm com apontamentos divertidos sobre as personagens. As indicações aparecem por setas indicativas. As imagens dialogam muito bem com o texto e o completam às vezes. O livro tem abas. Na primeira, há um resumo do enredo. No último, uma breve biografia da autora.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	O universo da obra é o da futilidade dos endinheirados. A preocupação das garotas está sempre relacionada aos motivos mais banais. Angel é exagerada, as coisas mais corriqueiras ganham uma proporção muito grande, como quando o zíper da fantasia de garçonne emperra e ela se desespera. Também quando é marcada a reunião de pais na escola, a garota fica arrasada com a possibilidade de que Potty e Clarissa tenham que ir. Isso também se torna um drama. Embora não seja desprezível seu sentimento pelo tipo de relação que mantém com os pais, a dimensão que o problema ganha

		<p>só se explica quando se observa em que ambiente trafegam as personagens. No desenlace da história, Angel é selecionada para entrar na passarela com o vestido de Jasper Conran. Ela se sente a mais infeliz das criaturas e acredita que sua vida esteja arruinada. Esse é o grande desafio que ela tem que encarar aos quatorze anos. Não há dificuldades financeiras a serem enfrentadas, tampouco há um envolvimento com um projeto que ultrapasse os limites do trivial. A única personagem que se envolve com alguma causa é a vizinha Sophie Algo-Hifenizado, que é ridicularizada por isso.</p> <p>A frase seguinte, usada por Angel, retrata bem sua maneira de pensar: “Francamente, quem no mundo quer ser útil? E será que as minhas botas de salto agulha cor-de-rosa, em falso couro de cobra, da grife L.K.Bennet não são úteis?” (p. 62-63).</p> <p>As reflexões de Angel e a realidade retratada na obra garantem algumas horas de diversão e fuga da realidade. No propósito de divertir, a narrativa se sai bem. Outro aspecto que chama a atenção é a quantidade de grifes citadas, tais como sapatos Manolo Bhahniks (p. 12, 31); Armani (p. 31); L. K. Bebbet; Dior (p. 69); Prada (p. 146); Chanel (p. 83); Jimmy Choo (p. 98); Oshkosh (p. 168); Luis Vuitton (p. 170) etc.</p>
--	--	---

3.6.2 *Angel*: salsichões horríveis e corpos divinos

1	OBRA	WHYTOCK, Cherry. <i>Angel</i> : salsichões horríveis e corpos divinos. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 196p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	WHYTOCK, Cherry. <i>Angel</i> : Haggis horrors and heavenly bodies. Londres: Picadily Press Limited, 2003.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	No Reino Unido: 2003. No Brasil: 2005.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação. Narrativa de aventuras.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Angel sai da escola uma semana antes do feriado de páscoa para viajar com os pais para a Escócia, terra natal de Potty. Lá, ele se dá conta que o <i>haggis</i> , comida típica escocesa, vendido nas lojas <i>Harrods</i> , não é o original e promove uma campanha contra a falsificação. Ao mesmo tempo, Mercedes vai morar com os pais na Flórida e as amigas se sentem muito mal com essa partida. Potty acaba sendo preso e responde a um processo promovido pela <i>Harrods</i> , que também proíbe seus familiares de frequentar a loja, para desespero de todos. Os amigos se juntam para colher provas que comprovem a falsificação do <i>haggis</i> e acabam inocentando Potty.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em dezoito capítulos numerados e intitulados, mantendo-se a estrutura do primeiro livro, ao encerrar a maior parte dos capítulos com uma receita.
6	DESFECHO	Positivo. Tudo se resolve muito bem para todos os envolvidos.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Angel.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Amigas de Angel; Clarissa; Potty; Flossie; Diggory; George; Stinker; Sydney; Sophie Algo-Hifenizado e seus dois filhos; Scarlet; tia Aggie; Euphemia e Dundreary McSpreader, administradores do Craggy Castle; pais de Mercedes; sr. Alfie Highead, dono da

		Harrods, que entra com uma ação contra Potty; simpática americana hospedada no spa; P.Q.C. com lindas covinhas, como Angel batiza o cozinheiro do spa; Vivi; Hanna (outra colega da escola, que não aparece na primeira obra); sra. Worhause; jornalistas que cercam a casa de Angel; Paul, namoradinho de Mercedes.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Escócia; Londres; Flórida.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Angel, no elegante bairro de Knightsbridge; Céu: o quarto de Angel; cozinha da casa de Angel; escola; casa da tia Angie, na Escócia; Craggy Castle, na Escócia; loja <i>Harrods</i> ; Spa Greatsnott Manor; plataformas onde descarregam as mercadorias da Harrods; tribunal.
12	VOZ	Como no primeiro volume, a voz que narra se situa no interior da história.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista. A obra está toda em primeira pessoa.
14	LINGUAGEM	A linguagem é informal, mas a estrutura padrão da língua se mantém. Expressões coloquiais como “irque” e “caraca” aparecem vez ou outra, nada mais. Algumas palavras estão em caixa alta, como na primeira obra, recebendo ênfase.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Resolução do mistério do <i>haggis</i> (bucho de carneiro, comida típica escocesa) da <i>Harrods</i> .
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Encontro com as origens; partida e saudade; ausência dos pais; falsificação de alimentos; vegetarianismo; causas sociais; publicidade; spa; comidas magras; amizades; fotos reveladoras; processo judicial; produção de provas para processo judicial.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	As mulheres da obra, à exceção de Flossie, são extremamente fúteis. Angel mesmo assume, em determinado momento, que tem todas as máscaras faciais, loções, banhos de espuma, cremes, musses para banho, creme pós-banho e pós-máscara que as mulheres conhecem. Quanto aos homens, embora Sydney continue fazendo insinuações grosseiras referentes aos seios de Angel, neste livro ele é muito mais cavalheiro e gentil. Envolve-se com a causa do <i>haggis</i> e enfrenta a proibição de Harrods para abastecer a dispensa da casa de Angel. George prossegue taciturno e reservado, mas se propõe a ajudar na causa de Potty, mesmo tendo que enfrentar as ordens da mãe, que o quer afastado da família problemática.
18	AMOR	O amor tem pouco espaço, embora esteja sempre no ar. Sydney tenta conquistar Angel e Minnie se envolve cada vez mais com George.
19	FAMÍLIA	Clarissa: Angel continua sendo dura com Clarissa que é muito frívola. É a burguesa de sempre, com preocupações como a dificuldade de encontrar botas de borracha de grife com saltos agulha ou como sobreviver sem frequentar a Harrods. Entretanto, a mãe é menos superficial do que sua “persona” indica. Em momentos de estresse ou nos que Angel realmente precisa dela, Clarissa consegue desempenhar bem a função de mãe. É acolhedora e compreende os dramas da filha, que, afinal de contas, são tão fúteis quanto os dela própria. Quanto a Potty, o pai de Angel também revela ser mais que um louco com causa. Quando a situação exige clareza e foco, Potty se mostra muito objetivo e capaz de tomar decisões sensatas e coerentes. Ele atua como advogado em causa própria e faz isso de maneira brilhante.
20	ESCOLA	Aparece pouco, mas quando acontece, é sob um enfoque positivo. É um lugar onde se estabelecem os vínculos afetivos.
21	LER, ESCREVER,	O autor Thomas Hardy é citado na página 32.

	LITERATURA	
22	PROJETO GRÁFICO	De Cherry Whytock, como na primeira obra. A capa desse segundo volume é laranja e mantém o mesmo padrão da primeira. Apenas o desenho se modifica: dessa vez, Angel aparece vestida como uma escocesa, dançando. As ilustrações no interior do livro também se mantêm, sempre muito divertidas.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	Embora a futilidade prevaleça também, nessa obra, é inegável que ela cumpre bem o papel de divertir, com leveza e muito bom humor. De forma prazerosa e sem grandes compromissos, o livro cumpre a função de entreter. As personagens são críveis e engraçadas. Os espaços são coerentes com a realidade social dos protagonistas. Embora o tempo seja atual, a tecnologia não tem relevo na obra. Neste livro, há o mistério do haggis que acaba introduzindo um elemento novo, relativo à investigação em que os protagonistas se lançam. O contexto que o livro retrata concerne a uma realidade muito restrita, em que só os ricos se movimentam. O grande drama da família de Angel está no fato de que estão todos proibidos de frequentar a loja <i>Harrods</i> e isso promove neles uma verdadeira comoção. Ninguém acha possível sobreviver sem a <i>Harrods</i> .

3.6.3 *Angel*: segredos, suspeitas e praias ensolaradas

1	OBRA	WHYTOCK, Cherry. <i>Angel</i> : segredos, suspeitas e praias ensolaradas. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 196p. (Rosa-choque).
1.1	TÍTULO ORIGINAL	WHYTOCK, Cherry. <i>Angel</i> : secrets, suspicions and sun-kissed beaches. Londres: Picadilly Press Limited, 2004.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	No Reino Unido: 2004. No Brasil: 2005.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	O dono da Harrods oferece sua <i>villa</i> na Itália para a família de Angel, como prova de gratidão a Potty por ter descoberto a fraude do <i>haggis</i> . Todos viajam, juntamente com as amigas de Angel (inclusive Mercedes, que retorna da Flórida) e passam bons momentos na <i>villa</i> , enquanto a protagonista cura sua dor de amor por Sydney. Lá, Angel começa a desconfiar que Clarissa, agora sempre feliz e sorridente, esteja tendo um caso. Suas saídas misteriosas aumentam as especulações. Tudo se resolve ao final, quando Clarissa revela que planejou uma grande festa para comemorar as bodas de prata com Potty. Daí seu empenho em aprender italiano e a justificativa para suas ausências. Ao mesmo tempo, Angel descobre sua paixão por George, plenamente correspondida.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra se divide em dezesseis capítulos numerados e intitulados, mantendo-se a estrutura do primeiro livro, ao encerrar a maior parte dos capítulos com uma receita.
6	DESFECHO	Positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Angel.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Amigas de Angel; Clarissa; Potty; Flossie; Diggory; George; Stinker; Sydney; Sophie Algo-Hifenizado; os filhos de Sophie, Odioso Primogênito e Odiosa Secundagênita; Scarlet; pais de

		Mercedes; Vivi; sra. Worhause; Alfie Highead, dono da Harrods; o avô e a avó espanhola de Mercedes; Jimmie, amigo de George, nova paixão de Minnie; Paul, namorado de Mercedes; Eduardo, motorista da van, empregado do Sr. Highead; Antônio, outro empregado da <i>Villa</i> , na verdade é de East End, de Londres; TSE (tapa-sexo com enchimento), apelido que Angel dá para o rapaz da praia que usa tapa-sexo; Maria, cozinheira da <i>Villa</i> ; Jack, filho de médicos que as garotas conhecem na praia, torna-se namorado de Pórcia; o Chato: garoto inglês enamorado de Minnie; Filippo, professor de italiano de Clarissa, que Angel pensa ser seu amante; Senhor e Signora Palazzo, responsáveis pelo restaurante onde a família de Angel faz um jantar; casal de chefs londrinos, presentes no Pallazzo; Sr. <i>Fruttivendolo</i> (vendedor de frutas) que Flossie chama de Fruti-vem-ou-não, seu <i>affair</i> italiano; <i>Signor Martini</i> , gerente do hotel onde Clarissa planeja fazer a festa de bodas de prata; Melissa, ex-paixão de George.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Londres; Itália; Caribe.
11	ESPAÇO MICRO	Céu; Spa Greatsnott Manor; <i>Villa</i> italiana de Alfie Highead; academia de ginástica; Range rover da Sra. Sophie.
12	VOZ	Como nos outros volumes, a voz que narra se situa no interior da história.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista. A obra está toda em primeira pessoa.
14	LINGUAGEM	A linguagem é informal, mas respeita a estrutura formal da língua. Vocabulário é leve e aceita algumas poucas expressões coloquiais, como nas obras anteriores. As palavras em caixa alta continuam a aparecer.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Enganos que a interpretação precipitada das atitudes de outrem provoca.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Comidas; spa; amor não correspondido; viagens; emagrecimento; gravidez tardia; Itália; comportamento do latino em oposição ao do britânico; feminilidade; cozinha; casamento; exibicionismo.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Angel endeusa Sydney. Ela se recusa a ver que o garoto não é um príncipe encantado, embora todos a alertem do contrário. Às vezes, Angel é muito autocrática a ponto de ignorar o que se passa ao redor. As mulheres da obra, como nas outras da série, são frívolas, mas isso não impede que as mães trabalhem fora, por exemplo. À exceção de Clarissa, que dedica sua vida a trivialidades, as outras mães têm vida profissional e são bem sucedidas. As garotas também se preocupam com a escolha profissional, não pensam em casamento como uma “carreira”. O amor é volúvel, mas não é movido por interesses, até porque o universo em que trafegam os personagens é todo composto de pessoas ricas. Clarissa pode bem ser compreendida pelas observações de Angel: “Mamãe normalmente não se excita porque acha que as <i>emoções</i> envelhecem, mas até ela demonstra alguma excitação” (p. 14); “Fazer compras em dia de liquidação é o mais próximo que ela já chegou de algum esforço físico (seja como for, ela diz que dar pulos faz os músculos do seu rosto afrouxarem)” (p. 64). Clarissa consegue romper minimamente com esse estereótipo. Ao longo da obra, delineia-se uma personagem mais alegre e confiante. A justificativa vem por suas próprias palavras: “- Há algum tempo venho sentindo que a minha vida era um tanto... bem, inútil. Depois do julgamento de Potty comecei a questionar por que fora preciso um incidente

		terrível como aquele para eu fazer alguma coisa útil para alguém. Senti... ah não sei... que fazer tratamentos de beleza e compras não era bem uma maneira de viver. Gostei realmente de ser útil a Potty. Teria de usar um pouco a cabeça e, sabe, descobri que podia. Percebi que tinha um cérebro e que estava desperdiçando-o por não fazer nada exceto compras. ENTÃO... – mamãe para e me olha, acho que estou sentido frio apesar do calor –, resolvi que iria aprender italiano para poder organizar uma festa surpresa na Itália comemorando as nossas bodas de prata” (p. 177). Clarissa consegue perceber a superficialidade de sua vida, mas seus limites só permitem que ela aprenda italiano para organizar uma festa. A crítica a esse tipo de personalidade é interessante. Por outro lado, se Clarissa realizasse um rompimento substancial em sua vida talvez se tornasse inverossímil. É importante que seu questionamento se apresente nos limites de sua capacidade de patricinha rica e fora da realidade. Flossie é quem sofre uma real metamorfose. Embora tenha sido sempre batalhadora e maternal, faltava-lhe a feminilidade. Ela a encontra na Itália, não só porque é um país “quente”, que favorece o despertar da sexualidade, mas também porque ali ela encontra Maria que a ajuda a pensar em si como uma mulher atraente. Além disso, há a admiração do Sr. Fruti-ven-ou-não por Flossie, que a ajuda a se perceber como uma mulher voluptuosa e feminina, como ela bem traduz na frase: “o Sr. Fruti-ven-ou-não gosta que uma mulher pareça uma mulher...” (p. 188).
18	AMOR	O amor está presente no terceiro volume da série. A começar de Potty e Clarissa, uma relação que é mais forte do que se poderia deduzir pelos enredos anteriores. Eles se dão muito bem. As garotas todas encontram seu par, Mercedes e Paul, Pórcia e Jack, Minnie e Jimmie e finalmente, Angel e George. Também Flossie encontra alegria na relação com o Sr. <i>Fruttivendolo</i> .
19	FAMÍLIA	Família completa. A reflexão de Angel retrata bem como ela vê os pais: “Deve ser genial ter pais normais. Potty simplesmente <i>não</i> é como as outras pessoas – pode ser bem complicado apresentá-lo a gente nova. Mesmo assim morro de amores por ele. Posso contar-lhe qualquer coisa e por mais estranhos que seus conselhos sejam, em geral valem a pena escutar. Ele sempre me conforta e nunca faz comentários sobre o meu corpanzil nem me faz sentir burra. Já a mamãe é ótima para eu apresentar às pessoas mas ela não tem a menor ideia do que é ser mãe. Às vezes parece muito admirada de me ver, como se tivesse esquecido de que tem uma filha. Acho que ela gostaria que eu fosse apenas decorativa. Sei que me ama a seu modo, mas acho que não tem paciência com os problemas cabeludos por que passam adolescentes como eu e as minhas amigas” (p. 86). Se Potty é muito amado por Angel, a mãe desperta nela um sentimento dubio porque a garota não se sente aceita. Flossie é o mais próximo que Angel tem de uma mãe. A empregada da casa é acolhedora e maternal, compreende Angel e escuta suas confidências. Ao longo das três obras, mais particularmente nesta última, fica claro que Angel é dura ao julgar o comportamento da mãe, talvez por ela ser demasiadamente fútil. Clarissa dá mostras de ser diferente da imagem que Angel tem dela, surpreendendo por estar ciente dos dramas da filha, por acompanhar de longe as suas preocupações, ou seja, por amá-la de um jeito distante, mas real.
20	ESCOLA	Nessa terceira obra, a escola aparece pouco porque a história se foca

		nas férias de verão. Ainda assim, continua prevalecendo uma perspectiva positiva dessa instituição, local de encontros e trocas.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	No spa em Greatsnott, Clarissa lê a <i>Vogue</i> italiana; Mercedes escreve cartas a Paul.
22	PROJETO GRÁFICO	De Cherry Whytock. A editoração segue o mesmo padrão dos outros livros da série. A capa é azul. No canto esquerdo, aparece um pequeno desenho de Angel dançando. Ela traça um vestido e carrega os sapatos nas mãos.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A trilogia de Whytock pode ser aproximada à obra <i>Emma</i> , de Jane Austen. Assim como Emma, Angel é uma garota rica que não conhece nada das dificuldades do mundo ao seu redor. Cheia de boas intenções, é, entretanto, uma cabeça de vento, leviana e infantil. Suas interpretações dos fatos são equivocadas e provocam desentendimentos. Isso gera situações muito divertidas. Dificilmente <i>Angel</i> sobreviverá ao tempo, porém. A escolha vocabular e o grande apelo ao pop e ao mundo da moda marcam um lugar bem delimitado. A obra representa a contemporaneidade e quer estar atada ao mundo circunstancial. Embora não aborde temas profundos e não se preocupe em trazer à baila questões relevantes, a trilogia funciona no que se propõe. É divertida e leve. As personagens são críveis. Angel é real, bem como Potty e Clarissa. Mais que isso, conseguem apresentar complexidade. Angel é tola, mas tem bom coração; Potty parece sofrer de alguma disfunção cerebral, mas revela uma perspicácia inusitada quando as situações exigem, como no segundo volume, ao se mostrar um advogado astuto e, nessa obra, ao antecipar a festa surpresa que Clarissa organiza. Clarissa, por sua vez, amadurece ao longo dos três volumes, atingindo algum crescimento no último. O universo em que todos transitam é de extrema futilidade. O consumo é um excelente remédio para as mazelas dos protagonistas, como revela o trecho a seguir: “Contrariada, tenho de admitir que mamãe tem razão – a ida à loja me alegrou um pouco. Há alguma coisa muito excitante em uma sacola elegante com mil camadas de papel de seda e um vestido elegantíssimo aninhado dentro delas” (p. 175). Essa relação com o consumo diz muito da realidade contemporânea e merece ser investigada. As grifes continuam aparecendo e têm muita importância no mundo que os livros delineiam.

4 OBRAS DA COLEÇÃO AZUL RADICAL SUBMETIDAS À GRADE

Da coleção Azul radical, tomando-se as obras que estão elencadas no sítio da editora na internet, são analisadas dez obras de seis autores diferentes: Alberto Alecrim, Ariel Dorfman, Joaquim Dorfman, Ricardo Hofstetter, Domenica Luciani e Gustavo Reiz. Do primeiro autor, Alberto Alecrim, estão presentes dois livros, *A história de Dani-boy* e *Sujeito Dagoberto*. De Ariel Dorfman e Joaquim Dorfman, que escrevem juntos, há um livro, *A cidade em chamas*. A autora Domenica Luciani é a única mulher do grupo e tem três livros na coleção, *Animal!*, *É isso aí, cara, sou punk* e *A escola infernal*. De Gustavo Reis constam três obras: *Bate coração*, *Confidências, confusões e... garotas!* e *Sonhos de umas férias de verão* e, de Ricardo Hofstetter, *A verdadeira história de Bimba, o bambabã do colégio*.

4.1 ALECRIM, Alberto

Alberto Alecrim nasceu em 1966. Com formação em Direito e Psicopedagogia, defendeu a tese em Comunicação de Massa e Educação Juvenil. Seu primeiro livro é *A história de Dani-boy*.

4.1.1 *A história de Dani-boy*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	ALECRIM, Alberto. <i>A história de Dani-boy</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 100p.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2004.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Daniel, Dani-boy, tem uma relação muito problemática com sua tia Celeste e com seu primo Víctor (Vitinho). A tia é muito exagerada em suas reações, enquanto Victor é eleito o modelo para a família. O garoto é <i>gay</i> , o que é um problema para Daniel. Ao iniciar uma viagem com destino aos Estados Unidos, Daniel tem que passar alguns dias com a tia e o primo em Portugal, onde adocece gravemente. No hospital, ele percebe o quanto o afeto dos dois é importante e o quanto o primo é, de fato, um garoto especial.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra é estruturada em onze partes intituladas. A narrativa é linear.
6	DESFECHO	Positivo. Dani-boy amadurece, como o título, “Virando homem”, do capítulo final, sugere, e passa a ter mais tolerância com o primo e a tia, inclusive, assume a defesa de Vitinho contra Cabeção.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Daniel (Dani-boy).

8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Tia Celeste; Vítor (Vitinho). César, Cabeção, amigo de Dani-boy; Elisa, irmã de Dani-boy; Ruth e Adalberto, pais de Daniel; tio Carlos, ex-marido de tia Celeste, morreu em um acidente de carro. Não aceitava o fato de Vitinho ser homossexual.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	São Paulo; Portugal.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Dani-boy, no bairro do Brooklin, em São Paulo, escola e hospital em Portugal.
12	VOZ	A voz narrativa predominante é de Dani-boy, com prevalência do discurso indireto. No entanto, a presença maciça de diálogos favorece o aparecimento do discurso direto. O narrador indica a “voz” que fala de uma maneira bem sintética, pelo vocativo indicado no diálogo. Assim, por exemplo: “- Daniel, você não tem mais o que fazer, não, meu filho? - Não, papai disse para não encostar na fiação de luz, ele é quem vai colocar as luzes do lado de fora” (p. 14). Como se observa, o interlocutor que fala com Daniel é identificado por exclusão. Se ele diz: “meu filho” e não é o pai, então só pode ser a mãe. Esse recurso se repete ao longo da obra. O interlocutor da narrativa é indicado pelo vocativo, há poucas interferências do narrador.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista. À exceção do primeiro capítulo, que é escrito em terceira pessoa, visando despertar no leitor a curiosidade com relação ao conteúdo da história, o restante da obra é construída na primeira pessoa, prevalecendo a visão de Dani-boy sobre os acontecimentos.
14	LINGUAGEM	Linguagem é solta, com presença bastante marcada de coloquialismos, como “tudo certim?”, “Pô, vai esticar o trem lá no quarto, né não?” (p. 33). Também há muitas onomatopeias: “slam! Esse foi o som do chinelo que mamãezinha querida usava em nosso doce lar” (p. 24); “Sblan!”, quando Dani-boy fecha a porta do banheiro (p. 33); “Din-Don!”, quando a campainha toca (p. 37); “Cabum!”, quando Dani-boy desmaia no avião (p. 72). Há a preocupação de “chamar” o leitor a todo momento, com construções como “hein?”; “tá dando pra ter uma ideia de como é a ‘Tia Celestossaura?’”(p. 31); “Aí maluco, num tô nem aí, quero que o Vitinho se exploda, valeu?” (p. 31); “Aí, tá achando que a tia Celeste é mole? Quer trocar por uma tua, maluco?” (p. 53)
15	TEMÁTICA CENTRAL	Homofobia.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Aceitação das diferenças; preconceito; medo da opinião alheia; viagem; conflitos familiares.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	<u>Tia Celeste</u> : é vaidosa, faz lipoaspiração, usa aplique e pinta o cabelo. Dani-boy a critica por ela achar que meninas têm apenas que casar (p. 31); A personagem é vista pelo viés de Dani-boy, que não é dos mais favoráveis. Parece falsa e intriguista. Ao mesmo tempo, quando precisam dela para cuidar da sogra ou de Daniel, ela faz o melhor. <u>Vítor</u> : Na perspectiva de Dani-boy, por ser <i>gay</i> , é o tipo “que fica de conversinha o tempo todo com as meninas e são sempre protegidos dos professores” (p. 17). Dani-boy o vê como dedo-duro, porque o garoto contou para a mãe a história do “método” de Daniel para não ler os livros literários da escola. <u>Dani-boy</u> : amadurece ao longo da obra. No início, seu preconceito é bastante acentuado. Ele se dirige ao primo com palavras tais como “frutinha”, “goiabinha”,

		<p>“framboesa”, todas bastante depreciativas, demonstrando sua dificuldade em lidar com padrões de sexualidade que não se afinam com os seus. Recusa-se até mesmo a andar ao lado de Victor na escola. Daniel é um anti-herói. Não desperta simpatia, embora o leitor se veja conclamado a compreender suas dificuldades. Ao pedir desculpas para a tia, ele se coloca novamente como homem: “Eu não gosto desse negócio melado de ficar falando que gosta e coisa e tal. Sou cascudo, a senhora entende, né? Coisa de homem!” (p. 95). Ser homem, para Daniel, ainda mais quando posto em confronto com o primo, é uma questão de atitude. A referência ao pai de Vítor é interessante:</p> <p>“-Era um homem muito nervoso, você deve lembrar disso. Ele não sabia conversar, era meio grosseiro... - Tipo macho, que você quer dizer?” (p. 83)</p> <p>A perspectiva de “macheza” é associada à grosseria e falta de educação.</p>
18	AMOR	O amor não tem espaço nessa narrativa, a não ser na relação dos pais de Dani-boy, que têm uma vida sexual ativa (p. 32-33).
19	FAMÍLIA	Família completa. A família de Dani-boy é equilibrada. O clima que nela prevalece não é de opressão, é de diálogo. As relações não são hierarquizadas, Dani-boy se dirige ao pai chamando-o de “velho” e “maluco”, por exemplo. O trecho a seguir resume bem a perspectiva de Dani-boy quanto a sua família: “Pô, meus pais eram muito bacanas, iam ficar no maior aperto nos próximos meses pra pagar essa viagem. Eu nem era grande coisa como filho, mas eles gostavam de mim pra caramba. O velho era mais seco, mas gente boa. A mamãe era igual a todas, às vezes meio enjoadinha, mãe é mãe e tudo bem” (p. 68).
20	ESCOLA	A escola só aparece como pano de fundo, como local onde Daniel e Vítor eventualmente se encontram e onde o último tem que tolerar o preconceito.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	A leitura é imposta pela escola. Há provas de conferência. Dani-boy se gaba de ter criado um método para a leitura de livros com “historinhas totalmente previsíveis”. Ele lê o início, depois as páginas do meio e, por fim, as três últimas. Há a menção ao livro de Orígenes Lessa, <i>Memórias de um cabo de vassoura</i> , recebendo uma conotação negativa. Da experiência de apanhar dos pais após fingir que leu o livro, Dani-boy aprende a não deixar nenhuma leitura pela metade.
22	PROJETO GRÁFICO	Na capa, em laranja, aparece o nome do autor logo no início. Abaixo dele, a imagem de um garoto de costas com fones de ouvido, seguido do título em destaque. Todos os capítulos são antecidos por uma ilustração em grafite que indica o caminho da história. O diálogo das imagens com os acontecimentos é próximo e funciona bem na economia da obra. As ilustrações são de Marcos Wark, um artista respeitado em termos de grafite no Brasil.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	No primeiro capítulo, há uma apresentação da personagem Dani-boy pelo autor, em terceira pessoa. A intenção é despertar a curiosidade do leitor para que ele descubra quem, além dos pais de Daniel, prefere chamá-lo pelo seu nome de batismo. Uma técnica interessante para convidar à leitura da obra. Já no capítulo seguinte, a narrativa começa em primeira pessoa, com um uso intenso de diálogos. As descrições são metonímicas, praticamente inexistentes. Bastante sintética; a ficção é construída pelas <i>ações</i> das personagens. O leitor está consubstanciado no texto. É obra para jovens, com um

		<p>direcionamento bem marcante. Pronomes de tratamento, perguntas e indicações do narrador são recursos usados para a evidência do leitor. Há dois capítulos-chave para o delineamento do conflito: 5. Parentes: 1º round e 10. Parentes 2º round. No primeiro, é Natal e o conflito das personagens fica bastante evidente quando é decidido que Dani-boy passará alguns dias em Portugal com a tia e Vitinho. Em Parentes 2º round, Vitinho confronta Daniel com muita sinceridade, obriga-o a assumir o que sente. O psicologismo invade a obra e há momentos em que as explicações para os comportamentos inadequados são irritantemente insatisfatórios, como quando Vitinho desenvolve sua tese sobre a falta de senso da mãe: “Ela é assim mesmo, meio metida, sabe? Mas ela passa o tempo todo dizendo para as amigas que você é forte, que a Elisinha é linda, que nossos parentes são ótimos... Ela tem necessidade de dizer que somos melhores que os outros porque ela se sente sozinha e acha que ninguém gosta dela. Ela faz esse farol todo para desviar a atenção de suas próprias fraquezas. Por que você pensa que ela diz o tempo todo que eu sou tão inteligente” (p. 86-87). Mais adiante ele comenta: “As pessoas não são lixo, Dani. Se a gente não gosta delas do jeito que são, não dá pra descartar como se fossem um copo de plástico” (p. 87). A moralização por trás do discurso de Víctor diz muito do projeto pedagógico que sustenta a obra. <i>A história de Dani-boy</i> tem, nesse sentido, o mérito de deixar as coisas muito explícitas. Víctor é um poço de amor aos primos. Responde às agressões de Daniel com mais amor ainda. O estereótipo do garoto gentil e amável, que só quer ser aceito, é recuperado com toda a força que a superficialidade da obra permite. O tratamento das personagens é caricatural e maniqueísta. Os diálogos são pobres, a tentativa é de reproduzir a realidade, mas as armadilhas dessa escolha ficam evidentes, já que não é permitido um trabalho mais elaborado com a forma.</p>
--	--	---

4.1.2 Sujeito Dagoberto

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	ALECRIM, Alberto. <i>Sujeito Dagoberto</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 96p. (Azul Radical).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2006.
3	GÊNERO	Narrativa social: de geração,
4	RESUMO DA FICÇÃO	O drama de Ricardo Augusto é, sobretudo, familiar. A história dessa família é recuperada a partir da situação de ter que receber o avô Dagoberto, doente, em casa. O avô tem uma história complicada com a família. Expôs os filhos, inclusive Sílvia, mãe de Ricardo, a todo tipo de maus-tratos e depois os rejeitou quando se casou novamente, tendo, inclusive, “roubado” da ex-mulher, avó de Ricardo, por ocasião do divórcio. As dificuldades financeiras que Sílvia e seus familiares enfrentam após a atitude do pai, são lembradas, bem como o episódio em que ela é baleada por ele. No final, Sílvia perdoa Dagoberto, concluindo um percurso difícil de compreensão.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A recuperação do prefácio indica logo a direção que a narrativa tomará: “Se na sua família tem dessas histórias eu não sei, mas quem me contou esta garante que conheceu um montão de ‘Sujeitos’

		assim” (p. 9). Depois do prefácio, a obra é estruturada em seis partes intituladas. Os títulos aparecem em folhas à parte, separados, recebendo destaque. Essa divisão favorece a leitura da obra, organizada cronologicamente.
6	DESFECHO	Positivo. Sílvia perdoa o pai no momento da morte dele.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Ricardo Augusto (Júnior).
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Sílvia, mãe de Júnior; Ricardo, pai, ambos psicólogos; avô Dagoberto. Avô Amália, as gêmeas (Sophia e Sônia); tia Cornélia; tio Carlos e tia Rita, irmãos de Sílvia; Lucinda, a empregada evangélica “recente”; Cristina, namorada de Ricardo; dr. Silveira, que opera o avô Dagoberto.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Cidade grande. Não é possível inferir qual.
11	ESPAÇO MICRO	Apartamento da família de Júnior; quarto de Júnior; hospital.
12	VOZ	A voz que narra parte de dentro da história, contada em primeira pessoa. Há, também, uma grande quantidade de diálogos, o que permite que se apresente o ponto de vista das outras personagens sem interferência ostensiva de quem narra. Quando Lucinda conta para Júnior sobre a conversa de Carlos com Sílvia na cozinha, ela “desaparece” e o diálogo entre os dois é transcrito na íntegra. Ela não narra em terceira pessoa (p.69 e ss). A opção é pela aproximação mais justa com o que de fato aconteceu, através da transcrição da conversa. Por outro lado, o suposto arrependimento do avô Dagoberto é verbalizado por tia Cornélia – só é possível saber do fato através da fala dela, portanto, não há como confirmar a profundidade desse sentimento no velho. Nesse caso, o diálogo do avô com tia Cornélia não é transcrito. Ela <i>conta</i> o que se passou, o que justifica, de certa maneira, a desconfiança dos outros.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista, Ricardo Augusto Júnior. Ele se dirige diretamente a seu leitor, como nas passagens a seguir: “Olha, não é por nada, não, mas meus pais são psicólogos, os dois. Já viu, né?” (p. 13). “Tá achando normal? Você ainda não conhece a nossa empregada.” (p. 21); “Pensa que isso é suficiente?” (p. 22). Prevalência dos verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	A obra é estruturada sobre diálogos, o que favorece o emprego de coloquialismos. Ainda assim, há uma oscilação entre o tom coloquial e o formal.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Conflitos familiares; tensão entre o <i>dever</i> e o <i>querer</i> no contexto das relações familiares.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Maus-tratos na infância; dinâmica familiar; saúde pública; diálogo entre pais e filhos; memória; sexo na adolescência; morte; religião evangélica; câncer; violência; perdão.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “MULHER” E SER “HOMEM”	As mulheres, representadas na figura de Sílvia, são vistas sob um prisma positivo. A mãe é muito focada em seu crescimento profissional e reconhece o mérito do marido ao estimulá-la: “- Eu tive muita sorte, seu pai foi um homem generoso e muito maduro pra idade, foi ele quem me convenceu de acabar os estudos depois que você nasceu. Sem o apoio dele, eu ia ter um filho por ano e não estudava mais, quando fosse ver, não dava mais tempo de fazer uma carreira sólida” (p. 20). É uma mulher símbolo dos tempos modernos, procura administrar carreira e maternidade. Ela sofreu muito na infância, em sua relação com o pai. Apesar disso, consegue estabelecer com os filhos um vínculo mais saudável, depois de muito

		tempo de terapia (p.38). Sílvia é o oposto do que sua mãe foi. No conflito de gerações que a obra expõe, fica clara essa diferença. A avó Amália era submissa na relação com o marido. Deixava que ele torturasse as crianças porque o idolatrava. Só depois da separação, ou seja, quando ela é “abandonada”, é que consegue perceber a extensão dos danos do comportamento inadequado do marido com os filhos. Quanto à tia Cornélia, representa a voz do <i>dever</i> , quer que Sílvia perdoe o pai a qualquer custo. Os homens também têm complexidades. O protagonista, Ricardo Augusto (Júnior), é um bom garoto, percebe o drama de sua família e se mostra solidário com a mãe. Preocupa-se que o avô ocupe seu quarto por muito tempo. Quando descobre que o Dagoberto baleou a mãe no passado, fica indignado. Quanto a Ricardo, pai de Júnior, é companheiro. Assume a paternidade completamente, é compreensivo com a carreira profissional de Sílvia, inclusive a apoia. Também dá suporte para a mulher nas decisões concernentes ao avô Dagoberto. Dirige-se ao filho usando vocabulário mais jovial, expressões como “cara” aparecem em suas conversas. É amigo de Júnior e tem com ele um diálogo aberto. Júnior sente que pode contar com o pai, que se dispõe a passar noites ensinando ao garoto as matérias do colégio, além de esclarecer suas dúvidas sobre sexo. Também apoia Júnior a dormir com a namorada em casa. Chama atenção a passagem em que o garoto se preocupa com o tamanho do pênis: “eu media o meu com a régua todo dia pra ver se aumentava de tamanho, mas não crescia!” (p. 40), uma preocupação que volta a aparecer em <i>Bimba, o bambambã do colégio</i> .
18	AMOR	A existência da namorada de Júnior é apenas mencionada. Serve ao propósito de revelar como os pais são “cabeça aberta” ao permitirem que ela durma com ele no apartamento.
19	FAMÍLIA	Família completa. A família nuclear de Júnior é equilibrada, os pais são psicólogos e têm uma relação aberta com os filhos, tanto que Júnior tem a autorização para receber a namorada em casa, o que não pode acontecer na casa da garota. Há uma tentativa dos pais de falarem a língua do jovem. A presença do pai é mais ostensiva, talvez porque o momento seja muito difícil para Sílvia. A relação entre os membros da família é menos hierarquizada, Júnior se dirige ao pai usando palavras como “velho” etc. Quando se pensa a família em um contexto maior, observa-se que toda a tensão da obra está centrada entre o que <i>deve</i> ser feito (receber o avô Dagoberto em casa, apesar de ser ele quem é) e do que Sílvia, mãe de Ricardo, gostaria de fazer (dar vazão à sua mágoa, ignorar as necessidades do pai que nunca se importou com ela). Essa dinâmica sustenta as engrenagens da obra: o pai não fez o que era esperado dele, agora, a filha se sente pressionada a fazer o que se espera dela, embora não seja o que deseja. O dever e o querer não estão em conjunção, o que gera o conflito central.
20	ESCOLA	O cursinho que Júnior frequenta é apenas mencionado.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Não há representação desses aspectos na obra.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa é de Ana Carolina Cunha Lima. Nela há duas imagens: na de cima, um olhar cansado de velho, na de baixo, os olhos de um jovem. Entre as duas ilustrações, aparece um quadro com o título da obra e o nome do autor. O livro tem abas. Na final, consta uma apresentação breve sobre o autor. As ilustrações do miolo são de Ricardo Cunha Lima. São apenas duas, uma que antecede a página da epígrafe e a

		outra, na última página.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>A obra é didaticamente estruturada, a divisão em capítulos facilita o acompanhamento da trama que trata de aspectos delicados e dolorosos no contexto familiar. As personagens são bem delineadas, considerando-se a extensão da narrativa. Embora a narração, em primeira pessoa, favoreça a perspectiva de Júnior, o olhar se volta para Sílvia e a profundidade de sua dor ao ter que acolher o pai com quem teve uma relação tão problemática. A condução da história se dá basicamente pela estruturação dos diálogos, que apontam para as personagens. Por exemplo, pelo uso do vocativo, indicando o interlocutor: “- Júnior! Deixa a tia Cornélia!” (p. 87) “-Tá, tia Cornélia, quebrou a cara, e daí?” (p. 89) etc.</p> <p>No desfecho, é retomada a oração de São Francisco, a qual é desmembrada para que o momento seja melhor delineado. O recurso soa um tanto piegas, o resultado final é um pouco incômodo, melodramático. No entanto, a oração traduz toda uma ética que governa as relações da família retratada, o que justifica seu uso. A retomada não é de todo gratuita: Júnior a escuta de Lucinda e pensa no quanto o tema central da oração é universal, independentemente da religião. De certa forma, ela sintetiza o processo que envolve o perdão, cerne da narrativa. A relação de Júnior com os pais às vezes soa forçada. Explica-se a falta de hierarquia desse vínculo pela formação dos pais, psicólogos. Entretanto, não raras vezes, é possível sentir um certo exagero nessa construção que, ao invés de parecer divertida ou leve, acaba ficando enfadonha, idealizada demais. Júnior indica que as coisas não são sempre “cor-de-rosa” (p. 29), mas o que a narrativa retrata, talvez pelo momento enfrentado por essa família, é quase inverossímil. Essa obra é superior à de estreia do autor, <i>A história de Dani-boy</i>. Desta feita, a moralização cede lugar a um olhar mais delicado sobre as dificuldades inerentes ao perdão e à compreensão do <i>Outro</i>.</p>

4.2 DORFMAN, Ariel e DORFMAN, Joaquín

Ariel Dorfman é romancista, dramaturgo e colaborador do *The New York Times*. Nasceu na Argentina, em 1942. Viveu nos EUA até 1954, quando se mudou para o Chile. Tornou-se cidadão chileno em 1967. Depois do golpe militar no Chile, em 1973, foi exilado e voltou a morar nos EUA. É considerado um dos maiores intelectuais da América Latina. É autor de vários livros importantes e da peça *A morte e a donzela*, traduzida em mais de 40 línguas, apresentada em 90 países e adaptada para o cinema, com direção de Roman Polanski. Atualmente, vive em Durham, na Carolina do Norte, onde é professor na Duke University.

Joaquín Dorfman é filho de Ariel Dorfman. Nasceu em Amsterdã, em 1979. Estreou como dramaturgo aos 19 anos, no Festival de Edimburgo. É autor de *Through the ordinary way*, e escreveu dois roteiros a quatro mãos com o pai.

Os dois juntos têm um livro na coleção *Azul Radical: A cidade em chamás*.

4.2.1 A cidade em chamas

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DORFMAN, Joaquín; DORFMAN, Ariel. <i>A cidade em chamas</i> . Tradução de Heloísa Prieto. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 296p.
1.2	TÍTULO ORIGINAL	DORFMAN, Joaquim; DORFMAN, Ariel. <i>The burning city</i> . New York: Doubleday Children's Books, 2003.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Nos EUA: 2003. No Brasil: 2005.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: Narrativa de formação e sentimental. Narrativa social: Crônica urbana.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Heller faz dezesseis anos quando a narrativa começa, no verão de 2001. Ele mora com os avós em Manhattan porque seus pais percorrem o mundo ajudando os outros. O garoto se ressentia muito dessa ausência. Ele é o mais jovem empregado da agência “ <i>Mensagens Personalizadas</i> ”, um serviço de mensagens cujo chamariz é a sua entrega com um toque pessoal. Heller é o responsável pelas más notícias porque tem um jeito muito especial de comunicá-las. Com sua bicicleta, ele percorre as ruas de Nova York distribuindo mensagens, sobretudo entre os imigrantes que povoam a cidade. Enquanto trabalha, Heller enfrenta suas próprias perplexidades diante do sentido de ser americano. A cidade, multifacetada e dinâmica, congrega todos os tipos humanos e se mostra como um labirinto formado de culturas diversificadas. O verão que antecede ao onze de setembro é também o momento em que o garoto se abre para o amor por Sílvia, uma menina chilena. Ao mesmo tempo, desenvolve uma profunda amizade por Salim Adasi, um livreiro turco, a quem o garoto leva uma mensagem triste sobre a mulher amada. Heller sonha vencer o campeonato de ciclismo na França e por isso se recusa a trocar a bicicleta pelos patins, exigência da empresa. Guarda dinheiro para a viagem, mas quando Salim tem que ser internado depois de uma surra, Heller pega todas as suas economias para ajudar o amigo, que acaba morrendo.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa começa com um prólogo, seguido por 56 capítulos numerados e sem título. História linear.
6	DESFECHE	Aberta. A narrativa deixa um significativo grau de indefinição quanto ao destino de Heller. Sílvia aponta a possibilidade de que eles voltem a ficar juntos, mas isso não é certo. Infere-se que Heller não poderá participar do campeonato porque não tem mais o dinheiro.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Heller: protagonista. Entrega mensagens personalizadas. Tem um dom natural para comunicar mortes e outras tragédias. Movimenta-se no mundo dos inúmeros imigrantes que moram em Nova York. Ele faz dezesseis anos no dia da Independência americana. Salim Adasi: é turco, mora ilegalmente nos Estados Unidos, onde vende livros. Tem uma cicatriz na face esquerda. Em seu apartamento, os móveis são formados por livros. Era bibliotecário em Istambul, de onde teve que fugir depois de se apaixonar por Nizima, mulher prometida a outro. É culto, fala oito idiomas. Envolve-se em uma briga com Bruno, policial, ao defender Heller e, no final, acaba morrendo.
8	PERSONAGENS	Sílvia: garota de dezessete anos por quem Heller é apaixonado. É

	SECUNDÁRIAS	chilena, tem pele morena e cabelos escuros. Trabalha em uma cafeteria no bairro do <i>Soho</i> . Adora o pai que vive no Chile, afastado da família. Heller é o portador da notícia de sua morte; Bruno Bom de Briga: antagonista. É policial e abusa da autoridade usando a violência. Não gosta de Heller. Tenta puni-lo por sujar o carro da viatura, mas é impedido por Salim, que acaba levando uma surra que culmina em sua morte; Benjamin Ibo: primeiro cliente do dia em que se inicia a história. É nigeriano e tem “vinte e poucos anos”. Ele reaparece ao longo da narrativa; Rich Phillips: trabalha para a agência “ <i>Mensagens Personalizadas</i> ”. É o funcionário sênior, tem 22 anos e não gosta de Heller. Disputa com ele o amor de Sílvia; Dimitri: dono da agência. É russo. Esteve preso em seu país natal. Durante esse período, recebia mensagens do mundo exterior através do pai de Heller; Iggy: gerente-geral da empresa. É filho de Dimitri; Garland Green: outro funcionário da agência; Christoph Toussaint, haitiano a quem Heller comunica a morte da esposa no Haiti, torna-se seu amigo; Florence e Eric: avós de Heller; Sam Mayer: tem cerca de 35 anos. Heller lhe comunica a sua demissão; Wanda, garçoneiro do Creole Nights; Velu, é índio, patrão de Salim. Faz parte do mercado negro de livros, roubando-os para revendê-los; Lucky: é escritor. Nasceu em Amsterdã, mas viveu no Chile. É amigo de Salim e conhece Heller no bar; jamaicano que vende guarda-chuvas nas ruas de Manhattan; oficial McCullough: é amigo de Salim e intercede a favor dele contra Bruno; Greta Anderson, inglesa que dá um bolo de presente para Heller; Magaly DuBois, francesa que tenta seduzir Heller.
9	TEMPO HISTÓRICO	A história se passa em julho de 2001.
10	ESPAÇO MACRO	Nova York.
11	ESPAÇO MICRO	Apartamento de Heller; agência “ <i>Mensagens Personalizadas</i> ”; apartamento da senhora Chiang, em Chinatown; lanchonete onde Sílvia trabalha, no Soho; depósito onde Sam Mayer trabalha; apartamento de Benjamin Ibo; apartamento de Salim Adasi; bar Creole Nights, no Village, onde Heller bebe uísque pela primeira vez; restaurante turco, onde Heller vai com Salim; apartamento de Greta Anderson, apartamento de Magaly DuBois; hospital Saint Hohn, onde Salim é internado depois da surra de Bruno; Central Park; museu onde Heller vai com Sílvia; metrô onde Heller vê uma mulher grávida.
12	VOZ	O narrador se situa fora da história. Predomina o discurso indireto, embora se verifique a ocorrência de muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Embora o narrador seja onisciente, seu ponto de vista se concentra no protagonista. É através do olhar de Heller que a história se constrói. Por exemplo, só é possível saber o que Sílvia sente a partir do que Heller vê e escuta.
14	LINGUAGEM	A linguagem é cuidadosa e se constitui em um dos aspectos que mais valorizam a obra. Os diálogos são envolventes, cheios de silêncio e ambiguidade. Em algumas passagens, o tom poético predomina, como quando Heller fala sobre Sílvia: “o olho dela, Salim, é tão escuro que dá pra gente despencar dentro deles. Perder a chave de casa...” (p. 104). Em alguns pontos, determinadas palavras aparecem em itálico, como a palavra <i>náusea</i> . A intenção é dar destaque a alguns vocábulos.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Paixão juvenil; ser/não ser americano.

16	TEMAS COMPLEMENTARES	Amizade; imigrantes em situação irregular nos EUA; morte; perda; ciclismo; violência policial; comportamento do turista em Nova York; situação nos campos de reeducação na China; desemprego; alcoolismo; amor pela literatura; atração sexual; solidão das pessoas nas grandes cidades.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Heller é, sobretudo, um mensageiro. Os que recebem notícias por ele se sentem gratificados pelo seu senso de humanidade. Em virtude dessa característica, Benjamin o apelida de Exu, o mensageiro entre o céu e a terra. No entanto, Heller é ruim nas relações pessoais. Chega a dizer aos avós que é mais impopular que disenteria (p. 162) e Sílvia o julga meio louco. Essa ambivalência da personagem torna-a mais envolvente. Se o garoto é intuitivo (como destaca Salim) no cumprimento de sua tarefa, sente dificuldades em expressar o que sente nas relações mais triviais. O próprio Heller tem uma teoria para justificar a sua desenvoltura no trabalho. Por ter visto o sol nascer em mais de cinquenta lugares diferentes, sempre viajando com seus pais, ele também se sente expatriado, como os imigrantes que visita. Essa vivência o aproxima do <i>Outro</i> . No que concerne a Salim, ele é cativante. Sua paixão pela cultura, o amor por Troia e o profundo sentimento que o liga a Nizima constituem uma força atrativa para Heller, que aprende a ler mais do mundo pelos olhos do livreiro turco. Sua morte, consequência da brutalidade e da ignorância, simboliza a vitória da estupidez humana. Quanto a Sílvia, é uma heroína sem heroísmo. Magoada com Heller, faz questão de vingar a notícia da morte do pai, devolvendo a dor a Heller com a mensagem da morte de Salim. Nessa obra, as categorias “Mulher” e “Homem” encerram grande complexidade. Sílvia é imigrante e pobre. Heller é americano e branco. Salim é turco. Há representações variadas de tipos humanos, a diferença é explorada como um dado da narrativa.
18	AMOR	É o livro mais romântico da série. O amor de Heller por Sílvia é intenso, assim como o de Salim por Nizima. Sobretudo, a poesia que envolve o discurso amoroso é cheia de veemência, o que faz com que Salim diga coisas tais como: “Prometi amá-la por catorze mil anos – é isso que as palavras significam. Foi assim que me senti quando a vi, pela primeira vez. Pensei nessa canção... Pensei que minha alma tivesse esperado a vida inteira por ela...” (p. 154).
19	FAMÍLIA	Formas assimiláveis. Heller é criado pelos avós. Os pais de Heller vivem viajando pelo mundo, ajudando as pessoas. No decorrer da narrativa, eles estão na África, em um local onde não há facilidade de comunicação. Heller se ressentido dessa característica familiar. Seus avós tentam suprir a falta dos pais.
20	ESCOLA	A escola não aparece. A narrativa se desenrola durante as férias.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	O livro presta reverências à literatura. <i>Dom Quixote</i> é a “senha” que Salim sugere para que Heller consiga chegar ao coração de Sílvia. A poesia do turco Nazim Hikmet é retomada através do livreiro turco, que o adora. É um poema seu que traduz a extensão do amor de Salim por Nizima.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa é vermelha. Em destaque, há o desenho de um ciclista em branco, simulando alguém em alta velocidade. Ao fundo, imbricado no vermelho, aparece o esboço de uma cidade. O título da obra está sob o desenho, em letras amarelas e caixa alta, seguido do nome dos autores, em branco. No miolo da obra há apenas uma pequena ilustração no início das páginas de números pares. Ela

		reproduz o desenho do mesmo ciclista da capa, sempre sugerindo velocidade.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	O sentido de ser americano e a cidade de Nova York são as grandes motrizes dos dramas que se desenvolvem neste livro. Trata-se de um texto de prosa intimista marcado por intensa sensibilidade e poesia. Nada é gratuito, todas as partes se integram para formar um microcosmo em que se movimentam imigrantes em busca de um sentido para suas existências. As personagens são redondas, densas, cheias de complexidades. A história se passa em julho de 2001. O <i>World Trade Center</i> ainda existe e, em determinada passagem da obra, “observa” Heller e Sílvia. É o símbolo de um mundo que desaparecerá, assim como Salim, encontrado morto sob a ponte <i>Williamsburg</i> . O pano de fundo para essa trama é uma Nova York complexa que se reproduz no bar <i>Creole Nights</i> , onde são falados todos os idiomas. Os espaços micros refletem a asfixia dos apartamentos apertados em confronto com as ruas que Heller percorre a toda velocidade, bem como o <i>Central Park</i> . A fragilidade da esperança que alimenta a senhora Chiang, ao acreditar que o filho lhe envia sinais nos cavalinhos de madeira com borboletas na barriga, é exposta em toda a sua delicadeza. É um livro em que não há pacificação. E, no entanto, tem um desfecho aberto, que sugere uma nova chance para Sílvia e Heller. Enfim, é preciso destacar a beleza e o acabamento formal da obra. A narrativa destoa das demais que compõem a coleção. Do leitor juvenil dessa narrativa se espera uma alta dose de sofisticação e complexa leitura de mundo.

4.3 HOFSTETTER, Ricardo

Ricardo Hofstetter, nascido em 1960, no Rio de Janeiro, é escritor e roteirista de teatro e TV. Tem quatro romances publicados. *A verdadeira história de Bimba, o bambambã do colégio* foi finalista no prêmio Jabuti em 2007. No teatro, o autor ganhou o prêmio Shell de melhor texto em 2004. Escreveu episódios da série *Malhação*, na TV Globo.

4.3.1 *A verdadeira história de Bimba, o bambambã do colégio*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	HOFSTETTER, Ricardo. <i>A verdadeira história de Bimba, o bambambã do colégio</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 88p. (Azul Radical).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2006.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Perto do <i>réveillon</i> , Bimba, um garoto de quinze anos, rememora o ano na escola, fazendo uma autoanálise enquanto digita suas percepções no computador, comprometendo-se a dizer apenas a verdade. Ele conta de como começou a se delinear a “personagem” Bimba, que ele incorporou para poder ser aceito no colégio. Por se envergonhar de ser virgem, o garoto se faz de experiente no sexo e

		consegue enganar todos, construindo, a partir disso, uma identidade que não corresponde a sua. Por ocasião da passagem do ano, ele revê sua história e percebe o quanto se tornou escravo da personagem que inventou.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa compõe-se de 26 capítulos sem título, indicados apenas pela numeração. Narrativa linear.
6	DESFECHE	Aberto. Bimba deixa o computador com a intenção de revelar toda a verdade, mas não se sabe se ele consegue fazer isso. Suas reflexões, o grau de análise que ele atinge, parecem indicar uma <i>mea culpa</i> autêntica, entretanto, ela pode não ser suficiente para sustentar um rompimento com a figura de Bambambã.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Bimba: jovem de classe média, é manipulador, cria uma identidade para se proteger, mas na verdade não é da galerinha do mal como quer fazer crer. No fundo, ele se coloca como diferente dos outros membros da galera: “Tem gente ruim nesse mundo mesmo, né, computador? E eu ando com eles, sou amigo e finjo ser um deles. Pra quê? Pra quê?!...” (p. 29). Sente-se recompensado por fazer o bem gratuitamente: “Saí do supermercado supercontente. É bom ajudar os outros e não pedir nada em troca, computador. A gente se sente... sei lá o que a gente se sente! Só sei que é uma sensação muito boa. As pessoas deviam fazer isso mais vezes. O mundo ia melhorar muito” (p. 30). No decorrer da obra o nome do protagonista não é revelado.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Computador: configura-se como uma “personagem” porque é o receptor das reflexões de Bimba; Babalu, “ogro”, o mais cruel da galera do mal; Alzira: é caixa do supermercado, confronta Bimba para que ele desminta o boato de que os dois têm um caso; Tânia: paixão do protagonista; Fuinha: também constrói uma personagem para si; Carvão, Gasolina, Mais Forte: outros membros da galera do mal; mãe de Bimba; Dona Mariza, professora “careta” de geografia; Robertão, supervisor; Mota (Careca), diretor do colégio: se comporta como herói ao se recusar a dar o nome dos envolvidos no episódio da maconha e acaba sendo demitido por isso; as garotas do vestiário (Luísa Castro, Silvia Maranhão e Adriana Amorim); Armando: novo diretor da escola; Mateus: ex-amigo de Bimba, de quem ele se afasta depois que se torna o Bambambã do colégio.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Cidade grande, não é possível inferir qual.
11	ESPAÇO MICRO	Quarto de Bimba, onde ele se lembra dos acontecimentos; escola; secretaria da escola; supermercado; mansão do Babalu.
12	VOZ	O narrador se insere na narrativa. Prevalência do discurso indireto com grande quantidade de diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista. O texto é escrito em primeira pessoa, o que limita a percepção das sensações das outras personagens, na medida em que Bimba é quem orienta a focalização. O narrador adota um tom confidencial, como se estivesse conversando com o computador, o que cria uma proximidade com o leitor. Quando relata sobre algo que outro tenha dito, o discurso é adaptado por Bimba, o que dilui muito o tom moralizante dos adultos.
14	LINGUAGEM	A linguagem é impregnada de coloquialismos que funcionam bem na dinâmica da obra. Palavras como “tá”, “tô”, “pro”, “cara”, “caraca”, “zêmané”, “ <i>tchurma</i> ”, “zoar”, “bolado” “pegando”, no sentido de estar “ficando” com uma garota, e expressões como: “se passar recibo que não gostou, dançou!”, “botei pilha”, “tenho a

		maior facilidade pro lance”, “vai sujar”; “Qual é? Tá amarelando?!”; “só fazia cueca frouxa”; “pisei na bola”, “tá querendo me ferrar”; “tava ferradaço de grana”; “ia ser o maior mico” são recorrentes e estabelecem um vínculo diferenciado com o leitor.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Busca de identidade pelo jovem; pertencimento grupal.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	<i>Bullying</i> ; percepção da diferença de classes (Bimba-Alzira); assédio sexual (Alzira-padrasto); família; sexualidade adolescente; drogas; uso de anabolizantes e esteroides; pichações, universo escolar; intolerância; hipocrisia social.
17	PERSPECTIVAS SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Alzira é esforçada. Quer romper com a barreira social através do estudo. Caixa de supermercado, estuda à noite. Ela é assediada pelo padraço, mas Bimba consegue encontrar a solução para o seu drama. Quando Alzira descobre a fofoca de Bimba, coloca-o na parede exigindo uma reparação. Tânia é a paixão de Bimba. Na percepção do garoto, “[...] Pode até ser amor o que sinto por aquela garota. Mas nunca tive coragem de chegar junto. Ela é diferente das outras. Na galerinha do mal, ninguém acha a Tânia muito bonita, mas eu sei que ela tem uma beleza que só dá pra ver olhando uma segunda vez. Tem garotas que são assim. A beleza delas não é óbvia, como a das outras [...] Algumas garotas têm essa qualidade. Parecem descobrir a verdade no meio da mentira. A Tânia é assim.” (p. 24). Tânia não tem uma personalidade bem delineada como tem Alzira. Apesar de ser objeto do desejo do narrador, ela não tem uma participação muito efetiva na obra. As mulheres são respeitadas por Bimba porque têm o que ele chama de “sexto sentido” para perceber as coisas. De acordo com o protagonista, garotos espertos devem se portar de uma maneira especial com garotas: “Bambambã é o que um autêntico bambambã sente por uma garota. Ele pode sentir atração, vontade de dar uns pegadas, querer transar, querer ficar do lado pra mostrar que é pegador... Mas nunca, em hipótese nenhuma, assumir que está apaixonado, que gosta e quer namorar com ela”. (p. 23). A questão do tamanho do pênis, que está presente em <i>Sujeito Dagoberto</i> , volta a aparecer nessa obra.
18	AMOR	O amor tem um espaço pequeno. Tânia é uma personagem quase irrelevante na trama.
19	FAMÍLIA	Família completa. A família de Bimba, mais fortemente representada na figura da mãe, não é muito presente na obra, mas aparece sob uma perspectiva positiva. Bimba manipula a mãe sob o argumento do respeito a sua individualidade e a sua privacidade. Com a denúncia do uso de maconha, os pais comparecem à escola e conversam com o filho sobre o assunto. Parecem propensos ao diálogo aberto.
20	ESCOLA	A escola é vista sob um prisma bastante positivo. Embora a “careteice” da Dona Mariza, professora de geografia que expulsa o Mais Forte da sala quando ele faz uso de palavrão, de modo geral a escola parece flexível. Careca, o diretor, é propenso ao diálogo. Quando descobre que o Mais Forte usa anabolizantes e esteroides, manda chamar seus pais. No episódio da maconha, ele se expõe e conta sobre seu alcoolismo, humanizando-se para conseguir acesso aos jovens. Não os expulsa: “expulsão, não nos ajudaria em nada, só pioraria nossa situação” (p. 51), como traduz Bimba. Careca enfrenta os pais que exigem a expulsão dos garotos envolvidos com maconha. É um dos raros momentos em que a voz é dada ao

		adulto:“- Expulsão não é solução pro caso de vocês, uma coisa dessas na vida de um estudante, com esse estardalhaço nos jornais, só vai prejudicar vocês. E o objetivo de uma escola é ajudar, não atrapalhar a vida dos alunos. Pode ficar tranquilo, Bimba, que isso não vai acontecer”. (p. 59). Embora a visão da escola seja positiva, ela é colocada como “careta” em oposição a um colégio “supermoderno e cheio de ideias avançadas sobre educação” (p, 63) que contrata Mota depois que ele é demitido.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Não há registro dessas atividades na obra.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa é de Paula Delecrue. O título da obra está em destaque sobre um fundo verde. O nome do autor aparece abaixo, com letras menores. No fim da página, há o esboço de alguns garotos, com destaque para o que está ao centro, de cor laranja. Afora o desenho de um computador na página que precede o primeiro capítulo, não há outras ilustrações no interior da obra. O livro tem abas.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A obra tem um tom leve, alcançado, sobretudo, pela narrativa em primeira pessoa. Bimba usa de gírias e palavras típicas do universo adolescente, sem que isso pareça excessivo. Ao mesmo tempo, essa estruturação do foco narrativo permite que a função moralizante seja diluída. A voz do adulto é filtrada pela intermediação de Bimba, que, por não ser exatamente um herói, ganha credibilidade. Definitivamente, ele não é “careta”. O adulto que “fala” é Careca, mas ele é detentor de um discurso de autoridade simpático. Ainda assim, a qualidade estética do texto fica comprometida pelas inserções dos valores ideológicos, ainda que elas aconteçam de forma menos explícita. O episódio do caderno de Fuinha já não é muito convincente e ele parece acontecer apenas para que se defenda a bandeira da autenticidade. Como é que um garoto esperto como ele esqueceria o caderno? Bimba o liberta do peso da inautenticidade. Tal aprendizado de Fuinha soa educativo demais. A solução encontrada por Bimba acaba por ajudar o garoto, que fica muito mais engraçado, porque se torna “verdadeiro, espontâneo” (p. 33). Sobre o uso de maconha, Bimba alerta: “Então, o grande problema das drogas é: se você não sabe em que categoria se encaixa, a dos que vão afundar ou a dos que não vão, melhor ficar longe do lance ou pensar muuuuito antes de usar” (p. 54). Como já pontuado, por serem reflexões de Bimba, a moralização acaba perdendo um pouco da carga que teria se fosse dada voz a um adulto. Em outro momento, por ocasião da expulsão de Careca da direção da escola, ele faz um discurso sobre a perseguição aos usuários de drogas: “- A culpa é do desconhecimento e da falta de informação da sociedade. É só por isso que eu estou sendo demitido: por total falta de informação da nossa sociedade sobre o assunto. Mas esse é o problema do Brasil inteiro. Falta de informação. No dia em que todos forem bem informados, puderem e tiverem tempo para ler, coisas como essa vão parar de acontecer” (p. 63). A “gordura” extra, acrescentada pelo <i>compromisso</i> de educar que permeia tal concepção de literatura juvenil, acaba tornando a obra um pouco enfadonha. Embora com uma técnica mais apurada, o discurso moralizante prossegue e ele invariavelmente empobrece a obra. Afora isso, a narrativa é bem sucedida, o amadurecimento de Bimba é crível, seus conflitos são palpáveis e trazem à tona problemas relevantes, particularmente os referentes à aceitação pelo grupo e à escravidão

		que a inautenticidade acarreta. É interessante observar, também, como os jovens da obra vivem em mundos à parte. Na relação com Alzira, Bimba percebe a existência dos “pobres” e “excluídos”, dos “raladores” que têm que estudar para conseguirem alguma coisa da vida. Essa passagem, de apenas um parágrafo, destaca o “susto” (p. 21) do garoto ao se confrontar com essa realidade, tão distante da sua própria.
--	--	--

4.4 LUCIANI, Domenica

Domenica Luciani é italiana, nascida em Firenze. É licenciada em Letras e Literatura italiana. Trabalhou como tradutora do alemão de textos de literatura infantil. Atualmente também atua como consultora e co-editora de uma editora especializada em literatura infantil e juvenil. Ganhadora, por três anos, do prestigiado prêmio italiano Bancarellino, ela escreve para um público específico: garotos de 10 a 14 anos, embora já tenha se aventurado no campo da literatura infantil.

4.4.1. *É isso aí, cara, sou punk*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	LUCIANI, Domenica. <i>É isso aí, cara, sou punk</i> . Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
1.2	TÍTULO ORIGINAL	LUCIANI, Domenica. <i>Okey Dokey, sono un punk</i> . Milão: Giangiacomo Feltrinelli Editori, 2003.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na Itália: 2003. No Brasil: 2006.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação. Narrativa social: de crônica urbana.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Timóteo (Tim) é um garoto de quatorze anos que vive um drama familiar: sua mãe sofre de depressão e o pai tem uma amante. Na escola, ele é escalado para fazer um trabalho sobre música <i>punk</i> junto com um colega, Lenny. Tim se identifica com a ideologia do movimento e fica muito amigo de Lenny. Muda seu nome para Tim Eskarro e, pressionado pela situação insustentável em casa, foge para Munique para viver em uma comunidade <i>punk</i> . Enquanto isso, aproxima-se de sua amiga por correspondência, Chantal, que mora na Alemanha. Ele acaba descobrindo que viver em uma comunidade <i>punk</i> significa enfrentar muitas dificuldades. Chantal o ajuda a superar seus problemas e a voltar para casa.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é composta por quatro grandes partes, denominadas: <i>Look</i> , <i>Action</i> , <i>Life</i> e O grande logro. A primeira, a segunda e a terceira partes são formadas, cada qual, por cinco capítulos. Apenas a última parte tem seis capítulos. Narrativa linear.
6	DESFECHO	Positivo. Embora a narrativa termine com Tim hospedado na casa de Chantal, na Alemanha, já está acertado que ele voltará para casa, agora mais harmônica.
7	PERSONAGENS	Tim: protagonista, tem quatorze anos e uma vida familiar muito

	PRINCIPAIS	complicada. Apaixona-se pelo movimento <i>punk</i> depois de fazer um trabalho de escola sobre o assunto.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Lenny: se acha <i>punk</i> , mas tem uma família dessas de anúncio televisivo, muito estável, com pais amorosos e compreensivos. Não consegue romper com sua vida confortável quando Tim radicaliza. Chantal: garota de doze anos, filha de um cônsul italiano. É burguesa, preocupa-se com coisas como moda e festas. Corresponde-se com Tim que não a suporta, até que a conhece melhor e percebe que ela é ótima pessoa; Pais de Tim; Ulf, chefe dos <i>punks</i> do acampamento; Tony, <i>punk</i> italiano; Kerstin, namorada anoréxica de Ulf; Willy-olhos-de-alfinete, <i>punk</i> que tem gengivite; Sven e Olaf, outros <i>punks</i> do acampamento; Sid, cachorrinho vira-lata do protagonista; Sissy, irmã de Chantal; Bagnoli, é o melhor amigo de Tim até que ele conheça Lenny; Moshe, idoso que bate em Tim e Bagnoli com sua bengala; monitor Anorexia; Folli, professora de matemática; Otto, professor de Letras; Casali, colega de escola dos garotos, nutre uma paixão por Lenny; pais de Lenny; mulher no trem para Bolzano; guarda da estação de Bolzano; coroinha da igreja; família que Tim encontra no trem para Innsbruck; moço da estação de Innsbruck que explica que Munique é München em alemão; pedófilo do trem para Munique; traficante do banheiro público; seguranças do <i>shopping</i> ; pai de Chantal.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Florença, Innsbruck e Munique.
11	ESPAÇO MICRO	Casa de Tim; ônibus; casa de Lenny; escola; loja de animais; loja de departamento; centro da cidade de Florença; boate kult; estádio onde acontece o show de Johnny Rotten; central de trem; trem para Bolzano; estação de Bolzano; igreja; trem para Innsbruck; <i>cyber</i> café em Innsbruck; trem para Munique; estação de Munique; “palácio” de Chantal; acampamento <i>punk</i> em Munique; hípica onde Tim vai roubar a palha para as galinhas; <i>shopping</i> de eletrodomésticos, onde Tim tenta roubar um aquecedor.
12	VOZ	Quem narra é Tim, em primeira pessoa. Prevalência do discurso indireto, com muitos diálogos, o que possibilita o aparecimento do discurso direto também.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista. A maior parte dos verbos se encontra no pretérito.
14	LINGUAGEM	A narrativa se organiza tendo como base a norma padrão. A linguagem é formal, mas bastante acessível.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Amadurecimento do jovem.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Música; depressão; movimento <i>punk</i> ; pichação; tatuagem; concerto de rock; infidelidade conjugal; alcoolismo; maconha.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Chantal é a típica patricinha bem intencionada. Ser fútil não é sinônimo de ser vazia. Como em outras obras da série, observa-se que há certa condescendência com as patricinhas.
18	AMOR	Tim se apaixona por Chantal
19	FAMÍLIA	Família completa. O drama de Tim gira em torno de sua vida familiar bastante complicada. Sua mãe tem depressão desde que ele tinha oito anos. Ela toma uma quantidade muito grande de ansiolítico, o que a deixa ausente. O pai de Tim não ajuda muito. Deixa que o filho assuma a responsabilidade pela doente, buscando formas de se esquivar do problema. Quando a mãe começa a agredir o filho fisicamente, a situação se torna insuportável.

		Depois, Tim descobre que o pai tem uma amante e resolve fugir de casa.
20	ESCOLA	A escola aparece como pano de fundo. É lá que um trabalho sobre música aproxima Tim de Lenny.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Tim troca mensagens com Lenny e Chantal. Nos <i>emails</i> da menina, Tim tem o hábito de sublinhar as palavras muito formais que ele acha arcaicas. O pai de Tim é professor de educação física e lê a <i>Gazetta dello Sport</i> .
22	PROJETO GRÁFICO	Capa e ilustrações de Roberto Luciani. Na parte de cima da capa, aparece o nome da autora e, logo abaixo, o título da obra, com destaque para a palavra <i>punk</i> . Há o desenho de um garoto <i>punk</i> segurando a foto de Sid Vicious diante de um espelho. Ao redor, há discos de vinil, livros, uma meia, caneca com líquido derramado, pedaços de comida e outras fotos espalhadas. Cada segmento da obra é composta por uma ilustração representativa da história. Ao longo da narrativa, outras ilustrações, sempre em grafite, vão permeando o texto. Todas dialogam muito proximamente com a história.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	A obra tem um tom leve e divertido, mas toca em uma questão muito dolorosa, a vida dos que convivem com uma pessoa que sofre de depressão. O sofrimento de Tim, atônito diante de uma estrutura familiar insustentável, é bastante palpável, bem como sua raiva contra o “sistema” com o qual ele decide romper através do <i>punk</i> . É interessante o contraponto entre Lenny e Tim. O primeiro ostenta uma imagem agressiva e se coloca como rebelde, mas tem uma família amorosa que o compreende e o aceita. Tim não tem essa estrutura familiar e, por causa disso, o apelo do movimento <i>punk</i> é muito forte em sua vida. Lenny fala em rompimento com a rotina comezinha, mas quem faz a ruptura é Tim, motivado pelo desespero e pela necessidade de fugir de uma realidade que o oprime. Sua formação é dolorosa porque os <i>punks</i> não o ajudam a descobrir um caminho para si. Quem supre essa necessidade é Chantal, a burguesinha que representa tudo o que ele nega. É um livro muito bem realizado. Ao mesmo tempo em que se propõe entreter, mergulha em situações delicadas, fugindo a simplismos.

4.4.2 *Animal!*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	LUCIANI, Domenica. <i>Animal!</i> Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 264p.
1.2	TÍTULO ORIGINAL	LUCIANI, Domenica. <i>Tostissimo!</i> Milão: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2001.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na Itália: 2001. No Brasil: 2007.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: de formação e sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Ozzy é um garoto de treze anos que não conhece o pai e vive sozinho com a mãe no interior da Itália, onde sofre com a perseguição dos colegas na escola. Além disso, cultiva uma paixão platônica por Samantha, que não lhe dá atenção. Ele detesta <i>hard rock</i> , toca contrabaixo e é todo certinho. Seu pai, de nome Roddy, americano, aparece repentinamente. Ele é um ídolo do rock. Tem

		uma banda, a <i>Bourbon Speed</i> . Ozzy é pressionado a viajar com o pai em turnê durante o feriado de páscoa, em troca de um cheque de um milhão de dólares. O garoto acaba tendo que aprender a conviver não só com Roddy, mas com o <i>hardrock</i> . A viagem propicia também um grande crescimento pessoal, porque Ozzy começa a reagir às coisas que o incomodam, inclusive às agressões dos colegas.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é dividida em vinte e dois capítulos, distribuídos em quatro partes cujos nomes são: Solo, <i>Riff</i> , Duetto e Apoteose. Os nomes das partes remetem à organização musical, particularmente do <i>hard rock</i> , estilo a que se dedica <i>Bourbon Speed</i> , banda de Roddy. No <i>hard rock</i> , predominam <i>riffs</i> de guitarra pesada e solos complexos. No solo, o desempenho é de um só instrumento ou artista. Em <i>Riff</i> , há uma progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas em uma música, formando a base ou acompanhamento. No dueto, o desempenho da música compete a dois artistas ou a dois instrumentos. A Apoteose refere-se ao surgimento de um tema de uma forma majestosa ou exaltada. Essas partes acompanham o que acontece na vida de Ozzy em sua aventura com o pai.
6	DESFECHO	Positivo. A ilustração de Roberto Luciani imitando a capa de um disco sugere que no final tudo acabou como Ozzy queria. É um desfecho muito criativo, em que o desenho cumpre um papel mais significativo no diálogo com o texto verbal.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	<u>Ozzy Baloffi</u> (Molengão), garoto de treze anos que toca contrabaixo. Extremamente tímido e retraído, ele se vê como um covarde. Não suporta sangue e não gosta de <i>skate</i> . Nas fotos de seu álbum de fotografias, está sempre chorando, o que, para ele, atesta seu passado de molengão. Sofre de claustrofobia, a qual acaba superando com a ajuda do pai. É apaixonado por Samantha, que não lhe dá a menor bola. É invisível na escola, a não ser para Stefano. Ninguém repara quando ele aparece com o lábio inchado depois da “sapatada” no rosto. Mas o garoto é mais inteligente do que ele mesmo se percebe, consegue manipular todos ao redor com seus planos mirabolantes para ficar em contato com Samantha. Além disso, é talentoso e esperto, tanto que, quando precisa tocar baixo com a banda do pai, ele se sai muito bem. <u>Roddy</u> (Californiano/Albino): deseja se aproximar do filho. Sua mudança de atitude acontece depois de sofrer um acidente grave. Vocalista da <i>Bourbon Speed</i> , é amalucado, não gosta de regras, bebe excessivamente e quebra os quartos dos hotéis em que se hospeda. Gosta de Ozzy e tenta por todos os meios ganhar seu amor. Acaba conseguindo depois de muitas confusões.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	<u>Samantha</u> , a menina por quem Ozzy é apaixonado; é bastante fútil e superficial, loira, com cabelos rastafári. Típica tiete de ídolos. Quer ser moderna, acha tudo “careta”, mas seu diário revela uma garotinha como outras tantas: tem uma encadernação de plástico rosa com cheirinho de morango. Dentro dele, há adesivos, unhas postiças, fotos de <i>top models</i> (e vagas referências a tarefas de casa). Apaixonada por Roddy, tem fotos e frases românticas com o nome dele. Ozzy sofre por essa paixão durante toda a obra. Samantha somente se interessa por Ozzy no final, depois de perceber que o interesse de Roddy por ela era apenas armação. <u>Stefano</u> : é oposto a Ozzy, embora seja seu melhor amigo. É, na perspectiva do narrador, valente e não tem problemas de dizer o

		<p>que lhe vem à mente;</p> <p><u>Max Truzzi</u> (Porcalhão), antagonista, persegue Ozzy na escola e liga na casa dele, perturbando-o. Ao final, ao ver Ozzy no palco tocando baixo, muda sua postura.</p> <p><u>Sara</u>, mãe de Ozzy: é descrita, no início, como “meio desligada”. Depois ela fica muito interessada no cheque prometido. É boa com Ozzy, cuidou dele sozinha até Roddy aparecer. Trabalha de camareira em um hotel de luxo em uma rotina estressante que não lhe permite acompanhar mais o filho. Fumante eventual, acende um cigarro sempre que as coisas ficam tensas. Antecipa a chegada do cheque que lhe possibilitará uma vida melhor.</p> <p><u>Conti</u>, da turma de Max; <u>Manetti</u>: também da turma de Max; <u>Cinzia</u> (Chaleira), melhor amiga de Samantha; <u>Pini</u>, professora de contrabaixo de Ozzy, para quem dá aulas de graça por ser prima de sua avó, tem 75 anos e duas verrugas no nariz; <u>Lenny</u>, motorista e faz-tudo da banda, com cara de presidiário; os músicos: <u>Jackson Snake</u>, baterista da <i>Bourbon Speed</i>, adora comer; <u>Desmond Webb</u> (Zumbi), guitarrista, sempre sonolento, usou muita droga ao longo da vida e agora, embora “limpo”, é lento; <u>Alex Richards</u> (Jingle), baixista, tem piercings, argolas e diamantes pelo corpo; <u>Sal e Mal</u>, os dois guarda-costas de Roddy, estúpidos e trapalhões; entrevistador da MTV; vendedor da loja de discos onde Ozzy descobre que seu pai é mesmo vocalista da <i>Bourbon Speed</i>; Tino, irmão caçula de Stefano; vendedoras de <i>tonnys</i>; Edo, entrevistador da revista “Duróck”; Miss Torpedo, conquista de Roddy; médico que atende Ozzy quando ele desmaia na sauna; Cliff White, apresentador do programa de rádio em Florença.</p>
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Florença, onde mora o protagonista e as outras cidades da turnê da <i>Bourbon Speed</i> : Milão, Bolonha, Roma e Nápoles.
11	ESPAÇO MICRO	Apartamento de Ozzy, no sétimo andar; escola; Trip, estúdio de gravação onde se concentram os músicos da <i>Bourbon Speed</i> ; sorveteria em frente a Trip; ônibus da turnê; hotéis das cidades da excursão; porto onde o <i>Bourbon Speed</i> grava o clipe; lojas de <i>tonnys</i> ; sauna onde Ozzy desmaia; elevador do hotel de Nápoles, onde ele enfrenta sua claustrofobia; solário do hotel em Nápoles; estúdio do rádio em Florença; parque Cascine, local do último show da excursão da <i>Bourbon Speed</i> , em Florença.
12	VOZ	A voz que narra se situa dentro da história. Prevalência do discurso indireto, embora se façam presentes muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista: quem conta a história é o próprio Ozzy. O leitor a percebe a partir da ótica do protagonista. Não é possível saber o que se passa na cabeça de Roddy e Samantha, por exemplo, exceto pelo que Ozzy vê e conta. Prevalência dos verbos no presente do indicativo.
14	LINGUAGEM	Apesar de narrada em primeira pessoa, o que favorece a informalidade, a obra se organiza tendo como base a norma padrão. A linguagem é formal, embora haja a presença de algumas gírias, vez ou outra, principalmente na fala dos músicos da <i>Bourbon Speed</i> . Ozzy não gosta de gírias, seu discurso é convencional, inclusive nas cartas que troca com Samantha, “corretas” e escritas conforme a norma. Igualmente, as respostas de Samantha são estruturadas de acordo com a convenção. Há a presença de diálogos, entremeados de observações de Ozzy.

15	TEMÁTICA CENTRAL	Viagem e amadurecimento do jovem; aproximação com o pai biológico; amor paternal.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	<i>Bullying</i> ; gravidez indesejada; paixão juvenil; <i>hard rock</i> ; claustrofobia; alcoolismo; comunicação via email; identidade virtual; shows de rock; dia-a-dia de uma banda de rock.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Samantha é a típica patricinha, apaixonada por um <i>pop star</i> . É fútil e tola, mas motiva o amor de Ozzy, que faz as maiores loucuras por ela. Na relação de Ozzy com o pai, fica evidente a dificuldade de lidar com manifestações de carinho, como se os homens tivessem problemas com gestos de afeto, como abraços e beijos.
18	AMOR	A paixão de Ozzy por Samantha é a grande causadora das confusões da trama. É por causa de Samantha que o garoto apronta todas com o pai que acaba de conhecer.
19	FAMÍLIA	Formas assimiláveis, até que Roddy apareça, completando a família de Ozzy. O garoto tem uma boa relação com a mãe, que o criou sozinha, trabalhando como camareira de hotel. Ela, porém, nunca havia revelado o nome nem a identidade de seu verdadeiro pai. Sara não sabe do que o filho enfrenta na escola, ele não conta para poupá-la, já que conhece sua estafante rotina de trabalho. Roddy é completamente ausente da vida de Ozzy até o momento em que a trama se inicia. Quando ele reaparece, Ozzy tem treze anos e imagina que seu pai seja um senhorzinho barrigudinho, de careca lustrosa e um formal terno cinzento (p. 41). O engano é induzido por Sara, sua mãe, mas Roddy é o oposto disso. Essa discrepância entre a imagem que Ozzy idealiza e como é seu verdadeiro pai é divertida. Da forma como se enxerga, o garoto não poderia mesmo imaginar que seu pai fosse um ídolo de rock alopado. O adolescente passa a conhecer (e conviver) com Roddy somente depois da chantagem com o cheque de um milhão de dólares. A relação dos dois é anticonvencional. Roddy quer se redimir com o filho. Apesar de beber muito, ele não quer que Ozzy experimente álcool (p. 132); gosta do filho e quer que ele o aceite. Isso não impede que tenham um vínculo explosivo, o qual culmina em trocas de tapas e pontapés (p. 198-199). Depois da briga, Ozzy passa a tolerar mais o contato físico com o pai. Ao final, Ozzy consegue expressar o que sente de forma mais incisiva, a partir da relação passional e vigorosa que tem com Roddy.
20	ESCOLA	A escola não é vista sob um prisma positivo, porque é o local onde Ozzy sofre toda sorte de perseguições. Ao mesmo tempo, é onde ele conhece Samantha, sua paixão, por quem faz as maiores loucuras. É lá que Ozzy é perseguido por não ter um <i>tonny</i> de marca e por ser considerado molenga e covarde. Não há registro de que alguma coisa seja feita para que o garoto seja poupado das agressões, ao contrário, há um momento em que ele revela a perseguição para a diretora da escola, mas nada é feito. Ou seja, as coisas acontecem à revelia dos adultos, tanto na escola quanto em casa.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Tanto Ozzy quanto Samantha têm diários. Além disso, eles trocam emails durante a excursão da banda, mantendo uma relação em que predomina a escrita.
22	PROJETO GRÁFICO	Capa e ilustrações de Roberto Luciani. A capa, em fundo laranja, reproduz um palco coberto de flores e latas de cerveja. A um canto, aparece a perna e os braços de um músico segurando o microfone. Na frente do palco, um garoto está com as mãos aos ouvidos. O

		<p>nome da autora aparece logo no início da folha, em um quadrado de tom laranja mais escuro. Em destaque, o título da obra escrito em letras roxas. O livro tem orelhas e um resumo da história na contracapa. As ilustrações que aparecem no miolo do livro se constituem em um atrativo à parte. São divertidas e trazem várias referências ao universo do rock. Vêm também com pequenas legendas, indicativas não só das pessoas, como das situações vivenciadas. As ilustrações estabelecem um ótimo diálogo com a trama. O desfecho, inclusive, é arrematado com o desenho de uma capa de disco, o último álbum da banda <i>Boubon Speed</i>. É um final inusitado, onde estão as informações necessárias para entender como tudo acabou. O disco se chama “Rasta Angel”, como queria Ozzy e os pais do garoto se casam finalmente, conforme indica a figura.</p>
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>A obra é despretensiosa e leve, mas trata de assuntos dolorosos, como o conhecimento de um pai que, até os treze anos do protagonista, esteve ausente de sua vida. Embora o assunto pudesse ser tratado de maneira tensa, a proposta é divertida e, nesse sentido, as referências musicais ajudam a criar um clima de comédia. Afora a banda <i>Boubon Speed</i>, cujo nome já indica o tipo de música a que se dedica, há muitas outras referências, como o próprio nome do protagonista, Ozzy. Além disso, aparecem nomes de bandas e ídolos de rock o tempo todo, tais como <i>Led Zeppelin</i>; <i>Black Sabbath</i>; <i>Aerosmith</i>; <i>Red Hot Chili Pepper</i>; <i>Black Crows</i>; <i>Bon Jovi</i>; <i>Limp Bizkit</i>, <i>Jim Morrison</i> e <i>Jimi Hendrix</i>. Ozzy é o oposto de Roddy, é um garoto contido e bem comportado, que toca contrabaixo, um instrumento “careta”. Entretanto, é esse instrumento que favorece a sua entrada no mundo do pai. O título da obra e os nomes dos capítulos ajudam a direcionar a leitura, além de remeterem ao mundo da música, o que promove uma identificação mais imediata com o jovem leitor.</p> <p>A paixão de Ozzy por Samantha é outro ponto forte da trama. Embora a garota seja fútil e tola, ela serve como catalisador dos acontecimentos, gerando situações divertidas e muitas confusões. Ozzy, apesar de se ver como molengão, luta muito por essa paixão, expondo-se e ao pai nas suas mirabolantes tentativas de chamar atenção da menina. Os <i>emails</i> que os dois trocam servem à economia da narrativa, no sentido de que resumem os fatos acontecidos, fechando um ciclo para começar outro, relativo a mais um plano mirabolante de Ozzy. Outro ponto fortíssimo são as ilustrações, as quais dialogam com a história de forma muito próxima. Além de divertidas, elas trazem legendas que contribuem para o delineamento do espaço e das cenas. No começo da trama, Ozzy se vê como um molengão, incapaz de se posicionar: “Será que há no mundo um idiota mais idiota do que eu?” (p. 84). Ao final, marcado de forma simbólica pelo retorno à sorveteria onde havia idealizado um encontro com Samantha, (p. 234), ele se vê de outro jeito. Um ciclo se fecha e o processo de amadurecimento conhece um desfecho, ainda que provisório. Ozzy sofre perseguição dos colegas, o que caracteriza o <i>bullying</i>: “Conseguí aguentar tudo, até agora: ser chamado de molenga a toda hora (até mesmo na presença da diretora), ser o alvo das boladas de Max durante os treinos de vôlei, encontrar os sapatos com os cadarços amarrados no vestiário e a goma de mascar fresquinha grudada na minha cadeira. Mas agora é demais: não vou aguentar que também</p>

		me chamem de V-E-A-D-O devido a uma cueca cor-de-rosa” (p. 15). Ser apontado como homossexual, nessa fase da vida do garoto, é o desafio mais difícil. Ter agasalhos de marca é muito importante para Ozzy, porque vesti-los funciona como um passaporte de aceitação na turma da escola. As coisas mais incríveis acontecem até que finalmente as roupas são compradas por Roddy, que usa delas para convencer Ozzy a tocar com ele. Aliás, a linguagem do dinheiro funciona. Roddy “compra” o que deseja o tempo todo. É assim que ele negocia a viagem com o filho e também a participação dele na banda no show final. De qualquer maneira, Ozzy cede ao desejo do pai motivado pela mãe, que quer o dinheiro, ao qual legitimamente faz jus, tendo criado o filho sozinha. Ao final, a compra dos agasalhos funciona. Mas para Ozzy, o valor financeiro tem pouco peso. Ele se comove pelo esforço do pai em atender a um desejo seu.
--	--	--

4.4.3 A escola infernal

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	LUCIANI, Domenica. <i>A escola infernal</i> . Tradução de Marta Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 280p.
1.2	TÍTULO ORIGINAL	LUCIANI, Domenica. <i>La scuola infernale</i> . Milão: Feltrinelli Kids. 2004.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	Na Itália: 2004. No Brasil: 2008.
3	GÊNERO	Narrativa de aventuras: mistério (humor negro) e fantástica
4	RESUMO DA FICÇÃO	Benedito é um garoto que não consegue mentir. Depois de um confronto com a professora de matemática, ele é enviado ao porão da escola, onde presencia o aparecimento de um demônio, Ogronate. Resolve decifrar o mistério sobre quem poderia tê-lo evocado e por que razão. Junta-se a Melânia, Mel, sua melhor amiga, e é ajudado pelo anjo Ilarele. Descobre que a professora de matemática, Rosnado, é que faz o pacto com Ogronate, visando tornar-se bonita e conquistar o coração do professor Remigio Gatti, de educação artística. Benedito e Mel vivem mil peripécias e presenciam a assinatura do contrato diabólico, que transforma a professora em uma deusa da beleza e a escola em palco de horrores. Benedito descobre que é possível uma rescisão de contrato e convence Rosnado a fazê-lo, fazendo com que ela anteveja os horrores da danação eterna.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa se divide em 21 capítulos numerados, sem títulos. Narrativa linear.
6	DESFECHAMENTO	Positivo. Tudo se resolve com Rosnado desistindo do pacto e Ilarele lhe dando conselhos sobre como melhorar a aparência e conseguir um bom namorado.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	<u>Benedito</u> (Ben Pirado): não é exatamente um herói. Sua sinceridade fere as pessoas, até mesmo Mel é constantemente atingida por ela. Essa característica, que faz tantas vítimas, na verdade é o que o salva nas situações em que poderia ter sido hipnotizado pelo demônio. Além disso, é o diferencial que Ilarele destaca ao dizer que o garoto é querido entre os anjos por ser o único juvenzinho que nunca contou uma mentira. Também parece egoísta. Quando os dois protagonistas estão presos na adega, ele está com fome e se lembra

		<p>dos doces do convite de casamento de Imaculada. Não se preocupa em dividi-los com a amiga, sequer oferece um a ela. Por outro lado, ao sentir a presença do demônio macrocéfalo na adega, ele protege Mel, não permitindo que a garota o olhe de frente. Portanto, o garoto é um herói ambíguo, bastante egoísta, na verdade, como confirma o encontro com o carrasco no Escoradouro (p. 215). <u>Mel</u>: melhor amiga de Benedito, vive com a boca aberta porque tem adenoides. É uma garota muito inteligente, ajuda Benedito de igual para igual. Salva os dois do diabo macrocéfalo da adega com o rosário do casamento de Imaculada. Quando se sente muito atingida pelos comentários inapropriados de Benedito, ameaça dar-lhe um soco na cara.</p>
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	<p><u>Rosnado</u>: professora de matemática que faz pacto com o diabo porque quer ficar bonita e conquistar seu grande amor. <u>Ogronate</u> (Empiriquitado): um demônio. Pertence à terceira formação diabólica, a dos figurões sob comando direto de Lúcifer. Anda de óculos Ray-ban, é bronzeado, de cabelos curtos e pretos puxados atrás com gel, sorriso ostensivamente branco; <u>Ilarele</u>: anjo enviado de Deus para ajudar Benedito na luta contra o mal. Para chamá-lo, Benedito deve falar em versos; <u>Padre Pocilgo</u>: pároco responsável pelo coro onde Imaculada canta. O padre tem sempre mosquitinhos rondando sua cabeça porque não é muito afeito a banhos; <u>Imaculada</u> (Sharon): paixão de Benedito, canta no coro da igreja e tem o dobro da idade do garoto; <u>pais de Benedito</u>: vivem viajando pela M.E.R.D.A.; <u>Orestes</u>, gerente e carrasco da enoteca Galo preto. Tem uma aparência lúgubre. No “trabalho”, usa um capuz preto na cabeça, uma capa roxa até os pés e segura uma alabarda. É noivo de Imaculada, tem uma pele esverdeada e rosto em formato de triângulo isósceles. Disfarça-se de vendedor de isqueiros para entrar na Vila Zoe; <u>monstro macrocéfalo</u> da adega do Galo preto; <u>senhor Falteri</u>: vizinho de Benedito, vive implicando com os animais do zoológico particular da Vila Zoe.</p> <p><u>Empregados da Vila Zoe</u>:</p> <p><u>Gileno</u>: <i>animal sitter</i> da Vila, skinhead escocês, está sempre de saio xadrez, é ex-viciado e vivia na sarjeta em Edimburgo; <u>Connie</u>, empregada, ex-coelhinha da playboy, foi encontrada em um cassino no Reno, já velha para o desempenho da antiga função; <u>Debra</u>, cozinheira, havia ficado presa em uma prisão texana de segurança máxima por ter matado o marido com uma faca de açougueiro; <u>Godofredo</u>, encarregado da higiene pessoal de Benedito, é ótimo em criar disfarces; <u>Vladimir</u>, mordomo, vive bêbado, adora vodca; <u>Boozo</u>, o motorista. Ele trabalhou para o bando Gremlot, gangue mais durona de Marselha nos anos 90.</p> <p><u>Animais da Vila Zoe</u>:</p> <p><u>Don</u>: melro indiano, imita a voz humana. Conversa muito, é bastante boca suja. Acaba salvando Benedito e Mel do carrasco, no Escoradouro</p> <p><u>Escola</u>:</p> <p>Professor Remigio Gatti, de educação artística, paixão da professora Rosnado e motivador inconsciente do pacto dela com o diabo; Diretor Horácio Frillini; zelador Natal, que é mudo; professora Lúcia Magricelli; professora de educação física Tamara Bellini; Duccio Diafani (Banana): colega de Benedito na escola, encenqueiro, coloca apelidos em Benedito e Melânia. No final, prepara um atentado no colégio; Dei Giusy, a garota bonita da</p>

		escola; outros colegas: André Anichini, que teve a bicicleta sabotada pela professora Rosnado; Mattia Burchi e Manuela Colzi, CDF da turma.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Florença, na Itália; cidade de Montalcino.
11	ESPAÇO MICRO	Escola; Vila Zoe (propriedade da família de Benedito); bueiro da fossa sanitária, no porão da escola, onde se dá o encontro com Ogronate. Praça Libertà: Mel e Benedito veem ali a professora Rosnado perfeitamente saudável depois da notícia de que tinha sofrido um grave acidente; Igreja: onde Benedito quer ser organista para ficar perto de Imaculada (Sharon); enoteca do Galo Preto, uma adega especial, onde são servidos vinhos raros; porão “consorciado” da enoteca; limosine de Benedito; Antigo Escoadouro, bairro desolado que margeia um riacho para onde conflui parte dos esgotos da cidade. É o lugar da assinatura do pacto; banheiro da escola; armário de quatro portas abandonado às margens do valão. Na Vila Zoe: Torre Norte, onde Ilarele aparece pela primeira vez; Varanda das Glicínias, onde Benedito e Mel conversam; Sala dos Canudos; Sala de Vídeo, onde Benedito fala com os pais; Sala do Gnérgero, decorada com sofás birmaneses; Torre Sul, onde fica o quarto de Benedito; Sala das Cabeças, onde Godofredo organiza suas perucas e disfarces; laguinho de Babsi, onde o carrasco alcança Mel.
12	VOZ	A voz que narra se situa dentro da história. Há uma alternância entre o discurso indireto e o discurso direto nos muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador-protagonista. A obra está toda em primeira pessoa.
14	LINGUAGEM	A linguagem é formal, embora a narrativa esteja em primeira pessoa. Não há gírias, nem palavrões.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Luta do bem contra o mal.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Pacto com o diabo e venda da alma; amizade; paixão; ausência dos pais; heroísmo; medo; sobrenatural; padrões de beleza; adultério; falsificação; verdade e mentira.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Imaculada (Sharon): Benedito a identifica com um anjo, por ter cabelos dourados e ser muito bonita. Algumas passagens ilustram bem a visão que Benedito tem das mulheres: “[...] As mulheres são especialistas em delongas quando se trata de vestir um trapo qualquer” (p. 96); “[...] Típico das mulheres, que acreditam em horóscopo e veem sinais do destino até dentro da privada” (p. 119); “Esbofetei-a de leve, só para reanimá-la. Pois as mulheres são bastante dadas a crises históricas e às vezes é preciso ser duro com elas” (p. 171). Godofredo: responsável pela higiene pessoal de Benedito, gosta de se travestir. A forma como Benedito explica a sexualidade do empregado, bem como os problemas que ela acarreta, é interessante: “uma pessoa complicada que nasceu no sexo errado. É por isso que gosta de usar graciosos chapéus e roupas de mulher: porque pode então botar para fora a sua verdadeira alma, que é a de uma mulher vaidosa até demais. Infelizmente no seu país de origem estas coisas não são permitidas e o coitado do Godofredo era tratado que nem um leproso” (p. 143-144).
18	AMOR	Benedito curte uma paixão platônica por Imaculada. Ela é bem mais velha que ele e está de casamento marcado.
19	FAMÍLIA	Os pais de Benedito vivem viajando. São donos do M.E.R.D.A. (Mercado Exótico Resquícios de Alhures), com catálogo na <i>internet</i>

		para venda de produtos estranhos. São muito ausentes da vida do filho. Quem acompanha o garoto na escola e conversa na reunião de docentes é sempre Vladimir, mordomo da família. Quando Ogronate tenta negociar a alma de Benedito, propõe, em sua troca, que o garoto tenha os pais sempre por perto. Mas a tentação não funciona.
20	ESCOLA	Na escola é que os acontecimentos mais importantes ocorrem, até porque Rosnado é professora de matemática de Benedito. O primeiro confronto do garoto com o demônio se dá no porão da escola. Também é lá que as maldades de Rosnado desencadeiam funestas consequências.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Don, o melro, derruba da prateleira <i>O livro infernal</i> , que é importante para que Benedito e Melânia entendam a organização do inferno e qual o papel de Ogronate nele.
22	PROJETO GRÁFICO	Capa e ilustrações de Roberto Luciani. O nome da autora aparece logo no início da página, seguido pelo título da obra em caixa alta e fonte maior. Tudo está escrito em vermelho, mas o fundo é preto. Dois olhos espreitam na escuridão entremeada de vermelho e um garoto, acuado, os observa. O livro tem orelhas. Na contracapa, há um resumo da obra. As poucas ilustrações do miolo se constituem em pequenos desenhos em preto e branco.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>A obra trata de um assunto complicado na literatura juvenil, o pacto com o demônio. A forma como a narrativa é conduzida, porém, dilui bastante a complexidade do tema, porque prevalece o humor negro. Os momentos de tensão nunca são muito intensos porque há a interferência do cômico. O livro, em alguns momentos, tende ao macabro, mas não resvala para o mau-gosto pela perícia da autora. É um livro divertido, que brinca com as crenças. As figuras do demônio e do anjo são caricaturais e servem bem ao propósito de fazer rir. É interessante observar o primeiro aparecimento de Ogronate (p. 16 e 17) em relação ao de Ilarele (p. 35). Enquanto o demônio é elegante, de óculos Ray-ban e cabelos alinhados, o anjo é um trapalhão. Não sabe combinar as peças de roupa, usa vestimentas inadequadas e estapafúrdias. Com o demônio, o que prevalece é o calor e o cheiro de enxofre. Ilarele vem sob neve e delicioso perfume de alfazema e açúcar de vanila. Depois, é possível visualizar o quanto Ogronate é galante, ao abrir a porta para a professora. Ele usa roupas de grife, Ilarele não pode fazer isso, porque tudo o que possui é de Deus. Mas Ilarele é belo. Quando aparece em sua forma natural, vê-se que ele tem “um rosto espetacular”, “que não dava para descrever como masculino ou feminino, com cabelos prateados e olhos profundos” (p. 139). Quanto a Ogronate, sua verdadeira feição não é revelada, mas sabe-se que seus olhos saem das órbitas, é grotesco. As duas polaridades, bem e mal, estão sempre se opondo no livro, mas, como observado, Benedito não é um herói na acepção estrita do termo, tampouco Melânia é uma heroína nos moldes tradicionais. Primeiro porque ela é muito pouco atraente, até porque é percebida pelo leitor através do ponto de vista de Benedito. Os diabos têm um ponto fraco: sua força consiste em fazer com que os homens duvidem de sua existência, portanto, têm medo de serem descobertos (p. 141).</p> <p>De certa forma, há uma moralização bastante explícita. O mal não vale a pena e a professora Rosnado percebe isso ao ver o que é o inferno de fato. O bem triunfa de forma avassaladora. Ainda assim, não é uma obra carregada de didatismo. O humor negro quebra qualquer tendência nesse sentido e garante uma narrativa ágil e rica.</p>

4.5 REIZ, Gustavo

Gustavo Reiz, nascido em Niterói, em 1981, é escritor, ator, dramaturgo e roteirista. Atualmente, trabalha na tv como autor-roteirista no canal SBT. Tem três livros na coleção Azul Radical: *Bate coração*, *Confidências, confusões e... garotas!* e *Sonhos de umas férias de verão*.

4.5.1 *Bate coração*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	REIZ, Gustavo. <i>Bate coração</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 232p. (Azul Radical).
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2006.
3	GÊNERO	Narrativa de aventuras. Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	André, um garoto de dezesseis anos, se muda para o Rio de Janeiro. Logo que ele chega na nova escola, mete-se em confusão porque defende um garoto que sofre <i>bullying</i> . Forma, junto com seus amigos, a chapa azul, para disputar a liderança do grêmio estudantil. Concorre com outras duas chapas, a preta (da qual fazem parte sua paixão, Luana e a <i>gang</i> do mal) e a roxa, que acaba vencendo a eleição. O garoto vive muitas aventuras com os amigos da escola, inclusive no acampamento onde passam uma temporada. Ao final, um André adulto lança um livro narrando essa experiência, ocasião em que todos se reencontram.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A obra é organizada em 35 capítulos numerados e intitulados. O número do capítulo aparece acima, na folha, acompanhado de uma ilustração que se repete em todas as páginas iniciais dos capítulos. O título vem logo abaixo, em caixa alta e fonte maior que a do texto. Em princípio, a narração é simultânea, linear, ela parece fluir junto com os acontecimentos. No final, porém, descobre-se que a obra lida foi escrita por André já adulto, que conta a história.
6	DESFECHE	Positivo. Tudo se resolve no final. André reencontra os amigos e Luana em Portugal depois de dez anos.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	André: personagem central
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Luana, grande amor de André, é ruiva e tem olhos azul-celeste; Hugo, CDF típico, usa óculos maiores que o rosto e cabelo repartido ao meio; Peter, surfista, amigo da turma. <u>Moradores do prédio de André, colegas de escola</u> : Diego, brincalhão, adora contar piadas e falar besteira, é meio gordinho, branco, de cabelos curtos e encaracolados; Rodrigo: galã da turma. Tem cabelo curtinho e castanho, pele bronzeada e olhos verdes; Juliana, loirinha simpática; Laura: morena; Raquel: com quilinhos acima do peso, que ela faz questão de ignorar, é alto-astral e tem uma gargalhada contagiante. Paulão: inimigo número um de André, alto, usa rabo-de-cavalo, tem uma serpente tatuada no pescoço. É agressivo e mal. Líder da <i>gang</i>

		<p>do mal e da chapa preta, no começo da história é namorado de Luana. <u>Outros membros da gang do mal</u>, componentes da chapa preta: Léo, loiro, cabelo tipo moicano, usa calça jeans rasgada, tem piercing na orelha direita, tatuagem de caveira no braço esquerdo e algumas correntes penduradas; Caio: usa sempre óculos escuros, tem um <i>piercing</i> abaixo do lábio inferior e uma tatuagem de dragão na perna.</p> <p>Carol: musa de Diego. É morena, de cabelos compridos; Rafaela, acaba se tornando namorada de André, é loira e tem “corpão”; Linda: <i>nerd</i>, assim como Hugo, de quem se torna namorada; Pai de André; Kátia, mãe de André; Dona Lourdes, orientadora; prof. Antônio, coordenador do setor disciplinar da escola; Celmita, professora de física; dona Zoraide, diretora da escola; Beto, presidente da chapa Roxa, ganha a disputa. <u>Pessoal do acampamento</u>: Fred, coordenador-geral; Guto, professor de educação física; Rosana e Mary: responsáveis pelas meninas.</p>
9	TEMPO HISTÓRICO	A narrativa se desenrola no tempo presente, mas é preciso lembrar que André faz uma retrospectiva dos fatos dez anos após terem acontecido, o que estica o “presente” que identificamos.
10	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro; Portugal.
11	ESPAÇO MICRO	Escola; prédio onde mora André e <i>playground</i> onde a turma se encontra; hotel fazenda Paraíso Tropical, onde se desenrola a maior parte da história; quarto de André no Paraíso Tropical; campo de futebol também no acampamento; trilha para Pedra do Baú; gruta onde André e Luana se beijam.
12	VOZ	A voz, em princípio, situa-se fora da história, embora, ao final, fique esclarecido que quem conta os fatos é André. Prevalência do discurso indireto e algumas passagens de indireto livre. Também se registra uma grande quantidade de diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador de terceira pessoa, onisciente. A focalização se concentra em André. Sua percepção é valorizada em detrimento das outras, até porque, como se descobre depois, é ele quem conta a história. De qualquer maneira, não se furta de descrever o que se passa com os outros. Com Luana, apenas no final sabemos o que ela pensa. O narrador também se imiscui na narrativa, como na passagem em que observa Rodrigo e Laura juntos: “Como eram inocentes! Fugiam um do olhar do outro, fixando seus olhos na Lua, que parecia brilhar mais ao presenciar a cena” (p. 82). Depois, ao comentar do beijo trocado entre os dois: “Eta beijo demorado!” (p. 97); Sobre o nome de Linda: “Era uma chacota esse nome na menina... Não para Hugo!” (p. 99). Mais adiante, ao descrever uma cena de flerte: “Pausa <i>again</i> . Quando não se tem o que dizer a melhor coisa é ficar calado!” (p. 100). Sobre a defesa que André faz de Luana, quando a vê ser agredida por Paulão: “Que herói, hein?” (p. 118). Em outros, antecipa acontecimentos: “Tsc, tsc, tsc, a coisa ia ficar feia!” (p. 139). Ou estimula a personagem a agir: “Vai fundo, garoto!” (p. 158).
14	LINGUAGEM	Prevalece a norma padrão, com alguns poucos coloquialismos nos diálogos. Os jovens usam também a norma culta, com construções como: “E agora, o que faremos?” De modo geral, os diálogos soam um pouco forçados.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Pertencimento grupal; paixão juvenil.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	<i>Bullying</i> ; disputa pela liderança do grêmio estudantil; acampamento de férias; festas; <i>nerds</i> ; beleza e feiúra; mudança de país; memórias.

17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Luana não é uma heroína no sentido que se espera. É arrogante, metida e parece tranquila em fazer parte da <i>gang</i> do mal, a não ser quando se intromete em alguns acontecimentos para defender as vítimas das agressões de Paulão. Complicado fazer uma descrição da moça, que não parece ter nada de excepcionalmente atraente que não a própria beleza. O amor entre André e Luana não convence, uma vez que os dois protagonistas têm tão pouco em comum e ela tão pouco a oferecer. É interessante a percepção dos garotos sobre as mulheres, descrita nas aulas que Peter e André dão a Hugo para que ele saiba como conquistá-las. A lição número dois esclarece: “mulher adora ser esnobada [...] Quanto mais mau caráter você for com ela, mais ela vai ficar apaixonada. Pode perceber: geralmente os bonzinhos se ferram no final... ou são chifrados ou trocados por outro!” (p. 102)
18	AMOR	O amor aparece na trama todo o tempo. Todos se apaixonam e alguns, com finais felizes. O romantismo é mais acentuado nessa obra do que nas de Thalita Rebouças, por exemplo, como demonstra o trecho transcrito: “Rodrigo permaneceu na chuva, observando, extasiado, Laura se afastar. A leveza de um amor correspondido e o entusiasmo de uma nova paixão estavam estampados num incontrolável sorriso” (p. 98). Também as descrições são mais românticas: “Ele ficou sem palavras. Ela estava errada, ele não a via somente como uma amiga. Ela era a dona de seus pensamentos; sua presença modificava tudo ao seu redor... Na realidade, ela sentia a mesma coisa por ele, um sentimento puro e intenso brotava dos dois. No começo, acharam que fosse apenas amizade, mas com o tempo foram percebendo que era mais que isso” (p. 157-168).
19	FAMÍLIA	A família de André aparece pouco, a ênfase é na escola e nos problemas que ali se desenrolam. Fica evidente, porém, que tudo gira em torno do trabalho do pai, o que envolve constantes mudanças de cidade. Mesmo assim, essa situação não é analisada de forma crítica, é apenas um fato que desencadeia a trama.
20	ESCOLA	A escola ocupa papel de fundo nos acontecimentos. É apresentada de forma positiva. A equipe de direção é comprometida com os alunos e se preocupa em agir democraticamente. A eleição do grêmio é um exemplo dessa postura.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	André se torna escritor e jornalista ao final da obra. A própria narrativa que lemos é uma produção sua, embora não haja indicações disso até que a revelação seja feita no último capítulo. Também há a carta de Luana, que, lida anos depois que foi escrita, revive em André a antiga paixão.
23	PROJETO GRÁFICO	A capa é do Gabinete de Artes. Traz o nome do autor logo no início da página entre o desenho de um garoto e uma garota sentados na grama. Entre eles há alguns livros e algo que se parece com um gravador. O título está em destaque com letras em fonte maior. O livro tem abas. Na final, consta uma breve biografia do autor. Na contracapa há uma apresentação da obra. As ilustrações do miolo são de Axel Sande. Na página inicial de cada capítulo, a imagem de um gravador (o mesmo da capa, supõe-se) aparece. Não fica muito claro o propósito do desenho.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	As descrições da <i>gang</i> do mal não deixam espaço para dúvida: tatuados são maus. Os três membros do grupo, Paulão, Léo e Caio, têm tatuagens ameaçadoras, sendo que os dois últimos ainda usam piercings. Os estereótipos continuam: o CDF da turma, Hugo, e sua namorada, Linda, são tão ridículos quanto manda o senso comum.

		<p>Fora dos padrões, são inadaptados, gostam de jogar xadrez e não são populares. Linda é branca, usa roupas fora de moda e os cabelos são presos por uma pregadeira. Frequentemente, Diego refere-se a ela como “dragão”. Hugo também faz coisas ridículas, mas é inteligente, tanto que ele é quem elabora o flagrante para o Paulão. A personagem é pouco consistente. Quando finalmente André e Luana são resgatados da gruta, Hugo pergunta: “Onde você se machucou?! Por acaso lutou contra algum animal selvagem? – perguntou, interessado. – Foi algum leão?” (p. 135). Se Hugo é tão inteligente, sua pergunta estúpida só pode ser resultado de uma falha na estrutura da obra. Quanto a Raquel, tem excesso de peso, é descrita no início da obra como sendo feia. Ao final, o comentário é que ela ficou bonita, depois de se submeter a uma cirurgia de redução de estômago, ou seja, sua feiúra é consequência direta da gordura. Novamente, registra-se o estereótipo. O desfecho é muito piegas, o que não combina com o restante da narrativa. A narrativa é leve, mas depois prevalece um tom saudosista que não se justifica. A revelação de que é André o narrador da história resulta forçada. A narração em terceira pessoa não antecipa essa situação, mas isso não seria problema se o fato não soasse como uma solução apressada para criar um sabor de revelação. Justifica menos ainda que André tenha levado três anos para escrever um livro que, convenhamos, é de uma simplicidade desconcertante. Isso também não convence. O amor entre Luana e André é inverossímil. Eles têm pouquíssimas oportunidades de diálogo e, quando se encontram, não conseguem se entender. A única razão plausível para o encantamento do rapaz é a beleza da garota, mas isso não é suficiente para manter viva a chama da paixão por dez anos. Definitivamente, não há nada que convença o leitor da força desse vínculo.</p>
--	--	---

4.5.2 *Confidências, confusões e... garotas!*

1	REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	REIZ, Gustavo. <i>Confidências, confusões e... garotas</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 232p.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2007.
3	GÊNERO	Narrativa de aventuras. Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A coordenadora Lúcia propõe aos alunos Thiago, Daniel, Rodrigo, Mel e Fernanda, que estão com notas baixas, que façam um trabalho para entregar no dia seguinte. O tema é: “Adolescência: seus medos e descobertas”. O grupo, juntamente com Vinícius, que não está de recuperação, mas resolve ficar com os outros para ajudá-los, decide falar de suas próprias experiências, já que todos estão nesta fase da vida. Seguem-se os depoimentos dos alunos, compondo um panorama da adolescência. A Mel e Fernanda cabe o papel de comentar as narrativas dos garotos, uma vez que decidem que na análise prevalecerá a ótica masculina.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa compõe-se de nove capítulos, todos com títulos e numeração. Ao final, há uma parte separada, denominada “Capítulo extra tipo bônus track”. A narrativa se estrutura em

		flashback, com fatos referentes a acontecimentos passados. Ao final de cada história, as garotas tecem comentários referentes ao que foi narrado, em espaço com título próprio, sem numeração. Tais títulos começam sempre com a expressão: “Momento garotas”, seguido de um subtítulo. No capítulo extra, ao final da obra, o autor atualiza os acontecimentos.
6	DESFECHO	Positivo. No capítulo extra todas as pontas soltas são amarradas.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Mel, aluna sexy do 201, é descolada e bastante bonita; Fernanda, melhor amiga de Mel, morena e inteligente; Thiago, repetente, tem dezessete anos, foi namorado de Fernanda; Daniel, gosta de esportes, festas e noitada, é líder da galera do fundão; Rodrigo, animado e baladeiro, é apaixonado por Sara, sua eterna amiga; Vinícius: é o <i>nerd</i> da turma, é branco e usa óculos de armação preta. Ele é gago e provoca algumas risadas com sua dificuldade.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Lúcia, coordenadora da escola; Tatiana, garota com quem Daniel tem a sua primeira experiência sexual; Karla, amiga de Tatiana, “ficante” de Thiago; Sara, paixão de Rodrigo; Felipe, amigo de escola de Rodrigo; Marcelo, “surfistinha” da antiga turma de Rodrigo; mulher misteriosa que vai para o motel com Vina; Leandro, irmão de Thiago; pai de Thiago; dois rapazes que querem se alistar; homossexual que se interessa por Thiago; Letícia, patricinha da escola; Marcela, irmã de Rodrigo; pai de Daniel; Cláudia, madrasta de Daniel; Maria, empregada da casa de Daniel; Marcão.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Alguma cidade grande. Não é possível inferir qual.
11	ESPAÇO MICRO	Sala da turma 201; apartamento de Thiago; casa de Daniel; biblioteca da escola, onde Daniel faz uma pesquisa; casa de Felipe, amigo de escola de Rodrigo; motel; carro vermelho; junta do serviço militar; boate onde acontece a festa de Letícia; cidadezinha no Espírito Santo, para onde a turma vai em viagem; casa alugada para o carnaval; clube onde acontece a festa final.
12	VOZ	A voz, em princípio, situa-se fora da história. Depois é conferida voz aos personagens e a perspectiva passa a ser a partir de <i>dentro</i> da narrativa. Registra-se a presença do discurso indireto, indireto livre e direto nos muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Alternância entre narrador de terceira pessoa, onisciente e os narradores de primeira pessoa. A focalização se concentra em personagens diversos, sempre como protagonistas. Os acontecimentos são vistos e apreciados sob óticas diferentes. Prevalência dos verbos no pretérito.
14	LINGUAGEM	Na elaboração da linguagem, como são vários os narradores, há o emprego de termos típicos da oralidade e, mesmo gíria, buscando um registro mais informal. Em outros momentos, a linguagem é acentuadamente formal, como no trecho do narrador Rodrigo: “Nós, os garotos, pensávamos mil vezes antes de tomar a iniciativa. Tínhamos de ir à pessoa certa, com sensibilidade para perceber quem estava mais propensa a aceitar o convite” (p. 73). Observa-se, portanto, certa indefinição quanto à linguagem mais adequada. Nos diálogos, verifica-se a mesma tentativa de reproduzir a linguagem dos jovens. O exemplo a seguir ilustra a sua dinâmica: “Calma aê, Dani, relaxa que ela tá na sua! E se alguém vier te zoar é só dizer: Pelo menos eu comi!!!” (p. 51). Também é reproduzida a gagueira de Vinícius, bem como, em

		determinada passagem, a forma de uma pessoa embriagada falar. Nos momentos em que os narradores contam sua experiência, a fala dos outros é transcrita em discurso direto. O efeito é ruim. Se o fato está sendo <i>contado</i> , por que ceder a voz? O efeito compromete a coerência. Há também uma presença grande de onomatopeias como “din-don” para a campainha que toca, trriimmmmm!!!!, para o sinal da escola etc.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Conflitos vividos na adolescência.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Virgindade; masculinidade; masturbação; família; escola; festas; primeira experiência sexual; camisinha; álcool; viagens; pais separados; namoros mal resolvidos; ritual sadomasoquista; experiência em um motel; serviço militar; homofobia; pais separados; gravidez na adolescência; carnaval; viagem com amigos; maconha; morte.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Nessa obra, prevalece a ótica masculina, há pouco espaço para as meninas, exceto pela presença de Mel e Fernanda. De qualquer maneira, observa-se que elas são liberadas e criticam o machismo dos meninos. Daniel quer perder a virgindade, mas a opção que aparece é Tatiana Jaburu, uma garota feia. A forma como ele e Thiago se referem à menina é degradante. Pior é a possibilidade que eles levantam de embebedarem a garota para que aconteça o sexo. A linguagem chula empregada por Thiago ao se referir ao sexo com a menina não ajuda a melhorar a imagem que se delineia dos garotos. Rodrigo escapa um pouco dos estereótipos, mas há tal preocupação do narrador de terceira pessoa e, depois das personagens, em deixar claro que o garoto não é homossexual, que a impressão que se tem é que ele é completamente fora dos padrões. Diante disso, fica claro que os garotos são grosseiros e machistas. Qualquer exceção à regra é considerada suspeita.
18	AMOR	Não há espaço para o amor. Os vínculos são superficiais.
19	FAMÍLIA	Formas assimiláveis. O pai de Daniel resolve se casar novamente e a mulher lhe dá um golpe financeiro. Os problemas familiares contemplados referem-se a esse acontecimento. O modelo familiar que se delineia é crítico, com desmistificação do adulto, que não consegue perceber as coisas como o jovem.
20	ESCOLA	A escola ocupa papel de fundo nos acontecimentos. É a partir da proposta da coordenadora que as reflexões sobre o tema adolescência são despertadas.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Os alunos entregam um trabalho escrito sobre o tema proposto. Em determinado trecho, Rodrigo escreve um poema para Sara.
22	PROJETO GRÁFICO	A capa tem fundo verde claro. Ao centro, há a figura de um rosto virado de lado, ocupando quase toda a sua extensão. Na cabeça, há uma ilustração que imita o contorno do cérebro com o título da obra em destaque. Linhas tracejadas saem do cérebro, que ainda tem os desenhos de uma bola de futebol, um celular, um hambúrguer e uma garota. De uma linha tracejada sai o nome do autor e, de outra, o nome da editora. Não há ilustrações no interior da obra, a não ser pequenas figuras que acompanham os títulos dos capítulos, tais como uma bola de futebol, o corpo de uma mulher etc. Tais desenhos são os mesmos que aparecem no cérebro da capa.
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	As descrições minuciosas das personagens tornam a narrativa pesada. A cada novo integrante da trama que aparece, há uma

	<p>interrupção para descrever suas características físicas, psicológicas etc, num exaustivo trabalho de explicitação de minudências. O narrador de terceira pessoa, que se alterna com os de primeira pessoa, adianta algumas situações, como no exemplo: “As garotas o adoravam [Rodrigo], era confidente de várias. De uma em especial, <i>como será revelado em breve...</i>” (grifo nosso), visando despertar a curiosidade do leitor. O narrador esclarece alguns pontos antes que o leitor tenha qualquer dúvida. Ainda sobre o trecho transcrito, ele deixa claro: “Não, ele [Rodrigo] não era gay, nem tinha jeito efeminado” (p. 14). O cuidado excessivo com a garantia da masculinidade do garoto só se justifica em um contexto em que prevalecem os estereótipos, como o que sustenta que todo homem amigo de mulheres é <i>gay</i>. O narrador de terceira pessoa também não se contém. Embora o trabalho sobre adolescência seja do grupo que ficou de recuperação, ele faz uma preleção sobre o assunto. É nesse momento que as coisas se confundem um pouco. Quando ele menciona os passos para seduzir uma garota, fica evidente que os limites entre o narrador de terceira pessoa e os narradores de primeira que o sucederão não são tão claros. Na tentativa de aproximação do universo adolescente, o que era para ser engraçado muitas vezes resvala para o mau-gosto. Dessa vez, sem a desculpa de que quem está falando é o <i>Outro</i>. A fala do narrador se confunde com a dos protagonistas também nos momentos em que tece comentários como: “[...] Curiosidade de mulher é fogo, elas só sossegam quando conseguem o objetivo” (99), mostrando que, quando o assunto é estereótipo, há homogeneidade de pensamento. Como foi observado no campo 17, a primeira experiência sexual de Daniel, narrada por ele mesmo, assume um tom grosseiro. Para todos os efeitos, a culpa é do protagonista que conta a história. Tatiana, a garota, objeto de riso e escárnio, é uma “baranga”, com “defeito de fabricação” de tão feia e visual “bizarro”! Intimamente, o protagonista pede “Pelo amor de Deus, não me deixem com esse bicho feio, não!!!”. O importante, porém, é que, baranga ou não, o protagonista a “comeu”. Como ele faz questão de frisar: “Comi tudinho, não deixei nada no prato!!!” (p. 59). A grosseria provoca mal-estar e o humor se esvazia. As garotas não são muito diferentes. Mel tem um verdadeiro “ataque de riso” diante da história “tão engraçada”. Fernanda defende Tatiana, mas não parece tão solidária assim. As duas destacam o machismo do garoto, mas a crítica para por aí. A tentativa de minimizar o discurso sexista e grosseiro é superficial como cabe a protagonistas igualmente superficiais. Da mesma maneira, quando Thiago conta de sua experiência para o serviço militar, ele relata o encontro com um homossexual na fila. Os comentários são homofóbicos, com expressões como “bichinha magrela”. Na tentativa de amenizar a situação, as meninas comentam sobre a dificuldade dos garotos de lidar com a questão da preferência sexual. Rodrigo, o mais sensível da turma, não é menos enfático quando o assédio homossexual recai sobre ele. A “bicha” desta vez é “afetada”, “barraqueira”, uma “bichinha” (p. 153 e 154). Também na tentativa de minimizar o tom, mais adiante o narrador tem um <i>insight</i> sobre a situação de preconceito sofrida pelos homossexuais. Nesse caso, o discurso que se segue</p>
--	---

		<p>é altamente moralizante. O tom didático pesa a narrativa. A questão que se coloca é: vale tudo na tentativa de captar a atenção do leitor adolescente? Em alguns momentos, o discurso soa gratuito, como se estivesse na obra apenas com o objetivo de provocar a adesão do jovem leitor. Depois, para minimizar os danos, abre-se espaço para a moralização. De qualquer forma, a exemplo das obras de Thalita Rebouças, a versão feminina de Gustavo Reiz, o jovem representado (ou que se supõe representado) pertence a um estrato social bastante específico, com interesses tão limitados que não permitem reflexões profundas. Assim é que, ao explicitar os anseios do jovem, a obra traz a seguinte reflexão: “Quando se está prestes a completar 18 anos, geralmente o que vem à cabeça é: poder pegar o carro do pai (e várias garotas em consequência disso! É fato: o garoto motorizado tem muito mais chances de se dar bem do que aquele com seu camelinho de marcha) e entrar em boates sem ser barrado” (p. 119), o que retrata a preocupação de um jovem específico, para o qual nada de material faz falta. Seu foco é hedonista e, na pressa das relações descartáveis, não cabe o cuidado com o <i>Outro</i>, muito menos considerações sentimentais. O verbo “comer” diz muito sobre como se estruturam tais <i>desrelações</i>. Como a própria obra indica nos escritos que a encerram, o lema da adolescência, ou desta adolescência específica, é <i>carpe diem</i>.</p>
--	--	--

4.5.3 *Sonhos de umas férias de verão*

1	OBRA	REIZ, Gustavo. <i>Sonhos de umas férias de verão</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 296p.
2	ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2008.
3	GÊNERO	Narrativa de aventuras. Narrativa psicológica: sentimental.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Os amigos Marcelo, Carlão, Beto e Caio saem de férias rumo à paradisíaca Praia dos Sonhos. Logo na chegada, Marcelo atropela, acidentalmente, Clara, uma bela moradora do local. Ele se apaixona pela garota, mas ela já está prometida ao filho do prefeito. Os amigos se metem em muitas confusões e se envolvem até mesmo com a polícia. Clara consegue se desvencilhar do casamento, mas sofre um acidente que compromete sua memória. Depois de seis meses, ela reencontra Marcelo e os dois finalmente têm a chance de ficar juntos.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa compõe-se de 21 capítulos, todos com títulos e numeração. Narrativa linear com encadeamento objetivo dos fatos. No último capítulo, há uma passagem de seis meses no tempo.
6	DESFECHE	Positivo.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Marcelo (Pitbull), protagonista, é muito bonito e dono de uma personalidade forte; Carlão, amigo de Marcelo, gosta de informática, é bastante metódico e, no amor, é romântico; Beto, outro membro da turma, mais devagar que os outros quando se trata de conquistas amorosas; Caio, último integrante do grupo, é estiloso e usa cabeleira <i>blackpower</i> . Clara, garota de dezenove

		anos por quem Marcelo se apaixonou depois de atropelá-la acidentalmente. É morena e bronzeada, com olhos cor de mel. É naturalmente bonita, usa poucos artifícios de beleza.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Dona Sônia, mãe de Marcelo; dona Vanda, proprietária da casa que os amigos alugam; Amanda, Bianca e Mari: vizinhas dos garotos, envolvem-se amorosamente com eles; Júnior, filho do prefeito da cidade, é noivo de Clara; delegado Mirosmar; Terezinha, diretora da escola onde Clara trabalha; Tião e dona Joana, pais de Clara; Lúcia, irmã de Clara que morreu; Murilo, vizinho e melhor amigo de Clara; garota ruiva que sai com Júnior; “deusa loira”, garota que se envolve com Beto; prefeito, um homem calvo, com poucos e engomados cabelos brancos e fino bigode; Juvenal, motorista do prefeito; Judite, governanta da casa de praia do prefeito; alunos de Clara.
9	TEMPO HISTÓRICO	Tempo atual.
10	ESPAÇO MACRO	Cidade de Praia dos Sonhos.
11	ESPAÇO MICRO	Sobrado que os garotos alugam; bar do Gurjão; delegacia da cidade de Praia dos Sonhos; praia onde acontece o campeonato de <i>surf</i> ; reserva ambiental, onde Murilo vai com Clara; praia onde os garotos passam a noite; casa de Clara; vila dos pescadores; ruínas do castelo de Dandara e Charles, onde Clara leva Marcelo; casa do garotinho “molenga”, aluno de Clara; praça de Praia dos Sonhos; casa de verão do prefeito; hospital da cidade.
12	VOZ	A voz se situa fora da história. Registra-se a presença do discurso indireto e direto nos muitos diálogos.
13	FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente de terceira pessoa. Prevalência dos verbos no pretérito, exceto nos diálogos, com abundância de verbos no presente.
14	LINGUAGEM	Na elaboração da linguagem há o emprego de termos típicos da oralidade e, mesmo gíria, buscando um registro mais informal. A narrativa se ressent de certa hesitação entre a informalidade e a formalidade que persevera em muitos momentos. Os diálogos são convincentes e espontâneos.
15	TEMÁTICA CENTRAL	Amor adolescente.
16	TEMAS COMPLEMENTARES	Férias; viagem; amizade; namoro; vida em uma comunidade pesqueira; perda da memória; diferenças sociais; opressão; adaptação teatral; morte; sequestro; submissão aos pais.
17	PERSPECTIVA SOBRE SER “HOMEM” E SER “MULHER”	Tião, o pai de Clara, acredita que mulheres devem ser prendadas e precisam aprender a cuidar dos filhos. Há um tom de crítica na exposição de seu pensamento. Clara não aceita essa condição e luta por independência. As outras garotas da trama são muito superficiais. Os garotos têm uma postura mais leve com relação à vida. Na verdade, eles não têm grandes preocupações e querem aproveitar os prazeres da juventude. Depois de se apaixonar, Marcelo amadurece. Há uma oposição entre beleza natural, personalizada em Clara e beleza calculada, com Amanda. A narrativa favorece o primeiro tipo, como um ideal. Muito da atração de Marcelo por Clara tem a ver com essa característica.
18	AMOR	Marcelo e Clara vivem uma história de amor.
19	FAMÍLIA	No caso de Clara, completa. O clima é de hostilidade no núcleo familiar de Clara a quem é imposto um casamento indesejado.
20	ESCOLA	Clara dá aulas em uma escola de periferia em que as crianças são

		<p>muito pobres. O engajamento da garota e da diretora retrata uma escola que tem problemas estruturais, mas que é comprometida com seus alunos.</p>
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	<p>Não há representação desses gestos.</p>
22	PROJETO GRÁFICO	<p>A capa imita um desenho de um jogo de computador. A paisagem retratada é de uma praia, com uma moça de trajes de banho e alguns garotos conversando na areia. Também há um rapaz segurando uma prancha de <i>surf</i> enquanto olha uma garota de biquíni verde. Sobre ela, há um desenho de coração. Uma gaiivota completa a paisagem. No céu, em letras bem grandes, está escrito o título da obra, seguido do nome do autor. O nome da editora aparece no canto esquerdo da página. O livro não tem ilustrações em seu interior.</p>
23	COMENTÁRIOS CRÍTICOS	<p>O narrador antecipa fatos. Logo no primeiro capítulo, ele comenta sobre a história: “O que nem passava pela cabeça do rapaz era que, daquela forma, acidental e completamente empoeirada, ele ficara frente a frente com a protagonista de uma futura, conturbada e bela história de amor” (p. 25), precipitando para o leitor a natureza da narrativa que se seguirá. Em outros momentos, a técnica se repete, prenunciando os fatos na tentativa de prender o leitor. Ao contrário das outras obras do autor, em que os protagonistas normalmente são jovens de uma classe social favorecida, despreocupados dos problemas financeiros, Clara é batalhadora e precisa trabalhar. Vende sanduíches na praia pela manhã, dá aulas à tarde e estuda à noite. Além disso, esforça-se para mostrar outra realidade a Marcelo, tirando-o da alienação em que vive. Há a morte inesperada do aluno de Clara, um acontecimento que soa forçado. Não há uma explicação para o falecimento e ele não faz muito sentido na economia da obra. Parece estar na história apenas para “punir” Marcelo pela demora em se sensibilizar com a pobreza do garoto. Há um excesso de reviravoltas na narrativa, o que compromete a obra. Em uma semana, Clara conhece Marcelo, ele é preso, os dois se apaixonam, uma criança morre, acontece o campeonato de <i>surf</i>, Clara é sequestrada, Júnior se acidenta e quase morre, Clara sofre um acidente e perde a memória. A impressão que se tem é que a obra poderia ter acabado com o campeonato de <i>surf</i>.</p>

5 ROSA E AZUL NA COLEÇÃO *JOVENS LEITORES*: ATUALIDADE DO BINARISMO

Neste capítulo da tese, o objetivo é analisar o conjunto de dados coletados pela grade, discutindo as características que ele evidencia. O exame não pretende esgotar os assuntos, mas expor os elementos que definem as propriedades das vertentes do binarismo na literatura juvenil. Alguns aspectos são observados em conjunto com outros, uma vez que estão em relação próxima. Embora seja respeitada certa sequência, de acordo com o proposto no capítulo 2, referente à grade, alguns elementos fazem mais sentido quando pensados no confronto com outros, como os descritos nos campos 7 e 8, “personagens principais” e “personagens secundárias” e 17, “perspectiva sobre ser ‘homem’ e ser ‘mulher’ ”.

Destaca-se que os campos não são exaustivamente expostos, até porque alguns têm mais relevância direta para a tese que outros. Na análise, as obras das duas coleções, *Rosa-Choque* e *Azul Radical*, são contempladas em conjunto. As diferenças que, porventura, apareçam no tratamento dos tópicos, são evidenciadas na medida em que se revele a necessidade de fazê-lo. Algumas discrepâncias entre as obras escritas por brasileiros e pelos autores estrangeiros são apontadas. Embora essa distinção não fizesse parte, primariamente, dos objetivos do trabalho, ela se tornou tão evidente em algumas situações que foi necessário apontá-la em favor da transparência do exame.

5.1 DADOS GERAIS SOBRE OS AUTORES

Uma visão do conjunto dos dados biográficos dos autores presentes no *corpus* da pesquisa revela alguns aspectos interessantes para a compreensão do fenômeno do binarismo. Um primeiro aspecto que se observa é a grande presença de mulheres escritoras. Essa característica é verificada também por Ceccantini (2000, p. 301, 302) na análise da literatura juvenil premiada. O pesquisador atribui essa ocorrência a dois fatores, o primeiro referente às próprias origens da literatura infanto-juvenil ocidental, atrelada, no nascedouro, à instituição escolar, onde mulheres professoras e educadoras constituíam a maioria. Envolvidas com a educação de crianças e jovens, muitas se lançavam à tarefa de escrever literatura infanto-juvenil. O segundo fator estaria vinculado à crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, o que transcenderia a situação específica da literatura e refletiria um contexto social maior.

Na coleção *Azul Radical*, há uma mulher, responsável por três livros. Trata-se da italiana Domenica Luciani. Mas na coleção *Rosa-Choque*, todas as autoras são mulheres, semelhante ao que ocorria na coleção *Biblioteca das Moças*. Esse dado é interessante na medida em que revela a pouca evolução das vertentes em termos de espaço concedido aos homens escrevendo para meninas, como se apenas mulheres compreendessem os interesses que se imputam às mulheres. No que concerne às traduções, na coleção *Rosa-Choque*, Roberto Grey traduz três dos cinco livros da autora Louise Rennison. De modo que a exclusividade apontada se arrefece quando se migra para esse território.

A característica restritiva que se observa na escrita para meninas, relacionada à onipresença de escritoras, tende a se modificar. Fora das coleções em exame, há casos interessantes, no Brasil, de homens que se aventuraram a escrever para meninas, a exemplo de Sérgio Klein, com a série *Poderosa*: diário de uma garota que tinha o mundo na mão, que já se encontra com cinco volumes, Luis Eduardo Matta, com a série *As bem resolvidas* e Maurício de Sousa, com *Turma da Mônica Jovem: Coisas que as garotas devem saber*. É possível deduzir-se que a polarização concernente à escrita de obras tenda a diminuir em face das mudanças sociais que vêm se operando, o que se traduz na compreensão de que os homens também podem escrever sobre o universo que se atribui às mulheres.

Quanto à origem geográfica dos escritores, no que diz respeito aos estrangeiros, verifica-se grande variedade: há duas inglesas, uma americana, uma italiana, um argentino e um holandês. Entretanto, o inglês é a língua que prevalece nas obras, à exceção do italiano, língua em que os originais de Domenica Luciani aparecem. Uma consulta sobre as vertentes nos sites das livrarias também revela um número grande de escritoras de língua inglesa. Esse estado de coisas pode ter mais a ver com a indústria cultural que com produção escrita efetivamente. Escrever em língua inglesa facilita a distribuição e circulação da obra, tendo em vista a influência e importância dessa língua hoje no contexto internacional.

Quanto aos brasileiros, é marcante a incidência apenas de autores da região Sudeste do país. Do escritor Alberto Alecrim não foi possível descobrir dados relativos ao local de seu nascimento. Dos outros autores das séries, há uma de São Paulo, Márcia Kupstas. Quantos aos demais, são todos cariocas. A explicação para este fato também estaria na vinculação da literatura infanto-juvenil brasileira com a indústria cultural, conforme também observa Ceccantini (2000). Como em São Paulo e no Rio de Janeiro se concentra o maior número de empresas e instituições ligadas à produção de cultura, os escritores e escritoras dessas regiões acabam sendo privilegiados. Ou seja, tanto no âmbito da produção internacional, com a produção em língua inglesa, como no campo da escrita brasileira, com os autores do Rio de

Janeiro, verifica-se o pouco compromisso em estimular a produção cultural de outras regiões que não as privilegiadas. Essa situação gera um problema porque estabelece um padrão de escrita e produção para as vertentes, contribuindo para que se solidifique um único jeito de se fazer essa literatura.

No que concerne à atuação profissional dos escritores, paralela ao trabalho de escrita, observa-se sua ligação com a indústria cultural. Dos doze autores que integram o *corpus*, três atuam ou atuaram como jornalistas, uma trabalhou como editora, cinco são roteiristas de televisão e cinema, uma é ilustradora e designer. Duas autoras, Márcia Kupstas e Domenica Luciani, têm formação em Literatura, o que as vincula ao universo da instituição escolar. Outro dado que reforça o elo da coleção com a indústria cultural é a adaptação de duas séries ao cinema: trata-se das produções das escritoras Ann Brashares e Louise Rennison.

5.2 DADOS GERAIS SOBRE AS OBRAS

O total de narrativas contempladas no *corpus* são trinta e oito. Desse total, vinte e oito obras pertencem à coleção *Rosa-Choque*. As outras dez compõem a coleção *Azul Radical*. Como parâmetro para análise, foi recuperada a lista constante do *site* da Internet. Um primeiro aspecto apreendido do conjunto de referências bibliográficas diz respeito à explicitação, nas fichas catalográficas, das coleções em que se inserem os livros. Embora estejam elencados no *site* da editora como componentes da coleção *Rosa-Choque*, seis livros, dos 28 analisados, não trazem essa informação na ficha que os acompanha. Em um deles, *Uma fada veio me visitar*, consta, na primeira edição da Rocco, que a obra integra a coleção *Aventuras encantadas*, a mesma de *Harry Potter*. Na coleção *Azul Radical*, dos dez livros, em sete deles a descrição referente à coleção em que eles se inserem não está presente. Ou seja, se o mediador de leitura ou o leitor não conhece o *site* da Internet ou o catálogo da editora, não saberá, em boa parte dos casos, que os livros pertencem a uma ou a outra vertente.

Outro aspecto relevante tem a ver com o grande número de séries que aparece na coleção *Rosa-choque*. São seis, compostas de histórias sequenciais ou que têm uma garota como protagonista. Duas séries são da mesma autora, Thalita Rebouças. Na coleção *Azul Radical*, não se registra a presença de séries. Seria o caso de se pensar o motivo dessa divergência dentro das coleções, tendo em vista que produções em série alavancam o consumo em diferentes contextos da indústria cultural, sobretudo no cinema. Os heróis da Marvel, apresentados em trilogias, são um exemplo contundente desse sucesso.

Também é importante observar as peculiaridades concernentes ao número de páginas. Independentemente de se levar em conta o tamanho dos caracteres, bastante variável nas obras contempladas, e o espaço entre linhas, geralmente maior do que o observado na literatura “adulta”, o número oscilou de 88 a 384 páginas. A média aritmética é de 204 páginas. Esse número muda substancialmente quando se compara a média de páginas das obras estrangeiras, 260, e a média das brasileiras, 163. A diferença, de cerca de cem páginas, revela um movimento do mercado editorial brasileiro, que estabelece um padrão de obras com número menor de páginas.

Separando-se pelas coleções, a diferença se mantém. Enquanto na coleção *Rosa-Choque* a média entre os autores brasileiros se estabelece em torno de 159 páginas, entre os escritores estrangeiros, esse número sobe para 252 páginas. Na coleção *Azul Radical*, as obras nacionais têm, em média, 174 páginas. As estrangeiras, 283. Observa-se, portanto, que, na coleção voltada para meninas, há uma diferença de 93 páginas, em média, entre as obras estrangeiras e as brasileiras. Na coleção direcionada a meninos, essa diferença atinge a média de 109 páginas.

Relevante questionar o motivo dessa discrepância entre a literatura produzida fora do Brasil e a que se escreve aqui. Depois de sucessos editoriais como *Harry Potter* e *Crepúsculo*, o primeiro constante dos catálogos da coleção *Jovens Leitores*, a tese de que livros juvenis com número maior de páginas afugentam leitores não tem mais razão de ser. Ainda assim, as obras nacionais continuam menores, em número de páginas, que as estrangeiras.

Dos dados transcritos, ainda é possível depreender-se que a diferença inicial entre livros para meninos, mais robustos, e livros para meninas, mais simples, não se mantém mais. A média de páginas entre as produções de uma e de outra coleção é bastante próxima. Vale ressaltar que o tamanho dos caracteres verificado nas obras difere pouco do padrão presente na literatura “adulta”. A diferença maior reside no espaço entre as linhas, maior na literatura juvenil, situação favorecida pela presença maciça de diálogos.

5.2.1 Sobre o Gênero

Ceccantini (2000, p. 312) abre as discussões sobre o gênero, em sua tese, destacando a enorme dificuldade que significou para ele a tentativa de classificar as obras do *corpus* de seu trabalho quanto a esse aspecto. Isso porque as obras ofereceram grande resistência a serem classificadas em uma única categoria. A preocupação do pesquisador foi no sentido de indicar o gênero dominante para cada uma das narrativas. Além disso, uma tendência que ele

observou foi a de fusão ou hibridismo de gêneros, fenômeno que se afirma não só na literatura juvenil, mas na produção literária ocidental pelo menos desde o Romantismo.

A dificuldade apontada pelo pesquisador não foi verificada, com a mesma ênfase, neste trabalho. Enquanto Ceccantini analisou obras premiadas em um lapso temporal de vinte anos, esta tese se voltou a um tipo de literatura que se coloca à margem de premiações. A obviedade dos objetivos norteadores das narrativas em enfoque estabelece um caminho, um jeito específico de fazer literatura para meninas e meninos, que, consideradas as diferenças entre os autores, dá certa uniformidade à produção.

Por outro lado, se obras mais bem elaboradas oferecem maior resistência a serem classificadas, livros em que o cuidado estético e formal fica em segundo plano acabam por apenas *sugerir* um gênero dominante. Mesmo para categorização simples que se pretendeu, baseada no modelo ternário: narrativa de aventuras/psicológica/social, em alguns casos, a falta de substância das obras constituiu-se em um obstáculo de classificação conforme parâmetros sancionados. Os modelos pareciam muito grandes para os corpos que se pretendiam vestidos. Especificamente, o gênero psicológico/de formação, frequente no *corpus*, apareceu em função da necessidade de se observar uma tendência. Na maioria dos casos, a *formação* do protagonista não indicou um verdadeiro amadurecimento para a vida, mas apenas a superação de um enfrentamento. As categorizações, portanto, devem ser consideradas em uma perspectiva elástica, em que a categoria narrativa psicológica, por exemplo, não raras vezes indica mero exibicionismo do exercício de psicologização.

Nesse campo, destacou-se, primariamente, uma prevalência de ficções realistas, entendidas como aquelas que pretendem refletir a vida como poderia ser vivida no presente. Das obras em que se registra a presença do elemento mágico, os livros que compõem a *Irmandade das calças viajantes*, de Ann Brashares (2003; 2004; 2006; 2007), o livro de Thalita Rebouças (2007), *Uma fada veio me visitar* e a obra *A escola infernal*, de Domenica Luciani (2008), observa-se uma relação direta entre o mundo mágico e o mundo real. Em Ann Brashares e Thalita Rebouças, os elementos, “calças mágicas” e “fada” existem em função do mundo real, ou seja, eles surgem para melhor servir ao funcionamento desse mundo. Na obra de Domenica Luciani, o sobrenatural efetivamente se instaura e constitui um universo à parte, embora dialogue com a existência palpável.

A narrativa de Domenica Luciani (2008), *A escola infernal*, se constitui em um caso à parte no universo das vertentes estudadas nesta tese. As narrativas fantásticas, especificamente de terror, são pouco frequentes nas coleções, talvez em virtude do destacado por Colomer (2003, p. 231) referente às críticas ao possível temor despertado pelas cenas de

violência e crueldade de bruxas e seres maléficos, no caso da obra de Luciani, o diabo. O recurso para o tratamento de temas dessa natureza é a desmistificação proporcionada pela distância humorística, traço marcante no livro da autora italiana.

Considerando-se o gênero *dominante* das obras, descrito na primeira linha do campo em estudo, observa-se a forte incidência da narrativa psicológica. Na coleção *Rosa-Choque*, aproximadamente 93% das obras são classificadas, primariamente, como narrativas psicológicas. A narrativa social, especificamente na modalidade crônica urbana, aparece em apenas uma obra (3,5%) e uma história é classificada como de aventuras (3,5%). Na narrativa de Angélica Lopes (2006), *Vida de modelo*, em que o gênero *dominante* é a narrativa social, na segunda linha, como categoria secundária, observa-se a narrativa psicológica. Em toda a coleção, há apenas um livro em que o gênero narrativa psicológica não aparece, seja na primeira linha, seja na segunda. Trata-se da obra de Thalita Rebouças (2003), *Tudo por um pop star*.

Destacada a proeminência da narrativa psicológica na coleção *Rosa-Choque*, releva ressaltar que, no desdobramento desse gênero específico, seja como *dominante*, seja como *secundário*, o subgênero narrativa sentimental prevalece sobre a narrativa de formação. Em algumas situações, as categorias aparecem juntas na descrição de uma mesma obra. O primeiro subgênero aparece em 65% das vezes em que a narrativa psicológica se verifica, enquanto a de formação comparece em 50% das vezes. Em terceiro lugar, está a narrativa fantástica e, por último, a narrativa de memórias.

Na coleção *Azul Radical*, considerando-se o gênero *dominante*, 50% das obras são classificadas como narrativa psicológica. A narrativa de aventuras corresponde a 40% das elencadas e a narrativa social comparece em uma obra, ou seja, 10% do número total. Dada a proeminência da narrativa psicológica, ressalta-se que, quando esse gênero aparece, os subgêneros narrativa sentimental e narrativa de formação dividem igualmente o espaço, com 50% dos casos em cada um.

A narrativa de aventuras, como gênero *dominante*, está descrita em quatro obras. Em três delas, a categoria aparece em seu estado puro. Acompanhada do subgênero mistério e fantástica, está presente em uma obra. Sua incidência é muito mais representativa na coleção *Azul Radical* que na *Rosa-Choque*, (40% na primeira contra 3,5% na segunda). Esse dado revela que a aventura ainda é um gênero profícuo na vertente voltada para garotos, embora tenha sido suplantado pela narrativa psicológica.

Se a narrativa de aventuras continua frequente, registra-se a ausência de narrativas clássicas de aventuras. Piratas, colonizadores, naufragos, exploradores, mares e ilhas

misteriosas não se incluem na coleção *Azul Radical*. De acordo com Colomer (2003, p. 232), a explicação para o enfraquecimento do gênero estaria, em primeiro lugar, na ideia de um mundo totalmente conhecido e ligado pela televisão e *internet*, o que obrigou a redefinir os espaços da aventura. Também a generalização de uma nova atitude de respeito cultural em relação aos antigos antagonistas clássicos influenciou no panorama atual, afinal, o colonizado há muito deixou de ser o inimigo natural, o antiherói.

Apesar do arrefecimento do gênero, a própria coleção *Jovens Leitores* apresenta uma série com obras de piratas. Trata-se da coleção *Os sete mares*, com livros da série *Piratas ao ataque*, do italiano Sebastiano Ruiz Mignone e tradução de Mario Fondelli, o mesmo que traduz as obras de Domenica Luciani. Essa situação leva a crer que o gênero ainda tem aceitação, o que a série *Piratas do Caribe*, levada às telas, confirma. A ausência desses livros na coleção *Azul Radical* revela, entretanto, que ele não é visto como de interesse exclusivo dos garotos, tem ampla circulação e atende a diferentes necessidades de leitura.

Observa-se que, no confronto entre as duas coleções, a proeminência da narrativa psicológica é representativa. A clássica divisão que associava a narrativa sentimental às meninas e a narrativa de aventuras aos meninos, embora ainda faça sentido quando se analisa os dados levantados na pesquisa, não é mais incisiva. Em ambos os casos, os conflitos psicológicos têm importância realçada.

Essa característica poderia ser associada às motivações que Ceccantini (2000, p. 317-318) destaca em seu trabalho. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que também na literatura não infantil ou juvenil, a vertente da narrativa psicológica das décadas de 70, 80 e 90 foi forte. Nesse sentido, a literatura juvenil estaria acompanhando uma tendência geral. Em segundo lugar, para o pesquisador, em toda a sociedade, não só na literatura, há um fenômeno geral de “psicologização” que afeta diferentes áreas das relações humanas. Esse fenômeno ganha relevância no contexto escolar, em que os mediadores tendem a buscar títulos que deem conta de temas psicológicos garantidos. São as chamadas “obras de comportamento”.

No que diz respeito aos subgêneros, a narrativa sentimental continua forte nas obras voltadas para meninas, mas ela também é representativa nos livros direcionados aos meninos. Em metade dos casos em que se verifica a narrativa psicológica, na coleção *Azul Radical*, o subgênero narrativa sentimental aparece. Esse estado de coisas revela um movimento interessante no sentido de redefinir os paradigmas das vertentes.

Finalmente, vale destacar que, atendo-se o critério sintático, foi observada apenas uma ocorrência para a modalidade *narrativa-diário*, referente à série de Louise Rennison, composta por cinco livros, presente na Coleção *Rosa-Choque*.

5.3 FÁBULA/TRAMA

Todas as narrativas constantes do *corpus* organizam-se linearmente. As histórias seguem o encadeamento objetivo dos fatos, respeitando-se as relações lógico-causais. Em algumas obras há o recurso ao flashback, que aparece pontualmente, sem que se quebre a estrutura linear, como em *Clube do beijo*, de Márcia Kupstas (2006), *Fala sério, professor!*, de Thalita Rebouças (2006), *Confidências, confusões e... garotas*, de Gustavo Reiz (2007) e nas obras de Angélica Lopes, *Micos de Micaela* (2008) e *Conspiração astral: missão amizade* (2005).

A série *Irmandade das calças viajantes*, de Ann Brashares (2003, 2004, 2006, 2007), apresenta a intercalação de narrativas. As histórias das meninas se mesclam e se completam, mas essa representação não compromete a linearidade. Há um caso de retorno no tempo em *Bate coração*, de Gustavo Reiz (2006), mas, conforme discutido no campo 23 da grade referente à obra, o recurso, revelado no desfecho, aparece mais como uma tática de revelação bombástica que um recurso propriamente.

Em algumas narrativas observa-se a alternativa de introduzir ou finalizar a história por meio de testes que avaliam o comportamento do leitor no que concerne ao tema principal da obra. Os testes seguem o modelo dos que compõem algumas revistas femininas. Esses recursos estão presentes em *Tudo por um pop star*, de Thalita Rebouças (2007), e de Angélica Lopes, *Fotos secretas: missão viagem* (2003) e *Micos de Micaela* (2008). Na coleção *Azul Radical* não há uma única obra que apele para esta organização. Também em *Conspiração astral: missão amizade*, de Angélica Lopes (2005), no último capítulo, há o álbum da amizade, com molduras para o leitor colocar suas fotos com amigos. O álbum da amizade e a presença dos testes nas obras da coleção *Rosa-Choque* revelam uma tentativa de aproximação com o universo que se identifica com o feminino. Isso justifica a ausência desses recursos na coleção *Azul Radical*, já que meninos, supõe-se, não se submetem a testes de comportamento como os presentes nas revistas.

Verifica-se algum grau de autonomia entre as partes na série “Retratos de Malu”, de Thalita Rebouças (2004, 2006, 2007, 2008, 2009), no livro de Márcia Kupstas (2006), *Clube do beijo* e em *Confidências, confusões e... garotas*, de Gustavo Reiz (2007). No primeiro caso, os capítulos das obras podem ser lidos com certa independência, de acordo com o interesse. Essa fragmentação, presente em Thalita Rebouças, ao contrário de sugerir inovação formal, parece responder a pressupostos referentes à pressa e à necessidade de liberar o leitor,

no caso, a leitora, da obrigação de leitura completa da obra. Quanto ao livro de Márcia Kupstas, o recurso funciona bem, tendo em vista que a narrativa se estrutura sobre depoimentos das personagens, assim como acontece na obra de Gustavo Reiz.

A falta de inovações formais, o encadeamento lógico-casual e cronológico dos acontecimentos e a falta de jogos metalinguísticos revelam muito do caráter imediatista da maioria das obras. Entretanto, isso não impede que muitas delas sejam bem realizadas no que se propõem, ou seja, divertir, a exemplo da série de Louise Rennison. Uma narrativa se sobressai no conjunto das coleções. Trata-se de *A cidade em chamas*, de Ariel e Joaquín Dorfman (2005), uma obra repleta de elipses, em que se sugere uma atmosfera fragmentária e cheia de incompletudes. O livro traz uma situação asfixiante de tensões em conflito, o que a divisão em muitos capítulos ajuda a estruturar.

No que concerne ao final da história, de acordo com a proposta de Colomer (2003), observa-se a grande incidência do desfecho positivo e do desfecho visto como positivo. Há desfechos abertos no interior das séries, mas, neste caso, o propósito é de indicar uma continuação. As exceções ficam por conta dos últimos livros das séries de Ann Brashares (2007) e Louise Rennison (2009) e, novamente, com *A cidade em chamas*, de Ariel e Joaquín Dorfman (2005), que tem um final sugestivo, mas não conclusivo.

A prevalência de desfechos pacificadores é reveladora dos propósitos das vertentes, vinculados a uma educação para a vida em sociedade, dentro de uma determinada cultura. Ao premiar o comportamento louvável e legitimar o *status quo*, espera-se ver reconhecido um jeito “certo” de se viver, conforme parâmetros sancionados culturalmente. Essa característica, presente desde o despontar das vertentes, parece ter se modificado muito pouco ao longo do tempo, embora se observe agora uma maior sofisticação no sentido de deixar o propósito educativo menos explícito.

5.3.1 Vago espaço urbano e vago tempo atual

O tratamento do espaço varia muito de autor para autor. Entretanto, verifica-se a onipresença do espaço urbano em ambas as vertentes analisadas. Em quase todas as narrativas, a ambientação acontece nas cidades, algumas em localidades pequenas, a maior parte nos grandes centros. A única exceção fica por conta de *Fotos secretas: missão viagem*, de Angélica Lopes (2003), em que parte da ação acontece em um sítio. Ainda nesse caso, a visão das personagens é a de cidadãos se movimentando em um lugar ao qual não pertencem.

Como destaca Ceccantini (2000, p.323), a presença maciça do ambiente urbano nas narrativas infantis e juvenis evidencia que “vai longe o tempo em que pensar literatura para crianças e jovens remetia tipicamente a um universo de sítios e fazendas”. O “ruralismo” que marcou as primeiras produções cede passagem a uma invasão cada vez mais incisiva do universo da cidade. Isso pode ser explicado pela urbanização crescente da sociedade, o que privilegia o espaço urbano em detrimento do rural.

Especificamente, nas vertentes, observa-se que o olhar se volta para um tipo específico de menino ou menina, representado nas obras. Entende-se que essa produção reflita pressupostos sociais sobre seus destinatários e um deles, provavelmente, exclui o jovem do campo. Ao eleger determinado leitor implícito, condiciona-se, de certa forma, a ambientação das narrativas, na busca por uma identificação mais imediata com o público. Jovens de classe média, moradores das cidades, são os leitores esperados para os livros das coleções. São eles também os protagonistas das séries.

Ceccantini (2000, p. 325) destaca, a respeito das obras componentes do *corpus* de sua pesquisa, um caráter marcadamente *estático* no que concerne aos espaços. O mesmo não se verifica nas narrativas estudadas nesta tese. Observa-se uma alta mobilidade das principais personagens. Elas viajam muito. Grécia, Turquia, Nova York, Petrópolis, Florianópolis, Garopaba, Buenos Aires, Chile, Paris, Flórida, Innsbruck, Portugal etc, são destinos que aparecem nas histórias. Nas obras de Thalita Rebouças, a *Disney* é o lugar para onde se dirigem as garotas debutantes. Essa discrepância também pode ser explicada diante da situação social dos protagonistas, jovens de classe média ou alta, que podem pagar para viajar. Em muitas narrativas, a ação acontece durante uma viagem à praia, a um acampamento ou a uma pequena localidade, seja no interior de Minas Gerais ou Rio de Janeiro, seja em uma *Villa* na Itália.

No que concerne especificamente à coleção *Rosa-Choque*, quanto ao aspecto da viagem, verifica-se um rompimento com o padrão estabelecido historicamente. Enquanto a literatura escrita para garotos era marcada por um intenso deslocamento do protagonista, a literatura para meninas era essencialmente doméstica. Como destaca Macleod (1994), as tramas tendiam a se desenrolar no limitado espaço da casa, embora, em muitos casos, elas acontecessem em países exóticos. No contexto da coleção em análise, todas as meninas viajam, seja por diversão, seja para crescimento pessoal ou por motivo de trabalho.

Estabelecida a prevalência do espaço urbano nos romances do *corpus*, destaca-se que nem sempre o fato de a ação ser ambientada em tal ou qual cidade tem relevância. O objetivo principal é situar a ação vagamente no meio urbano, com a citação de uma rua ou de um

bairro como recurso de verossimilhança, como acontece em Thalita Rebouças. Em 21% dos casos, as narrativas não revelam a preocupação de especificar a cidade, bastando uma sugestão de que se trata de uma.

Por outro lado, há o exemplo da obra de Ariel e Joaquín Dorfman (2005), em que Nova York é a força motriz dos acontecimentos. A megalópole é entrevista de forma crítica. Suas idiossincrasias são expostas a partir dos olhares periféricos dos imigrantes, excluídos do sistema legal e jurídico. Neste caso específico, o ambiente urbano é exposto com toda a sua complexidade.

No contexto de representação da cidade, os *microespaços* variam grandemente. Como observa Ceccantini (2000, p. 325) em seu trabalho, o apartamento aparece como cenário emblemático nas obras estudadas. No caso das vertentes desta tese, esse espaço comparece na mesma medida que as casas. Isso acontece porque se mesclam narrativas estrangeiras e brasileiras. Quando o foco recai sobre as obras dos autores brasileiros, confirma-se a tendência verificada por Ceccantini e o apartamento é reiterado em mais da metade das narrativas.

Nas cidades menores, as casas aparecem com mais frequência. É assim no interior do Brasil, dos Estados Unidos e da Inglaterra. Nas obras estrangeiras, afora o protagonista de *A cidade em chamas* (DORFMAN, 2005), que mora em um apartamento em Nova York, essa moradia tem a ver com a desfavorecida situação financeira de algumas personagens. Carmen, filha de imigrantes, da *A irmandade das calças viajantes* (BRASHARES, 2003) é a única, das quatro protagonistas da série, que mora em um apartamento. Ozzy, de *Animal!*, (LUCIANI, 2007), cuja mãe enfrenta sérias limitações financeiras, também mora em um apartamento, até ser encontrado pelo pai milionário.

Afora esses casos, as personagens moram em casas ou mansões. Nos livros brasileiros, embora a situação financeira dos protagonistas seja privilegiada, eles moram, de preferência, em apartamentos, a exemplo do que ocorre nas obras de Thalita Rebouças, Alberto Alecrim e Gustavo Reiz. Essa situação reflete uma realidade local, em que a violência e a falta de segurança elegem como locais privilegiados condomínios fechados ou apartamentos.

Observa-se que o espaço *shopping* e/ou loja aparece com mais frequência nas obras da coleção *Rosa-Choque* que nas da *Azul Radical*. Na primeira, o espaço está descrito em onze livros. Na segunda, em duas obras. Esses números, em porcentagem, corresponderiam a, aproximadamente, 39% de incidência na coleção *Rosa-Choque* contra 20% na coleção *Azul Radical*.

Da mesma forma, o espaço academia e/ou sala de ginástica está presente em nove obras da primeira coleção (em torno de 32%) e em nenhuma da segunda. Essa contagem não leva em conta a existência das séries, que apresentam a tendência de repetir os cenários. Ainda assim, revela a inclinação de identificar meninas com lojas e *shoppings*, bem como com academias de ginástica, o que acontece em menor medida, ou não acontece, nos livros voltados para meninos.

Como já exposto, o tratamento do espaço varia muito de autor para autor. Enquanto em alguns, o espaço em que se desenrolam as situações se harmoniza com a narrativa, em outros, ele tem pouca relevância, é mal explorado ou é um ponto problemático na trama. De modo geral, os problemas entrevistados são apontados no campo 23, *Comentários críticos*.

De qualquer forma, o que se pode deduzir da leitura das obras é que as coleções privilegiam espaços frequentados por pessoas que têm dinheiro. Favelas e campo de refugiados, por exemplo, não são sequer citados. Apenas em *A cidade em chamas* (DORFMAN, 2005), há a preocupação de mostrar a dura realidade dos imigrantes em Nova York.

Em especial, na coleção *Rosa-Choque*, a ausência dos espaços desprivilegiados chama atenção quando em confronto com obras basilares da literatura voltada para meninas. Em *Pollyanna moça* (PORTER, 2003), por exemplo, a protagonista, que dá nome à obra, mora com uma senhora rica em Boston. Preocupada com o destino de um garotinho que não pode andar, a menina visita sua casa na periferia da cidade. A situação de miséria que ela percebe a deixa perplexa e mobiliza-a em seus propósitos humanitários. Sua natureza bondosa e altruísta não permitiria a inação. Ela se envolve com o caso e busca soluções de acordo com a religiosidade que permeia a narrativa. A atitude solidária com o sofrimento alheio constituía, então, uma inclinação recomendável em uma mulher, portanto, nada mais natural que ela aparecesse nos livros educativos que se escreviam.

Na literatura para meninas que se produz atualmente, a caridade com o próximo não está entre as virtudes mais desejáveis. As personagens, em sua maioria, são tão autocentradas que não percebem a existência de outros espaços que não aqueles em que trafegam. Da mesma maneira, não enxergam os que se movimentam por esses cenários. Na obra de Louise Rennison, o egoísmo de Georgia é um dado cômico de sua personalidade. Ela não suporta o fato do namorado, Robbie, se importar com coisas sérias, como preservação ambiental. Em Cherry Whytock, a personagem Sophie Algo Hifenizado é ridicularizada por se envolver com causas humanitárias. Nas narrativas das autoras brasileiras, não há registro de caso em que uma personagem se envolva com alguma causa que transcenda as preocupações relacionadas

ao seu cotidiano ou a seus próprios enfrentamentos. De modo que os espaços refletem essa situação em que o *eu* é imensamente maior que o *Outro*.

No que concerne ao tempo histórico, correspondente ao campo nove da grade, verifica-se a inserção da ação em um tempo quase sempre coincidente com o da publicação da obra. Essa inferência é possível a partir de dados referentes, sobretudo, à tecnologia. Computadores, troca de emails, conversas por celular etc, aparecem com frequência nas obras. Em todos os casos, não é dada ênfase ao uso da tecnologia, mas sua presença indica uma época identificada como “atual”.

Assim como observa Ceccantini (2000, p. 333), com relação ao que ocorre no *corpus* analisado por ele, na grande maioria dos casos, não há uma preocupação sistemática dos escritores em circunstanciar a ação em detalhe. Não se observa a descrição de momentos e situações que permitam identificar a ação a um momento histórico determinado. Percebe-se a presença de um vago “tempo presente”, de uma época que se identifica abstratamente como “atual”. Para o pesquisador, “é como se, para aquele ideal de ‘universo urbano genérico’ verificado no âmbito da representação do espaço, houvesse também a contrapartida, no nível temporal, de um ‘tempo presente genérico’ abarcando a maior parte das obras analisadas” (CECCANTINI, 2000, p. 333).

É preciso lembrar que, no caso das séries, acompanham-se alguns anos da vida das protagonistas. Isso acontece em Brashares (2003; 2004; 2006; 2007), Rebouças (2004; 2006; 2007; 2008; 2009), Rennison (2005a; 2005b; 2006a; 2006b; 2009), e Whytock (2004; 2005; 2006). Ainda nessas situações, a passagem do tempo não representa um rompimento com o momento identificado como atual, ela se dá dentro de uma perspectiva de presente.

Nas vertentes, portanto, a incidência desse vago presente é irretorquível. Ele ocorre em todas as obras, com uma única exceção. Trata-se do livro de Ariel e Joaquín Dorfman (2005), *A cidade em chamas*, que situa a ação especificamente em julho de 2001. Esse dado tem uma importância crucial na narrativa porque a situa antes da tragédia das “Torres gêmeas”. Nesse caso, espera-se que o leitor compreenda que a Nova York retratada é a de *antes*.

As hipóteses levantadas para explicar a imprecisão na caracterização do tempo histórico, um fenômeno parecido com o que se verifica com relação ao espaço, também vago e impreciso, podem ser encontradas na tese de Ceccantini. Embora o pesquisador indique outras possibilidades, as que podem ser aplicadas a esta tese têm a ver, primeiramente, com a natureza do gênero prevalente no *corpus*, a narrativa psicológica. Nessa modalidade, é natural o fato de os protagonistas se voltarem para si mesmos, estabelecendo vínculos mais frágeis com o espaço circundante.

A outra possibilidade relaciona-se com a pré-determinação do público leitor, conforme explica o teórico:

Sintonizados nas preferências de leitura dos jovens, nas pesquisas de gosto e de recepção, com um olho no mercado, os escritores talvez busquem esse terreno neutro (de um vago urbano e de um vago presente) para marcar diferença com a literatura canônica, muitas vezes encarada com preconceito pelo jovem, vista como desinteressante velharia de museu. O importante, sob esse prisma, seria garantir a identificação entre a época e o lugar do leitor (como se sabe, o grande consumidor de literatura juvenil é o jovem de classe média dos grandes centros urbanos) com o tempo e o espaço em que se situa e se ambienta a ação, mas, ao mesmo tempo, não construindo nada de tão definido assim, ao ponto de – paradoxalmente – tornar a obra rapidamente perecível... (CECCANTINI, 2000, p. 335-336).

A hipótese parece a mais coerente com o fenômeno que se observa nas obras estudadas. A tendência é a de considerar como livros “juvenis” os essencialmente contemporâneos ao leitor. Os conceitos de juventude mudam tão depressa que a literatura não mais aplicável ao jovem tende a cair em uma espécie de limbo. Embora muitos sobrevivam, os livros que demandam certo “aparato” para serem apresentados aos jovens modernos parecem ocupar uma categoria distinta. No caso específico das vertentes, definidas a partir de um leitor implícito flagrante, a questão do vago espaço urbano e do vago tempo atual ganha uma dimensão de importância maior, porque afiançam uma maior aceitação pelo leitor. É necessário que ele se reconheça nas obras e, para tanto, não interessa uma literatura que diz sobre um outro jovem em um outro lugar e de um outro tempo.

5.4 NARRAÇÃO E LINGUAGEM

James Wood (2012, p. 17) começa sua análise sobre o narrar afirmando que estamos presos à narração em primeira e terceira pessoa. Em seguida, esclarece que a narração em primeira pessoa “costuma ser mais confiável que não confiável”, e a narração onisciente na terceira pessoa “costuma ser mais parcial que onisciente”. A percepção do crítico serve perfeitamente ao exame do *corpus* desta tese. Em primeiro lugar, observa-se a incidência da narrativa em primeira pessoa (cerca de 55% dos casos). Ela está presente nas séries *Retratos de Malu*, de Thalita Rebouças (2004; 2006; 2007; 2008; 2009), em *Angel*, de Cherry Whytock (2004; 2005a; 2005b), nas obras de Louise Rennison (2005a; 2005b; 2006a; 2006b; 2009), de Alberto Alecrim (2004; 2006), de Ricardo Hofstetter (2006), de Domenica Luciani (2006; 2007; 2008) e em parte da obra de Gustavo Reiz (2007). Nesse caso, o leitor é convidado a

confiar no que diz o narrador-protagonista, porque conhece a história através dos seus sentimentos e da sua visão, o que estimula a proximidade e sua identificação com a obra.

O segundo caso mais frequente é o do narrador de terceira pessoa (cerca de 42%). Na aferição desses dados, foram considerados os livros da série da *Irmandade das calças viajantes*, de Ann Brashares (2003; 2004; 2006; 2007), embora no prólogo e no epílogo de cada obra registre-se a presença do narrador de primeira pessoa. Afora essas partes dos livros, entretanto, eles são estruturados em terceira pessoa, o que justifica sua inserção no grupo descrito no segundo caso.

Nas obras do *corpus* escritas em terceira pessoa, registra-se tanto a presença do narrador onisciente neutro, quanto do narrador onisciente intruso. Essa onisciência deve ser entendida de forma parcimoniosa, tendo em vista que a focalização mais frequente é aquela que se atrela ao protagonista. Neste caso, vale retomar o que destaca Wood (2011, p. 19), quando admite que a narração onisciente poucas vezes é tão onisciente quanto parece.

No caso do narrador intruso, ele aparece, sobretudo, nos livros de Thalita Rebouças e Gustavo Reiz. Nas duas situações, o recurso não revela criatividade ou tensão no tratamento da voz, mas uma forte resistência dos narradores a perder o controle da interpretação narrativa. Dessa forma, conservam o potencial para se interpor entre o leitor e a história, seja para ajudá-lo a entendê-la, seja para conduzi-lo a uma interpretação moralmente conveniente.

Existe um pequeno número de obras (cerca de 3%) nas quais se experimenta o enfoque de outras personagens, utilizando-se a primeira pessoa. Em Kupstas (2006), a alternância de ponto de vista é um recurso em favor do andamento da história. Os narradores se situam no interior e constituem um ângulo particular de acesso à matéria narrada. Já em Gustavo Reiz (2007), verifica-se uma oscilação entre narrador de terceira pessoa e narradores de primeira pessoa.

A narrativa na primeira pessoa é, portanto, a possibilidade mais explorada, seja na coleção *Rosa-Choque*, seja na *Azul Radical*. Essa modalidade de discurso é afinada com a natureza das histórias de temática psicológica, gênero dominante entre as estudadas.

Atesta-se, também, a grande quantidade de diálogos presentes nas obras. Em grande parte delas, o discurso direto aparece na mesma medida que o discurso indireto. Quanto ao discurso indireto livre, está presente em pouquíssimos casos, não merecendo um registro mais apurado.

No pertinente à focalização assumida pelo narrador, o que se verifica é seu atrelamento ao protagonista da história. Mesmo quando se trata de um narrador fora da narrativa, prevalece esse ponto de vista. Em alguns poucos casos, o foco se alterna entre as

personagens, sem que elas ocupem o papel de protagonistas. Observa-se, no *corpus*, uma quase ausência de tensão no que concerne à focalização, verificando-se poucas inovações nesse sentido.

Quanto à linguagem empregada, é importante destacar que, no caso das obras de autores estrangeiros, embora os originais tenham sido consultados, a preocupação não foi com a tradução. Este trabalho se atém ao material que chega ao leitor brasileiro através das coleções e que ele efetivamente lê. Assim, as obras foram lidas como se não fossem traduções. Nesse sentido, é possível observar-se uma tendência ao tratamento mais formal da linguagem entre os estrangeiros que entre os brasileiros, com a exceção da série de Louise Rennison, que se trata de um diário. Os autores brasileiros se preocupam mais em se aproximar da linguagem cotidiana do jovem, com forte incidência do *coloquialismo*. Nesse sentido, verifica-se uma presença muito grande de gírias.

Nos livros mal sucedidos, o maior problema foi o do desequilíbrio entre o emprego do registro formal e da informalidade. Alguns autores não conseguem se decidir sobre a melhor forma de se expressar. Thalita Rebouças, ao mesmo tempo em que usa um vocabulário que se aproxima da fala do adolescente, emprega o pretérito-mais-que-perfeito, por exemplo. Essa inconstância aparece tanto nos diálogos quanto na linguagem do narrador. Também se observa a falta de adequação vocabular e linguística quando um narrador se sucede a outro. Nesses casos, não se verifica a presença de soluções linguísticas individuais para marcar as falas das personagens.

De maneira geral, porém, tanto entre os brasileiros quanto entre os estrangeiros, verifica-se um bom tratamento dado ao código, com destaque para *A cidade em chamas*, de Ariel e Joaquín Dorfman (2005), que apresenta soluções linguísticas inventivas, com diálogos curtos e tensos, cheios de reticências a destacar as elipses.

Em Thalita Rebouças, observa-se uma tendência à criação de neologismos como “namorix”, “vonfimed”, “padesumi” e siglas, como CQI (Crente que é importante), SAFM (Super amiga fofa mesmo) etc. Nesses casos, não se trata de recursos criativos de linguagem, mas de uma perspectiva empobrecedora da escolha vocabular do jovem. Os neologismos são óbvios no contexto em que são empregados, não revelam um amadurecimento na ideia que se tem de linguagem e criação vocabular. Quanto às siglas, só fazem sentido se muito bem explicadas.

Com relação às possíveis diferenças na linguagem de homens e mulheres, observáveis nas obras das coleções *Rosa-Choque* e *Azul Radical*, registram-se algumas particularidades. Quando se leva em conta os diálogos transcritos nas coleções, verificam-se dois recursos que

aparecem apenas nas obras direcionadas às meninas. O primeiro diz respeito à presença do acento de insistência, recorrente nos livros das autoras Thalita Rebouças e Angélica Lopes, embora nesta última o recurso apareça com menos frequência. As garotas descritas nos livros dessas escritoras, sobretudo em Rebouças, fazem questão de dar ênfase a algumas palavras através desse mecanismo. “Chaaata”, “suuuupercomum”, “óóódio”, “amigaaa”, representam algumas dessas ocorrências. Também o recurso de palavras escritas em caixa alta aparece em alguns livros da coleção *Rosa-Choque*. Elas servem ao propósito de dar destaque a expressões ou para simular um grito. Nos dois casos, é interessante que as intercorrências se deem sempre nas falas das mulheres.

A ausência do acento de insistência e das palavras em caixa alta na coleção *Azul Radical* é significativa. Há, porém, o registro de expressões em itálico, não necessariamente nas falas dos protagonistas, presente na obra *A cidade me chama*, dos Dorfman (2005), com o propósito de conferir realce a determinado vocábulo, como *policia*. Afora o caso desse livro, não há outros recursos de destaque na coleção. A inferência é que, na oposição entre linguagem do homem e linguagem da mulher, no contexto das coleções, a garota teria uma propensão maior em enfatizar o que diz, expediente que os garotos não empregariam com tanta frequência. As ocorrências reafirmam a tendência de se atribuir às mulheres maior exagero na exposição das ideias, com uso de uma entonação especial para fazer ressaltar alguma palavra ou expressão.

5.5 TEMÁTICA CENTRAL E TEMAS COMPLEMENTARES

A análise da temática central e dos temas complementares apontados no *corpus* confirma o gênero preponderante nas obras, ou seja, narrativa psicológica. A descrição dos conflitos psicológicos é muito mais frequente que a reflexão sobre os temas sociais. De modo geral, registra-se a presença de temas originariamente espinhosos como homofobia, fantasias sexuais e morte. Há apenas uma obra de denúncia da alienação das sociedades modernas, com destaque para a exploração econômica e repressão política. Trata-se de *A cidade em chama*, dos Dorfman (2005). Nas demais, a crítica social pouco aparece.

Consideradas, em um primeiro momento, apenas as informações constantes do campo quinze, *Temática central*, é possível chegar-se a dois núcleos temáticos básicos presentes no *corpus*: 1) relacionamentos humanos; 2) busca da identidade e processo de amadurecimento do jovem. O primeiro núcleo, com cerca de 58% de frequência, leva em conta os relacionamentos amorosos, familiares, de amizade e namoro, podendo desenvolver-se em

viagens. No segundo núcleo, correspondente a cerca de 39% das obras, entram os temas relacionados aos enfrentamentos individuais, em que o jovem se volta para si mesmo e descreve seu mundo interior. Há um único caso em que a investigação de um mistério constitui o mote central (LUCIANI, 2004), o que colocaria a narrativa em um terceiro núcleo, de mistério.

No que concerne aos temas complementares, que não compõem o eixo central da narrativa, mas ajudam a delineá-lo, observa-se o aparecimento de temas-tabus, como orientação sexual, gravidez precoce e depressão. De modo geral, os temas são enfrentados a partir de elementos distanciadores que os suavizam. O tema da amizade aparece com grande frequência, o que tem a ver com o momento específico da vida do jovem a que se detêm as obras.

5.6 SOMOS TÃO JOVENS: MENINOS E MENINAS NO MUNDO DO CONSUMO

Neste tópico, a intenção é discutir os campos oito e nove da grade, que tratam da caracterização das personagens, em confronto com o campo dezessete, “perspectiva sobre ser ‘homem’ e ser ‘mulher’”. Como acontece na análise dos outros aspectos, as observações desenvolvidas no campo 23 são recuperadas quando ajudam a esclarecer os demais tópicos.

Um primeiro aspecto que chama atenção nos campos que estudam a personagem, diz respeito à idade dos protagonistas, entre treze e 22 anos. É raro o caso em que o protagonista é adulto, a não ser em duas obras de Thalita Rebouças (2004; 2009), em que a perspectiva dos pais, adultos, prepondera até a metade da narrativa.

Os protagonistas jovens são, portanto, a grande maioria, como costuma acontecer na literatura juvenil de maneira geral. Essa característica tem a ver com a própria classificação da obra como “juvenil”. Um dos dados mais relevantes nessa determinação costuma ser a inserção, na narrativa, de um protagonista jovem.

Com relação à presença de turmas na posição de protagonistas, observa-se que ela ocorre em 39% das obras da coleção *Rosa-Choque* e em 20% dos livros da coleção *Azul Radical*. As formações em duplas estão descritas em 21% dos livros da coleção voltada para meninas e em 20% dos livros da coleção para os meninos. No que concerne ao protagonista único, está descrito em 42% dos livros da coleção *Rosa-Choque* e em 60% dos livros da coleção *Azul Radical*.

Esses dados podem ter sido falseados em virtude das séries, presentes na primeira coleção e ausentes na segunda. No interior das séries, há pequenas alterações. Em “Retratos

de Malu” de Thalita Rebouças, há casos de protagonista único e de duplas de protagonistas. Em “Melhores amigas” de Angélica Lopes, há casos de turma e de dupla de protagonistas.

Ainda que haja alternância no corpo das séries, o exame desse aspecto do protagonismo, que chamou atenção nas teses de Ceccantini (2000) e de Colomer (2003), fica prejudicado. É complicado asseverar que na coleção voltada para meninas há uma presença maior de turmas na posição de protagonistas, embora seja isso que os percentuais revelem, tendo em vista a presença de seis séries na coleção *Rosa-Choque* e de nenhuma série na coleção *Azul Radical*.

No que concerne ao protagonismo feminino ou masculino, observa-se a tendência de polarização de acordo com o gênero para o qual se volta cada coleção, tanto na *Rosa-Choque* quanto na *Azul Radical*. Na primeira, há um caso de protagonista masculino na obra de Kupstas (2006). Trata-se de Pedro, apelidado de Pica-Pau em virtude do topete que tem na cabeça. Na coleção *Azul Radical*, há uma protagonista feminina, que divide a posição com um garoto. Em Luciani (2008), Melânia investiga o mistério do diabo na escola junto com Benedito.

Com relação ao aspecto da criação de personagens, é importante recuperar o texto de Antonio Candido (2009). Nele, o crítico aponta três elementos centrais de um desenvolvimento novelístico, o enredo e a personagem, que representam a sua matéria, e as ideias, que representam o seu significado. Dos três elementos, avulta a personagem, que “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc” (2009, p. 54). A personagem vive o enredo e as ideias, acionando as engrenagens do romance e, da sua aceitação depende a própria leitura da obra.

Candido (2009) destaca dois modos principais de tratar as personagens, observáveis ao longo da evolução da técnica literária: como seres íntegros e facilmente delimitáveis ou como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos. No primeiro modo, estariam as “personagens de costumes”, que podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial que as “personagens de natureza”, como são chamadas aquelas que se enquadram no segundo modo. As primeiras são apresentadas por meio de traços distintivos, fixados de uma vez para sempre, de maneira que a cada vez que as personagens surgem na ação, basta invocar um deles. No que tange às “personagens de natureza”, não têm a mesma regularidade das outras, são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser. Seu reconhecimento se dá pelo mergulho nos recessos do coração humano.

Essa clássica divisão tem sido recuperada pela teoria literária, que lhe confere mais nuances e complexidades. Sobretudo, Candido destaca o trabalho de Forster, que, atualizando a discussão, identifica as “personagens de costumes” como “personagens planas” e as “personagens de natureza” como “personagens redondas” ou “esféricas”. Sobre as primeiras, pode-se dizer que são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade. Tais personagens são facilmente reconhecíveis sempre que surgem. As segundas são organizadas com maior complexidade, e, em consequência disso, são capazes de surpreender o leitor.

No *corpus*, observa-se a presença de personagens planas e redondas. Há, entre os autores, uma grande diferença no que concerne à densidade das personagens, mas, independentemente da complexidade delas, de modo geral, os heróis se conformam com os paradigmas aceitos e exaltados pela maioria da comunidade. Eles não aparecem como indivíduos em ruptura e conflito com as normas sociais, são essencialmente conformistas. As exceções mais representativas são ilustradas pelas personagens Heller, de *A cidade em chamas* (DORFMAN, 2005) e Tim, de *É isso aí, cara, sou punk* (LUCIANI, 2006), as duas da coleção *Azul Radial*.

Wood (2012, p. 87 - 138) questiona a legitimidade da divisão em personagens planas e esféricas e chama a atenção para o fato de que a teoria tende a privilegiar as personagens do segundo tipo. No entanto, há um leque grande de personagens planas que ocupam lugares centrais na narrativa e podem ser tão atraentes e impactantes para o leitor quanto os que revelam sutilezas e profundidades.

À parte dessas discussões, é certo que a teoria que divide as personagens em planas e esféricas contribui para iluminar a análise das obras desta tese. Observa-se o aparecimento de personagens planas em Thalita Rebouças, Ricardo Hofstetter e Gustavo Reiz. Os autores trabalham com *tipos* humanos bem característicos, caricaturais. Nesses casos, meninas e meninos são representantes de determinado jovem, aquele que transita por certas rodas sociais, viaja, frequenta shoppings e, no caso de Rebouças, vai para a Disney.

Em Gustavo Reiz, os estereótipos são muito flagrantes. Particularmente, em *Bate coração* (2006), as descrições dos membros da *gang* do mal reforçam preconceitos que entendem que tatuados e pessoas que usam *piercings* são suspeitas. Os intelectuais usam óculos de fundo de garrafa e não se destacam pela boa forma física. Nas obras do autor, os *gays* são essencialmente seres afeminados. A virilidade deve ser assegurada, a tal ponto de o narrador esclarecer que tal personagem, “apesar de amigo de meninas”, não é *gay*.

Nos livros dos autores estrangeiros, as personagens redondas prevalecem. É assim com Ann Brashares, Louise Rennison, Cherry Whytock, Ariel e Joaquín Dorfman e

Domenica Luciani. Entre os brasileiros, Márcia Kupstas confere uma dimensão de profundidade ao protagonista e às integrantes do Clube do beijo.

Há casos em que o romance não define claramente as suas convenções. A algumas personagens que têm uma interioridade, falta a substância necessária para se definirem como esféricas. Ficam em uma espécie de entre-lugar. Isso se observa, sobretudo, nas obras de Angélica Lopes e de Alberto Alecrim. Há uma busca pelo delineamento de um conflito mais denso, mas falta consistência às personagens.

As narrativas se identificam, em grande maioria, como reduto distinto das classes média e alta. Especificamente na coleção *Rosa-Choque*, no contexto em que se movimentam as personagens, comprar é um verbo privilegiado. Sobretudo as meninas compram maquiagem e roupas. É assim com Angel, de Cherry Whytock, Georgia, de Louise Rennison e todas as protagonistas de Thalita Rebouças. Enquanto as duas primeiras personagens apresentam alguma densidade psicológica, que em Georgia, de Rennison, se revela em sua expressiva ironia, Malu, a personagem central da série “Retratos de Malu”, de Thalita Rebouças (2004; 2006; 2007; 2008; 2009) é de uma desconcertante obviedade. A garota, já aos oito anos, “não pode repetir roupa”, com dez anos “usa esmaltes, pulseiras, anéis e maquiagem”.

Nesse sentido, a análise do campo dezessete revela dados interessantes porque evidenciam a pouca mudança que houve nas caracterizações dos sujeitos femininos e masculinos. As meninas da coleção *Rosa-Choque* são normalmente identificadas com uma feminilidade estereotipada. Embora casamento não seja fonte de inquietação, a maioria delas se preocupa com assuntos tidos como estritamente femininos.

As meninas são seres percebidos e que se percebem pelo olhar que valoriza determinados atributos como femininos. De acordo com Bourdieu:

Ser ‘feminina’ é essencialmente evitar todas as propriedades e práticas que podem funcionar como sinais de virilidade; e dizer de uma mulher de poder que ela é ‘muito feminina’ não é mais que um modo particularmente sutil de negar-lhe qualquer direito a este atributo caracteristicamente masculino que é poder. (BOURDIEU, 2010, p. 118).

Nos casos mais marcantes dos livros da coleção, as protagonistas são “fofas” e bem intencionadas. Idealmente, a literatura juvenil voltada para meninas e meninos deveria fornecer subsídios para uma “visão crítica, desestabilizadora e desconstrutora” (ALMEIDA, 2007, p. 93) dos discursos contemporâneos relativos à construção de gênero. No entanto, o que se observa é que, ao invés de problematizar os estereótipos das imagens e papéis

femininos na atualidade, boa parte das obras do *corpus* reproduz iconicamente estereótipos nas representações das mulheres.

Em Thalita Rebouças, a imagem unitária da mulher é a mesma veiculada pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural. Nada de mulheres negras, feias ou pobres. O termo “patricinha” é definido em um texto da autora: “Patricinha é como a gente chama uma menina fresquinha, rosinha, ligada em grife, em joias, em futilidade, que faz escova progressiva” (REBOUÇAS, 2007). A expressão traduz com excepcional clareza como são as protagonistas de seus livros, que têm o mérito de ilustrar, de maneira didática, a tese que Zygmunt Bauman (2008) defende em *Vida para consumo*.

De acordo com o sociólogo, em uma sociedade de consumidores, como a nossa, as pressões coercitivas e o treinamento para o consumo iniciam-se na infância. Os indivíduos se ajustam para morar e agir em um novo habitat natural, estruturado em torno do *shopping center*, em que as mercadorias são procuradas, encontradas e obtidas, e nas ruas, onde as mercadorias obtidas nas lojas são exibidas ao público para dotar seus portadores de valor de mercado.

Tão logo aprendem a ler, ou talvez bem antes, a ‘dependência das compras’ se estabelece nas crianças. Nesse caso, como acentua Bauman (2008, p. 73), não há estratégias de treinamento distintas para meninos e meninas – o papel do consumidor não tem especificidade de gênero:

Numa sociedade de consumidores, *todo mundo* precisar ser, deve ser e tem que ser um consumidor por vocação (ou seja, ver e tratar o consumo como vocação). Nessa sociedade, o consumo é visto e tratado como vocação, é *ao mesmo tempo* um direito e um dever humano universal, que não conhece exceção. (BAUMAN, 2008, p. 73, **grifos do autor**).

Se não consomem adequadamente e não respondem com prontidão aos apelos do consumo, crianças e adolescentes se sentem inadequados, deficientes e abaixo do padrão. Assim, os “inválidos”, entendidos como os consumidores “falhos”, não podem ser concebidos como protagonistas de suas vidas, quanto mais de obras literárias que se dirigem, sobretudo ao jovem.

Para entrar na sociedade de consumidores, homens e mulheres devem atender às condições de elegibilidade definidas pelos padrões do mercado, o que as meninas de Rebouças atendem com precisão. Elas são consumidoras maduras, exemplares, que gostam, inclusive, de visitar a Disney.

O mundo do consumo é o mesmo retratado nos livros de Cherry Whytock, Angélica Lopes e Louise Rennison, em maior e menor grau. Na obra da última autora, a personagem Georgia é frívola, mas essa característica funciona a seu favor, porque é um dos grandes trunfos da história por provocar as situações hilárias que ela enfrenta. Em Cherry Whytock, uma protagonista muito rica tem problemas com a balança. No seu contexto, em que dinheiro não é problema e o consumo de objetos de marca, como Prada e Dior, é ostensivo, estar acima do peso apenas contribui para seu charme e não desperta rejeição dos que trafegam em seu meio social.

Na coleção *Azul Radical* os meninos são menos suscetíveis aos apelos do consumo. Embora, em Luciani (2007), o protagonista Ozzy faça de tudo para ter um agasalho de marca, sua motivação é ser aceito na escola. O consumo pelo consumo não é registrado nos livros desta coleção. Garotos têm outras preocupações. Por isso, colocam-se mais criticamente diante do sistema. Tim, a personagem de *É isso aí, cara, sou punk* (LUCIANI, 2006) enxerga no movimento *punk* uma maneira de se expressar e de ser visto. Em *A cidade em chamas* (DORFMAN, 2005), Heller mobiliza toda a sua sensibilidade para cumprir o papel de mensageiro de dores e perdas, expondo as feridas dos invisíveis consumidores “falhos”, representados nos imigrantes ilegais que trafegam pelas ruas de Nova York.

Com relação a uma imagem unitária da mulher, observa-se, na *Rosa-Choque*, a tentativa de duas autoras de refletir outra realidade. Embora em nenhum caso haja problemas de dinheiro, a imagem estereotipada da mulher é rompida. Em Ann Brashares, a situação de Carmen, filha de porto-riquenha, revela uma tensão que o confronto com os filhos da mulher do pai evidenciam. Enquanto eles são brancos, loiros e de olhos claros, ela é latina, com cabelos negros e pele morena. As outras protagonistas da série também são filhas de imigrantes, à exceção de Tibby. Em Márcia Kupstas, as garotas representam diferentes mulheres em diversos contextos. Embora todas estudem em uma mesma escola que, supõe-se, é voltada para um público que não tem problemas de dinheiro, cada uma lida com seus fantasmas de maneira diversa.

Nas duas coleções, pode-se afirmar que a importante separação das identidades de gênero das identidades sexuais não é considerada. Sujeitos masculinos ou femininos podem ser heterossexuais, homossexuais ou bissexuais. Mas, no contexto das obras do *corpus*, a heterossexualidade é regra. Nos raros casos em que o sujeito homossexual masculino aparece, seu comportamento é identificado facilmente pelo estereótipo. É assim com Alecrim (2004), Rebouças (2006) e Reiz (2007).

No primeiro caso, a personagem Victor é entrevista pela perspectiva do protagonista, seu primo Dani-boy, que lida com o próprio machismo. Obviamente que o olhar de Dani-boy para Victor não é favorável, é preconceituoso, até que o garoto aprenda a lição da tolerância. Afora este fato, porém, a obra, como um todo, é maniqueísta. Víctor é o estereótipo do homossexual “bonzinho” que só quer ser aceito pela família e pela sociedade. Ele é tão cândido e propenso ao perdão que se torna irreal.

Em Gustavo Reiz, um garoto homossexual é também entrevistado pelo olhar de um protagonista machista, que o enquadra na perspectiva do ser afeminado e histérico, “bicha afetada e barraqueira”, em sua descrição (REIZ, 2007, p. 152). Pela falta de perícia do autor, que se imiscui na narrativa para garantir a heterossexualidade de um de seus narradores, o estereótipo ganha reforço. Há uma tentativa de moralização posterior, garantindo o quanto deve ser difícil sofrer preconceito, mas ela soa artificial e atesta o lugar do homossexual, o *Outro*.

No livro de Rebouças, a personagem Emílio é o retrato do homossexual gente boa, amigo de mulheres, que entende melhor de assuntos tradicionalmente femininos que as próprias amigas. Também nesse caso, o estereótipo garante a identificação da personagem, sem que se exijam maiores caracterizações e nuances.

Há um caso de homossexualidade feminina em Kupstas (2006). A personagem Débora tem atitudes que “levantam suspeitas”, uma vez que se coloca de maneira muito incisiva e viril diante dos confrontos. Como em livros de maior complexidade as respostas não são tão fáceis, essa obra deixa a questão em aberto e não dá a ela um ponto final. No livro *A escola infernal*, de Domenica Luciani (2004), a personagem central, Benedito, relata a situação de Godofredo, um mordomo que gosta de se travestir de mulher. Embora não constitua um dos dramas centrais da história, a abordagem do tema é natural e não cai na armadilha dos estereótipos.

Nas duas coleções, observa-se que, quanto mais mal realizada é a obra em relação ao acabamento formal e estético, pior é a caracterização dos protagonistas em termos de estereótipos e padrões. Em Gustavo Reiz, o machismo das personagens não reivindica uma postura crítica, ao contrário, é a desculpa para o desfile de grosserias protegidas pelo discurso em primeira pessoa. Em Thalita Rebouças, as garotas são porta-vozes de um modelo de mulher que se preocupa, sobretudo, com unhas quebradas e cabeleireiros.

Alguns autores trazem personagens mais humanamente delineados, que colocam a questão da construção social de gênero em segundo plano. Garotos e garotas mais sensíveis enfrentam os problemas de uma maneira que diz respeito ao ser humano de forma geral,

independentemente de marcações como “feminino” e “masculino”. Na coleção *Rosa Choque*, Ann Brashares e Márcia Kupstas constroem personagens que se colocam diante do mundo de uma forma mais questionadora e instigante. Também são assim, na coleção *Azul Radical*, os protagonistas dos dois primeiros livros de Luciani (2006 e 2007) e de Ariel e Joaquín Dorfman.

Pode-se afirmar que, na coleção para meninos, há uma maior problematização dos padrões de masculinidade, porque embora as marcas de determinado tipo de educação viril subsistam em boa parte das obras, em outras, os meninos fogem aos estereótipos e traduzem embates universalizantes com o mundo em redor. Essa situação pode ter a ver com uma tessitura social que tenta redimensionar os discursos que enfatizam a diferença de gêneros. A esse propósito, é oportuna a reflexão de Baubérot:

O lugar que ocupa o estereótipo viril hoje em dia na socialização e na educação dos meninos é marcado por uma contradição evidente. O modelo de homem adulto para o qual eles são convidados a crescer se tornou uma figura incerta, cuja masculinidade não é mais caracterizada pela posse dos atributos de dominação. A própria paternidade deixou de ser um indicador da virilidade, de um lado porque as sociedades ocidentais deixaram de separar simbolicamente sexualidade e procriação, de outro em razão da depreciação que sofreu a potência paterna. Enfim, a maioria dos adolescentes interiorizam o ideal social de igualdade ao qual as meninas de sua idade se mostram, de bom grado, firmemente ligadas. Por tudo isso, os valores e as atitudes viris não desapareceram do campo social. Cotidianamente, através do espetáculo esportivo, do cinema ou dos inúmeros lazeres, a cultura de massa veicula ícones que simbolizam esses valores e exercem seu poder de fascínio junto aos adolescentes. O modelo de identificação masculina que constituía a idade viril foi assim substituído por um imaginário amplamente desconectado das responsabilidades comuns do homem adulto. A contradição entre a fragilidade e a incerteza do gênero masculino, de um lado, e a pressão dos estereótipos viris, de outro, estaria, segundo alguns autores, na origem da relação atormentada que entretêm muitos adolescentes com sua masculinidade. (BAUBÉROT, 2013, p. 220).

A relação atormentada com a virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), tem a ver, por um lado, com o enfraquecimento das especificidades do papel masculino dentro da família e das atividades profissionais; por outro, com a resistência de uma cultura viril respaldada em estereótipos. Nessa tensão, observa-se a presença recorrente da violência nos discursos que insistem em legitimar uma determinada condição de homem.

Em *Confidências, confusões e... garotas!*, de Gustavo Reiz (2007), Daniel conta sobre a sua primeira experiência sexual. A menina feia com quem ele se relaciona, denominada Tatiana Jaburu, tem “defeito de fabricação”, como qualquer produto à venda nas prateleiras de supermercado. Fazer sexo com ela não constitui um sacrifício, mas uma “agressão”. Tatiana,

o “bicho feio”, é bizarro. Ainda assim, Daniel acha legítimo entupi-la de tequila para facilitar o ato sexual, que ele alardeia no dia seguinte, na escola, afinal, “que graça teria fazer alguma coisa sem contar aos amigos?”. As meninas que ouvem essa história acham-na engraçadíssima, embora comentem, de maneira leve e bem-humorada, sobre o machismo do menino.

Na mesma obra, outro narrador, Thiago, conta de quando se apresentou para o serviço militar. Na fila da junta militar, ele vê uma “bichinha magrela”, “toda serelepe pela voz grossa do soldado”. Fica apavorado quando a “bichinha” se interessa por ele. Novamente as interlocutoras acham tudo muito divertido. A violência presente nos discursos sexistas não é problematizada. As meninas que aparecem na narrativa, interlocutoras dos garotos que expõem suas experiências, legitimam o comportamento “viril” que a fala deles recupera.

Mas os homens também sofrem. É interessante observar que em três obras da coleção *Azul radical*, “*A verdadeira história de Bimba, o bambambã do colégio*” (HOFSTETTER, 2006), “*Sujeito Dagoberto*” (ALECRIM, 2006) e “*Confidências, confusões e...garotas!*” (REIZ, 2007), aparece a preocupação com o tamanho do pênis. Em estudo sobre comportamentos sexuais de jovens das camadas médias urbanas cariocas, Míriam Goldenberg (2006, p. 25-41) chama atenção para o ideal viril que permeia a cultura masculina, causando ansiedade e sofrimento. O tamanho do pênis é fonte de angústia por parte dos garotos, a ponto de muitos se submeterem a cirurgias para aumento do órgão.

A estudiosa fala sobre uma crescente “indústria da imagem corporal masculina” aumentando a insegurança dos homens a respeito de seus corpos. Anne Carol (2013, p. 59) explica que o chamado “complexo do micropênis” ou “complexo do vestiário” é um fenômeno recente. Não que o complexo seja novo, mas sua inserção no campo de uma demanda e de uma oferta médicas começou a surgir por volta de 1980. A essas angústias, segundo a pesquisadora, a medicina responde oferecendo tratamentos hormonais ou cirúrgicos.

Em outro sentido, em confronto com a personificação do ideal de virilidade, Heller, o protagonista de Ariel e Joaquín Dorfman, embate-se com Bruno Bom de Briga, um policial truculento. Heller elege como modelo a ser seguido o amigo Salim, livreiro turco, conhecedor de poesia e literatura universal, devastado por um amor proibido. Nessa obra, a violência que se associa à cultura da virilidade é exposta de forma crítica e questionadora. A sensibilidade perde a luta: Salim é assassinado e seu corpo é encontrado sob uma ponte. Vence a ferocidade.

5.7 AMOR LÍQUIDO

Na clássica divisão que caracteriza as vertentes estudadas, a literatura para meninas era essencialmente sentimental e, para meninos, era basicamente de aventura. No estudo do campo três, evidenciou-se que essa polarização vem perdendo a força porque, embora a narrativa de aventura ainda seja mais representativa na coleção voltada para meninos que na para meninas, o gênero “narrativa psicológica” suplantou os demais, com grande incidência da narrativa sentimental em ambas as vertentes.

Observa-se como o relacionamento amoroso tem ganhado destaque nos livros juvenis que compõem a coleção voltada para meninos. Interessante que o amor recuperado nessas narrativas seja mais intenso que nas ficções para meninas. No caso da coleção *Rosa-Choque*, o relacionamento amoroso retratado é, em grande parte, profundamente diferente do delineado pelos princípios do amor romântico, marcante na literatura sentimental como ela se forjou. É possível afirmar que poucos livros sejam “românticos”, embora sejam sentimentais.

As relações de amor descritas nessa coleção são, de modo geral, superficiais. Não têm dimensão de profundidade, o que o verbo *ficar* traduz com precisão. Em *Fotos secretas: missão viagem*, de Angélica Lopes (2003), há um “Guia prático da ficada”, a encerrar o livro. Nessa parte da obra, é explicado o sentido da palavra:

Ficada: O termo é originário do verbo “ficar” que os dicionários definem como “permanecer”. Portanto, ficar com um garoto nada mais é do que permanecer beijando e abraçando esse garoto pelo tempo que acharmos necessário no breve período de apenas um encontro. (LOPES, 2003, p. 104).

No item denominado “Detalhes técnicos”, do *Guia*, ressalta-se:

Quanto dura? Uma ficada é muitas vezes uma corrida contra o tempo. Seja o seu ficante um príncipe ou um sapo, depois de doze badaladas, tudo vira abóbora.
Para que serve? Assim como um trailer de um filme ou *test-drive* de um carro, a ficada tem o objetivo de avaliar um Alvo. Não é garantia de namoro, amizade e muito menos casamento, mas funciona como uma amostra grátis, com direito a satisfação garantida ou o investimento afetivo-amoroso de volta. (LOPES, 2003, p. 105).

De acordo com Sandra Almeida (2006), em pesquisa sobre o comportamento dos jovens da zona urbana, “ficar” é essencialmente beijar:

Beijar em série, beijar muito, reconfigurando temporalidades antes submetidas ao crivo da cadência amorosa e sentimental. O primeiro beijo descontextualiza-se, desatrela-se de seus referentes frente ao que conhecemos como o ritual do namoro, à

medida que a ele se confere uma propriedade fundamentalmente instantânea e recorrente, registro incontinente do tátil. Pulverização das etapas que outrora caracterizavam a marca singular e única do enamoramento, ou do prelúdio de uma trajetória sentimental (p. 149).

Como destaca a pesquisadora (ALMEIDA, 2006), o *ficar* se realiza dentro de uma perspectiva de instantaneidade e descarte. Nesse contexto, o beijo toma configurações diferentes das tradicionais. Ele não é mais o resultado de uma trajetória linear de envolvimento afetivo, nem é uma lembrança que se guarda na memória. O beijo do ficar é performático. Começa ao mesmo tempo em que termina. Não aponta para uma continuidade, sugere descompromisso, liberdade. É início e fim em si mesmo.

As personagens de Thalita Rebouças (2007) se comportam de maneira semelhante aos de Angélica Lopes na defesa do ficar, como a protagonista Luna explica para a fada Tatu:

Romantismo é legal, Tatu, eu sei. Mas hoje também é bom, acho que é menos complicado. A gente fica. Simplesmente fica. Se o ficante vai virar namorado, aí só Deus sabe. Se ele beijar mal, é só partir para outro. Ficar é supercomum, todo mundo fica. Em festa, em show, em carnaval. Com um, com vários. (REBOUÇAS, 2007, p. 65).

Zygmunt Bauman (2004), em *Amor líquido*, chama atenção para um fenômeno característico da sociedade atual: a conveniência dos “relacionamentos de bolso”, do tipo que se podem dispor quando necessário e depois tornar a guardar. Segundo o sociólogo, “os relacionamentos de bolso” podem ser identificados com uma transação comercial. O *Outro* é visto como mercadoria e, assim como na lógica de mercado, caso não seja plenamente satisfatório, pode ser trocado instantaneamente.

Na dinâmica do mercado, ainda que as mercadorias cumpram o que se espera delas, não podem permanecer em uso por muito tempo. Automóveis, computadores ou telefones celulares, mesmo que em bom estado de funcionamento, devem ser trocados por versões cada vez mais aperfeiçoadas. As parcerias afetivas, como qualquer objeto de compra, se inserem nessa mesma estrutura e, portanto, é conveniente que sejam substituídas depois de certo prazo.

Os relacionamentos só podem cair sobre os ombros como um manto leve, suscetível a ser posto de lado antes de se transformar em caixa de aço. Como qualquer investimento, o cálculo de seus riscos deve ser cuidadosamente avaliado. Diante disso, a abundância e a evidente disponibilidade das experiências amorosas podem alimentar a convicção de que amar é uma habilidade e que o acúmulo de experiências amorosas aumenta essas habilidades. Como o pesquisador destaca:

E assim é numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultado sem esforço. (BAUMAN, 2004, p. 21-22).

Nesse sentido, o *ficar* ilustra a comodidade dessas relações temporárias, que não geram vínculos incômodos. Nas obras da coleção *Rosa-Choque*, observa-se a importância dessa visão de relacionamento amoroso, descrito em cerca de metade das narrativas. Em outra parte, há casos de relações de paixão, como em Ann Brashares, Márcia Kupstas, Angélica Lopes (2005) e em uma obra de Thalita Rebouças (2006), todas com personagens um pouco mais velhas. Nos outros livros, mesmo naqueles em que a rotatividade de parceiros não é uma marca, as relações são pouco comprometedoras.

Essa situação é interessante quando em confronto com as narrativas sentimentais da coleção *Biblioteca das Moças*. Na obra de Florence Barclay (1967), por exemplo, a protagonista, Jane, é capaz dos maiores sacrifícios pelo amor que nutre por Garth, que fica cego depois de tentar evitar uma caçada ilegal de coelhos. Para não ferir os brios do homem amado, ela se disfarça de enfermeira e cuida dele com uma renúncia comovente. Como ela é feia, a cegueira dele acaba sendo conveniente para o amor de ambos, que acaba no altar.

Outras histórias são sempre marcadas pela devoção ao ser amado, normalmente único, como o título da obra de Elinor Glyn (1956), *Seu único amor*, ilustra. Essa perspectiva de amor como vontade de cuidar e de preservar o ser cuidado não tem muito lugar na coleção *Rosa-Choque*. As meninas são mais incisivas, querem uma vida profissional e não idealizam casamento. Por outro lado, pagam o preço das relações fugidias, sem consistência, como se os livros funcionassem como uma espécie de “desforra” por muitos anos de expectativas vinculadas ao matrimônio.

Na coleção *Azul Radical* está o livro em que o amor é um compromisso de “abrir-se ao destino”, como destaca Bauman (2004, p. 21), com todos os riscos que essa possibilidade encerra. Em *A cidade em chamas*, de Ariel e Joaquín Dorfman (2005), Heller dedica a Sílvia um amor longo e profundo, assim como é o amor de Salim por Nizima. Em outras narrativas, como as de Gustavo Reiz, *Bate coração* (2006) e *Sonhos de umas férias de verão* (2008), e de Domenica Luciani, *A escola infernal*, *É isso aí, cara, sou punk* e *Animal!*, o amor é leve, mas é mais sólido que nos livros que compõem a coleção *Rosa-Choque*.

O desequilíbrio, entre as coleções, no tratamento da temática amorosa, revela-se, principalmente, na propensão a um olhar mais pragmático sobre o amor nas obras voltadas para meninas. No que concerne ao tratamento do sexo, ainda que se observem certas conquistas nas descrições, as resistências morais ainda são prevalentes. Na coleção *Rosa-Choque*, em apenas duas obras, a intimidade sexual é descrita sem pudores. Na narrativa de Ann Brashares (2003), Lena e Kostos têm uma noite de amor com forte apelo erótico. Em Kupstas (2006), a descrição de uma experiência de sexo oral é marcante. Como a autora tem o domínio da técnica, o tom da exposição não é tímido nem é leviano. Na coleção *Azul Radical*, o único livro que relata uma experiência de sexo é o de Gustavo Reiz (2007), mas o tom é mais sugestivo que descritivo.

5.8 VIDA EM FAMÍLIA, VIDA NA ESCOLA, AS LETRAS

No conjunto de narrativas estudado, a família é uma instituição presente na maioria das obras. Apenas em quatro livros da coleção *Rosa-Choque* ela não aparece, ainda que como pano de fundo. Nos casos em que a instituição familiar está descrita, observa-se a forte presença da família de configuração completa, em cerca de 83% dos casos, contra cerca de 17% de incidência das formas assimiláveis. Esses números são obtidos obra a obra, sem levar em conta a existência das séries. Não há registro de nenhum caso de formas comunitárias. Na coleção *Azul Radical*, em todas as obras, a família aparece, seja na posição de destaque, seja apenas como cenário. Também nessa coleção prevalecem as famílias completas, em cerca de 70% dos casos. Não há registro de formas comunitárias.

De modo geral, verifica-se que os dramas familiares são encarados com relativa leveza, como se eles fossem inerentes à condição de vida em família. Nas obras de Alberto Alecrim, entretanto, os desafios da vida familiar são o cerne da trama. Assim também acontece em duas obras de Domenica Luciani (2006 e 2007). Na primeira, o protagonista Ozzy é criado somente pela mãe, sem saber da existência do pai até que complete 13 anos. No segundo livro, Tim tem que lidar com a depressão da mãe, que, em consequência da doença, é dependente de medicamentos que induzem a um comportamento eufórico. A forma como o garoto reage a essa configuração familiar é o mote para a sua fuga para viver entre *punks* na Alemanha.

Há livros em que a tensão dentro do núcleo familiar é relevante. Em Ann Brashares (2003; 2004; 2006; 2007), a personagem Bee é marcada pela morte precoce da mãe e tem que conviver com a profunda solidão do pai em consequência dessa perda. Também na obra de

Ariel e Joaquín Dorfman (2005), Heller lida com ausência constante dos pais, sempre preocupados com causas humanitárias.

O divórcio é citado com frequência na descrição familiar, mas como o foco das obras tem muito a ver com o amadurecimento do protagonista, essa problemática aparece como pano de fundo e como um entre outros temas tratados. A separação dos pais não tem o peso de um acontecimento trágico, ele apenas exige uma adaptação aos novos parâmetros solicitados pela vida social.

Um aspecto interessante observado, sobretudo, nos livros de Thalita Rebouças, é o quanto a família tem um papel definidor na construção do gênero. Em *Fala sério, mãe!* (2004) e *Fala sério, pai!* (2009), os pais se encarregam de reforçar, na filha, os estereótipos concernentes ao gênero. Malu, a protagonista da série, começa a aprender judô, mas a mãe, Ângela, se preocupa: “Seu pai não tem sensibilidade para entender que você é uma mocinha delicada” (2009, p. 38). Ângela também fica angustiada quando Malu revela que não gostou do corte de cabelo e alerta o pai: “Ela é menina, ela gosta de se ver bonita no espelho. Agora ela está o cão! Mais feia que tripa de baleia” (2009, p. 80). E, aos nove anos, a filha se encarrega de dizer ao pai como anda o mercado de consumo de garotos:

Pai, você me escutou dizendo que todas as meninas querem namorar o Antônio Lucas? A concorrência é grande, eu preciso chamar a atenção dele. A Hermínia foi pro salão cuidar do cabelo, e a Joana foi para um centro de estética fazer a sobrancelha. Eu tenho que fazer alguma coisa também. (2009, p. 87)

Espera-se da garota que ela se comporte exatamente como todas as outras. A mãe explica:

Outro dia li numa revista que as mulheres não saem de casa sem passar pelo menos 21 minutos se arrumando. Esse tempo se refere a um programa básico como ir ao shopping. Quando se trata de uma noitada em um bar, a mulherada perde 54 minutos se arrumando. Maria de Lourdes, que nem mulher é ainda – embora se ache uma -, gasta, no mínimo, uma hora em frente ao espelho se ajeitando. Isso em dia de tarde no shopping. (2004, p. 50).

Os estereótipos ganham força. A atitude dos pais varia de acordo com o sexo dos filhos e chama atenção, nos livros dessa autora, o caráter precoce da distinção. É dentro da família que se operam as primeiras diferenciações. Antes mesmo de tomar consciência de sua condição de ser sexuado, a menina começa a interiorizar as normas que se referem a seu gênero. Como estuda Baubérot:

Pioneira, ao mesmo tempo cronologicamente e pela profundidade do trabalho de socialização que opera, a família ocupa um lugar central no aprendizado das qualidades e dos papéis destinados a cada sexo. É notadamente em seu seio que a criança interioriza a repartição tradicional das tarefas entre homens e mulheres. (BAUBÉROT, 2013, p. 191).

Thalita Rebouças ilustra essa situação de maneira exemplar. Meninas têm necessidades diferenciadas. Aos pais cabe atendê-las em sua desmedida vaidade e irrefreável propensão para o consumo. Comprar produtos é a maior prova de amor para uma menina.

Quanto à representação da escola, nas duas coleções, ocupa um espaço muito restrito. Em nenhum caso a escola chega a ter um papel semelhante ao de um personagem da história, como acontecia nas narrativas escolares que marcaram a trajetória da vertente da literatura para meninos. Nos poucos casos em que o espaço aparece de forma mais incisiva, ele é frequentemente visto sob um ângulo positivo.

De modo geral, a escola é aberta ao diálogo, com representantes que se envolvem com os problemas dos alunos e se mostram sensíveis aos dramas vividos. O caso mais marcante está em *A verdadeira história de Bimba*, o bambambã do colégio (HOFSTETTER, 2006), em que o diretor se expõe ao revelar seu problema com álcool e se recusa a expulsar o aluno que se envolve com maconha. Há apenas dois casos em que a escola é vista sob um prisma negativo. Na série de Louise Rennison (2005a; 2005b; 2006a; 2006b; 2009), a escola feminina é um local restritivo, com regras muito rígidas, inclusive com a obrigação do uso de boinas. Em Domenica Luciani (2007), é o local onde Ozzy sofre muitas perseguições por não ter um agasalho de marca.

No que concerne aos três gestos ligados às letras, o mais frequente é a escrita. Em ambas as coleções, as personagens escrevem cartas, diários e mensagens via internet. É interessante que a escrita de cartas continue sendo retratada nas obras, tendo em vista as conquistas da tecnologia, que facilitam a comunicação através dos computadores e redes sociais.

Quanto à leitura, os autores mais citados são Shakespeare (em duas obras) e Jane Austen (em duas obras). Também são mencionados os livros *Jane Eyre*, *As aventuras de Tom Sawyer*, *A escrava Isaura*, *Harry Potter*, *Adoráveis mulheres*, *O livro tibetano dos mortos*, *O senhor das moscas*, *Macbeth*, *O morro dos ventos uivantes*, *O Hobbit*, *Memórias de um cabo de vassoura*, *Ilíada* e *Dom Quixote*. Os livros de auto-ajuda também aparecem, com obras como *Homens são de marte*, *Não faça tempestade num copo d'água* e *Viva e deixe morrer*. Há um único poeta citado: o turco Nazim Hikmet, em *A cidade em chamas* (2005). As

garotas, de modo geral, leem revistas femininas. A personagem Malu lê *Caras*. As meninas de Ann Brashares leem *Vanity fair* e *Cosmo girl*.

Em nenhum caso a inserção do nome das obras soa como uma experiência pedagogizante. Os gestos são invocados como parte integrante das narrativas. Em *A cidade em chamas* (DORFMANN, 2005), o contexto ficcional cria uma necessidade “legítima” de literatura. A poesia de Nazim Hikmet e os livros *Iliada* e *Dom Quixote* são passaportes para compreender a profundidade dos dramas que se desdobram. Os temas do amor e da morte ganham outra dimensão quando recuperados através das obras literárias. Percebe-se aí um espessamento do discurso e, do leitor, há a expectativa implícita de que consiga realizar um processo de leitura em camadas.

5.9 PROJETO GRÁFICO

Exceto pelos livros de Cherry Whytock, Domenica Luciani e uma narrativa de Alberto Alecrim (2004), com ilustrações de Marcos Wark, as obras não trazem ilustrações ou as trazem em pequena quantidade, não revelando uma preocupação maior quanto a esse aspecto. Paula Monteiro é responsável pelo projeto dos livros de Angélica Lopes e Axel Sande responde pela capa e projeto das obras de Thalita Rebouças.

Um único artista é autor do texto verbal e do não-verbal. É Cherry Whytock, ilustradora e designer, que constrói uma narrativa em que os desenhos dialogam de maneira muito próxima e divertida com o texto escrito. Também os livros de Domenica Luciani são bem ilustrados. Roberto Luciani, marido da autora, é o responsável pelo projeto. A parceria tem um resultado profícuo e revela um diálogo estreito entre os textos.

Nas capas, a linguagem das imagens sugere o público leitor a que se destinam as obras. À exceção da série de Ann Brashares (2003; 2004; 2006; 2007), ilustrada por um desenho de um par de calças jeans, e *Clube do beijo* (KUPSTAS, 2006), com imagens de beijinhos espalhados pelo fundo branco, todos os livros trazem a representação de jovens, meninos ou meninas, nas situações mais diversas. As imagens indicam que se tratam de livros juvenis, direcionados, portanto, a jovens. A coleção *Rosa-Choque* apresenta capas em diversos tons de rosa em 24% dos casos. Nos demais, prevalecem outras cores, sobretudo o branco. Todos os livros têm abas com resumo da obra e biografia do autor. Esses paratextos, de modo geral, são superficiais e não servem para conduzir satisfatoriamente o leitor rumo às narrativas.

5.10 FAZENDO CRÍTICA

Esse campo pretendeu ser uma síntese da obra apresentada, a partir dos vários aspectos analisados no corpo da grade. Os dados inventariados ajudaram a mapear a narrativa e a formar uma visão geral de seu conjunto, o que serviu de baliza para um julgamento de valor.

Durante todo o processo de confecção do trabalho, houve o cuidado de evitar generalizações e conclusões pautadas em rótulos. *Literatura de massa* seria a expressão mais cômoda para a tradução das narrativas, mas depois do percurso pronto, percebeu-se que a decisão de não utilizá-la foi mais inteligente. Há uma tendência à homogeneização nos padrões de escrita das obras que compõem as vertentes, mas muitas narrativas superam essa condição.

Se o rótulo tivesse sido adotado *a priori*, as nuances que caracterizam cada ficção poderiam passar despercebidas. O percurso adotado foi o oposto disso. Buscou-se o contato direto com o livro, em uma tentativa de manter o máximo de isenção, dentro do que é possível. Os padrões foram aparecendo, à medida que as leituras se avolumavam. De fato, registra-se a presença, no *corpus*, de uma literatura *light*, conforme a concepção elaborada por Llosa (2013), definida como aquela formada por livros leves e divertidos, que não têm a intenção de derrotar a morte. Essa literatura é, sobretudo, fácil e dá ao leitor a impressão, muito cômoda, de que ele é culto, porque lê; moderno, porque está na vanguarda com um mínimo esforço intelectual. Entretanto, ela propaga o conformismo ao repetir fórmulas consagradas.

Por outro lado, há obras marcadamente *divertidas*, e que, ainda assim, respeitam a capacidade crítica do leitor. Nas duas vertentes, há vários exemplos dessa afirmação, com obras de expressiva “qualidade”, expressão compreendida a partir dos parâmetros definidos por Gustavo Bernardo:

A ficção é boa, se e somente se, não tem tudo a ver com a realidade, isto é, se souber nos apresentar a suposta realidade sob nova perspectiva, sob nova face. Como decorrência deste critério, levantamos outros dois subcritérios: reconhecemos que um livro de ficção é bom quando deixa aquele gosto forte de “quero mais”, isto é, quando a leitura nos motiva a reler aquele livro, a ler outros livros, ou mesmo a ficar pensando na história por horas e horas; reconhecemos que um livro de ficção é bom se a cada vez que o lemos ele desperta entendimentos e sensações diferentes, ou seja, se ele é tão dinâmico e plurissignificativo quanto a vida confusa, mas interessantíssima, que vivemos. Segundo, afirmamos que a ficção é boa, se e somente se, não tem tudo a ver com o leitor, isto é, se ela leva o leitor a vivenciar uma catarse completa, tornando-o diferente, quiçá melhor, do que era antes da leitura. (BERNARDO, 2005, p. 21-22).

Duas escritoras, mais especificamente, podem ser descritas como modelares, no sentido de que apontam um caminho consistente para a literatura bipolarizada. Louise Rennison, autora constante do rol da coleção *Rosa-Choque* e Domenica Luciani, da coleção *Azul Radical*, atestam a qualidade que obras que trazem o selo do binarismo (*para meninas e para meninos*) podem atingir.

Nas páginas de cada autora, presentes na *internet*, elas se colocam como escritoras de uma ou de outra vertente, ou seja, elas se comprometem efetivamente com uma tradição de literatura binária. O fato de produzirem uma ficção com tal direcionamento poderia falsamente indicar comprometimento da qualidade da obra. Isso não acontece, porém. O maniqueísmo, a moral da história e a falta de qualidade estética não são aspectos observáveis nos livros dessas autoras. Através do tratamento de temas dolorosos (em Domenica Luciani) e de uma cortante ironia (em Louise Rennison), elas mostram que é possível vida inteligente no universo das vertentes.

Infelizmente, no Brasil, país que não tem uma tradição nesse tipo de subgênero literário, os autores Thalita Rebouças e Gustavo Reiz se erigem como modelo da narrativa para meninas e para meninos respectivamente. A caracterização unidimensional e caricatural das personagens, a superficialidade no tratamento dos temas e a inópia formal, aspectos marcantes na produção desses escritores, leva a crer que o país tem um longo percurso a percorrer no delineamento das vertentes.

Por fim, é importante destacar que o campo “Comentários críticos” parece incoerente em uma grade que se pretende “objetiva”, uma vez que a literatura é território do subjetivo e comporta alta dose de imprevisibilidade no que diz respeito aos efeitos que promove junto ao leitor. Ainda assim, a opção foi por assumir os riscos, já que é papel de professores e pesquisadores colocarem-se de forma criteriosa em relação ao seu objeto de estudo. Esse campo foi compreendido, portanto, como espaço para o exercício da crítica literária, a partir de um olhar que avalia principalmente a coerência interna da obra, levando-se em conta todos os aspectos que a grade expõe.

CONCLUSÃO

O estudo do fenômeno do binarismo concentrou-se em dois eixos principais. O primeiro: a busca de uma hipótese de como as vertentes se forjaram no contexto da literatura ocidental. O segundo: a compreensão, na atualidade, dos elementos componentes das obras que as tornam “adequadas” a meninas e meninos.

Os dois eixos foram analisados com base no princípio de que as obras literárias juvenis se definem em função das ideias sobre juventude que caracterizam uma determinada sociedade. Os livros respondem, de forma imediata, ao contexto social em que se inserem, influenciando-o e sendo influenciados por ele. Além disso, propiciam uma forma de educação para meninos e para meninas.

As vertentes surgiram como leitura recomendada não só pela família, mas também pela escola, apresentando um forte caráter normativo. As heroínas dos primeiros romances eram dedicadas à religião, às atividades domésticas e ao cuidado com marido e filhos. Os heróis eram viris, destemidos, dispostos a viver aventuras e a enfrentar desafios. Nos dois casos, as histórias reforçavam condutas ideais para os jovens, apresentando atitudes valorizadas.

As mudanças produzidas na cultura nas últimas décadas, sobretudo com os movimentos sociais posteriores à Segunda Guerra, traduziram-se em novas caracterizações da juventude. Mas as vertentes se consagraram a um tipo específico de jovem, de classe média e morador dos centros urbanos, sem problemas financeiros.

Em comparação com as primeiras obras representativas do binarismo, os meninos das histórias atuais são mais sensíveis e compassivos. As meninas são mais incisivas e não idealizam o casamento. Por outro lado, sobretudo as garotas compram. Muito e bem. Boa parte dos livros reproduz essa cultura do consumo, que não tem a pretensão de fazer seus produtos continuarem vivos nas gerações futuras. Além disso, valoriza o descarte e o imediatismo.

É possível dizer, como destaca Hunt (2009, p. 57), que os livros para crianças e jovens do século XIX “tinham forte peso didático e se destinavam principalmente a moldar crianças em termos intelectuais ou políticos”. No contexto de hoje, a liberdade de pensamento deveria ser a principal característica da literatura infantil e juvenil. Depois do mergulho nas obras do *corpus*, questiona-se até que ponto essa premissa funciona. O didatismo vem perdendo força e o tom imperativo das primeiras obras de fato recuou. Mas sobrevive o autoritarismo na

percepção de que sujeitos masculinos ou femininos são, necessariamente, heterossexuais. Também vigora uma associação de meninas ao que é frívolo.

Particularmente, a ligação entre meninas e consumo soa perversa. De modo geral, os livros da coleção voltada para meninas ao mesmo tempo em que glorificam a ética do consumo são representantes dela. Algumas obras escapam aos modelos fáceis e propõem questionamentos. Outras representam um tipo de literatura que perpetua o conformismo, ao reforçar padrões de conduta e um jeito de ser adequado ao nosso tempo.

No *corpus* das duas coleções, dois escritores se destacam, não só pela superficialidade de suas histórias e pela indigência formal, mas também pelo caráter efêmero de sua produção. Thalita Rebouças e Gustavo Reiz são autores cujas obras representam o que as vertentes têm de mais frágil. Elas reproduzem estereótipos e se alimentam de uma perspectiva rasa de juventude, que entende que meninas são fúteis e superficiais e garotos são másculos e impulsivos. Vigora, na produção dos escritores, um anti-intelectualismo que restringe a obra àquilo que, supõe-se, o jovem é capaz de ler.

No entanto, é possível uma literatura de qualidade dentro do binarismo e a maioria das obras do *corpus* atesta essa ideia. Por qualidade, compreende-se, “o arranjo peculiar das diferentes linguagens, em função das mensagens a serem transmitidas, abertas, a uma pluralidade de sentidos” (AGUIAR, 2009, p. 99). Há autores que, apesar do esquematismo próprio das vertentes, criam espaços de reflexão, trazendo questões universais à tona, de uma forma mais elaborada, oferecendo diferentes possibilidades de leitura. Ou seja, alguns textos se destacam porque trabalham os elementos que compõem a obra literária com mais propriedade. O uso da grade propiciou essa percepção de uma maneira mais objetiva.

Ao longo da pesquisa, ficou evidente que os autores estrangeiros apresentam vantagem com relação aos brasileiros em termos de qualidade de produção. Os livros brasileiros que compõem o *corpus*, de maneira geral, não exploram os conflitos que caracterizam meninos e meninas no mundo contemporâneo. Entende-se que o Brasil começou a trilhar o caminho do binarismo há pouco tempo, ao contrário de países que se beneficiam de uma longa tradição. Mas esse fator, sozinho, não explica a discrepância, ainda mais quando se sabe que há diversos interesses envolvidos na publicação de obras.

Pode-se questionar a validade do fenômeno do binarismo e se, de fato, ter uma tradição nessas vertentes constitui uma qualidade. Sobretudo quando a única obra do *corpus* que muito provavelmente não foi escrita levando-se em conta a bipartição, *A cidade em chamas* (DORFMAN, Ariel; DORFMAN, Joaquín, 2005), se destaca das outras pelo grau de exigência de leitura. A resposta está na consciência de que, como em qualquer outro gênero

específico, no binarismo, as questões ideológicas estão envolvidas e as respostas não são óbvias. Ainda assim, todos ganham quando a literatura cresce e permite se reinventar.

As vertentes são profícuas e movimentam o mercado. Ignorar o fenômeno não contribui para entendê-lo. Nesse sentido, vale retomar Colomer (2003), quando ela chama atenção para a ambivalência característica da literatura infantil e juvenil, ao trazer em seu cerne a tensão de um duplo destinatário. Os autores infantis têm que resolver a contradição que supõe a criação de textos que, embora destinados às crianças e aos jovens, são sancionados pelos adultos. Assim, os escritores são pressionados a elaborarem textos que agradem ao seu leitor imediato, mas também precisam do beneplácito dos adultos que aprovam as obras como leituras adequadas à infância e à adolescência.

A literatura infantil e juvenil não canônica se livra da contradição entre o destinatário infantil e o destinatário crítico adulto à base de prescindir do segundo. Os autores (e os editores que decidem publicá-los) não esperam obter a aprovação da crítica e dos meios educativos, nem tencionam ser considerados literatura de qualidade. Ficando à margem, poupam-se dos inconvenientes que envolvem uma criação pensada para a formação de leitores. A academia acaba sustentando esse pacto silencioso ao se eximir de estudar o fenômeno. Esta tese pretendeu não fechar os olhos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Diferentes formas de ler*. Disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/inde.html. Acesso em: 4 nov. 2012.
- AGUIAR, Vera Teixeira. Literatura e educação: diálogos. In: PAIVA, Aparecida et. al. (Org.). *Literatura – saberes em movimento*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007. p. 17-30. (Coleção Literatura e Educação).
- _____. Construindo um jogo de escolhas. In: MACHADO, Maria Zélia Versiani et. al. (Org.). *Escolhas (literárias) em jogo*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2009. p. 97-106. (Coleção Literatura e Educação).
- ALCOTT, Louisa May. *Boas esposas*. Tradução de Genolino Amado. 5. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1983.
- _____. *Mulherzinhas*. Tradução de Vera Maria Marques Martins. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes. “Zoar” e “ficar”: novos termos da sociabilidade jovem. In: _____; EUGÊNIO Fernanda (Org.). *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. p. 139-157.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart . Gênero, Identidade, Diferença. *Revista Aletria* (UFMG), 2002. Disponível em: www.letras.ufmg.br/qposlit. p. 90 - 97. Acesso em: set. 2013.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- ARMSTRONG, Nancy. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETI, Franco (Org.). *O Romance, I: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-374.
- ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997.
- BAINES, Paul. *Daniel Defoe, Robinson Crusoe/Moll Flanders: reader’s guide to essential criticism*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. 8. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- BARCLAY, Florence L. *O Rosário: angústia de amar*. 14. ed. Tradução de Carlos Aquino de Lima. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Org.). *História da virilidade 3: A virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 189-220.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BERNARDO, Gustavo. A qualidade da invenção. In: OLIVEIRA, Leda (Org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005. p. 9-24.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BORELLI, Sílvia H. S. et.al. *Jovens na cena metropolitana: percepções, narrativas e modos de comunicação*. São Paulo: Paulinas, 2009.

BRATTON, J. S. British imperialism and the reproduction of femininity in girl's fiction, 1900-1930. In: RICHARDS, Jeffrey (Org.). *Imperialism and juvenile literature*. Manchester: Manchester University Press, 1989. p. 195-216.

CANDIDO, Antonio. A timidez do romance: estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII. *ALFA: Revista de Linguística* (UNESP), São Paulo, v. 18, 1972.

_____. A personagem do romance. In: _____ et al. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAROL, Anne. A virilidade diante da medicina. In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Org.). *História da virilidade 3: A virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 35-81.

CASTAN, Nicole. O público e o particular. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 402-438.

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. 2000. 461f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis, 2000.

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

CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 387-568.

COURTINE, Jean-Jacques. Impossível virilidade. In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Org.). *História da virilidade 3: A virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 7-12.

COUTINHO, Luciana Gageiro. *Adolescência e errância: destinos do laço social no contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nau/Faperj, 2009.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Armadilhas da sedução: os romances de M. Delly*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

DEFOE, Daniel. Prefácio. In: _____. *Moll Flanders*. Março 2007. Disponível em: www.livros-digitais.com/daniel-defoe/moll-flanders/15. Acesso em: nov. 2013.

DELLY, M. *Escrava ou rainha?* Tradução de José Lima de Aquino. Biblioteca das Moças, v. 26. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

DUNAE, Patrick A. New grub street for boys. In: RICHARDS, Jeffrey (Org.). *Imperialism and juvenile literature*. Manchester: Manchester University Press. 1989. p. 12-33.

EUGENIDES, Jeffrey. *Middlesex*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

FAVARO, Cleci Eulália. *Imagens femininas. Contradições, ambivalências e violências*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

FERRAL, Charles; JACKSON, Ana. *Juvenile literature and British society, 1850-1950: the age of adolescence*. Oxon, UK (simultaneously published in New York): Routledge, 2010.

FILIPOUSKI, Ana Mariza; NUNES, Maria Denise Crespo. *Juventudes: diálogos e práticas*. Erechim: Edelbra, 2012.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. *PMLA* (Language & Literature), Modern Language Association of America, v. 70, n. 5, p. 1160-1184, out. 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/459894>. Acesso em: abr. 2012.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

GLYN, Elinor. *Seu único amor*. Tradução de Manuel Bandeira. Biblioteca das Moças, v. 29. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

GODDY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance, I: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-68.

GOLDENBERG, Miriam. O discurso sobre o sexo: diferenças de gênero na juventude carioca. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGÊNIO Fernanda (Org.). *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 25-41.

HERMAN, Arthur. *A ideia de decadência na história universal*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HUNT, Lynn. Revolução Francesa e vida privada. In: PERROT, Michelle (Org.) *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann; Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 18-46.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IVO, Ledo. *Guardar o que está perdido*. Publicado em 30/06/2008. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=7650&sid=593>. Acesso em: out. 2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LAM, Siobhan. *Boys will be boys, and girls should be girls: gender in children's literature*. Publicado em 20/08/2007. Disponível em: <http://www.victorianweb.org/genrechil/lit/boysandgirls.html>. Acesso em: out. 2012.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. A verdade das mentiras. In: _____. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004. p. 2-26.

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: _____. (Org.). *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997. p. 14-36.

_____. Pedagogias da sexualidade. In: _____ (Org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução de artigos: Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MACLEOD, Anne Scott. *American childhood: essays on children's literature of the nineteenth and twentieth centuries*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1994.

MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: _____ (Org.). *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 47-72.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro e na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ODEAN, Kathleen. *Great books for boys*. New York: Ballantines books, 1998.

_____. *Great books for girls*. New York: Ballantines books, 2002.

PAIS, José Machado. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGENIO, Fernanda (Org.). *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 7-24.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *Revista História*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005.

PIGLIA, Ricardo. O lampião de Anna Kariênina. In: _____. *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 132-156.

PORTER, Eleanor H. *Pollyanna moça*. Tradução de Monteiro Lobato. 33. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

PRETI, Dino. *Sociolinguística: Os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na Literatura Brasileira*. 9. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica).

REVENIN, Régis. Homossexualismo e virilidade. In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Org.). *História da virilidade 2: o triunfo da virilidade. O século XIX*. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 462-502.

REYNOLDS, Kimberly. *Gils only?: gender and popular children's fiction in Britain, 1880-1910*. Philadelphia: Temple University Press Philadelphia, 1990.

RIBEIRO, Eduardo Ely Mendes. *Individualismo e verdade em Descartes: o processo de estruturação do sujeito moderno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. (Coleção Filosofia).

RICHARDS, Jeffrey. Introduction. In: _____ (Org.). *Imperialism and juvenile literature*. Manchester: Manchester University Press, 1989. p. 1-11.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROHMANN, Chris. *O livro das ideias: pensadores, teorias e conceitos que formam nossa visão de mundo*. Tradução de Jussara Simões. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance, 1: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-241.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: Difel, 1982.

TAMAGNE, Florence. Mutações homossexuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.) *História da virilidade 3: a virilidade em crise? Séculos XX - XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 424-453.

TURCHI, Maria Zaira. O estatuto da arte na literatura infantil e juvenil. In: _____; SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*. Goiânia: Ed. da UFG, 2002. p. 15-22.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Formação do romance brasileiro: 1808-1860*. (Vertentes Inglesas). Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria>. Publicado em 01/02/2006. 43p. Acesso em: ago. 2012.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas*. Tradução de Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VENAYRE, Sylvain. Os valores viris da viagem. In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Org.) *História da virilidade 2: O triunfo da virilidade. O século XIX*. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 385-413.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil e a escola*. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.

ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COLEÇÃO ROSA-CHOQUE

BRASHARES, Ann. *A irmandade das calças viajantes*. Tradução de Ângela Merlim. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Meninas de calças: o terceiro verão da irmandade*. Tradução de Ângela Merlim. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *O segundo verão da irmandade*. Tradução de Ângela Merlim. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Para sempre azul: o quarto verão da irmandade*. Tradução de Ângela Merlim. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KUPSTAS, Márcia. *Clube do beijo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

LOPES, Angélica. *Conspiração astral: missão amizade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Fotos secretas: missão viagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Micos de Micaela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *Plano B: missão namoro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Vida de modelo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

REBOUÇAS, Thalita. *Fala sério, amiga!* Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *Fala sério, amor!* Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Fala sério, mãe!* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Fala sério, pai!* Rio de Janeiro: Rocco (Rosa-choque), 2009.

_____. *Fala sério, professor!* Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Traição entre amigas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Tudo por um feriado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Tudo por um namorado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Tudo por um pop star*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Uma fada veio me visitar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Dançando pelada: outras confissões de Georgia Nicolson*. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2006b.

RENNISON, Louise. *Caindo sem paraquedas: Mais confissões fabulosamente fabulosas de Georgia Nicolson*. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Gatos, fios dentais e amassos: confissões de Georgia Nicolson*. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a.

_____. *Nocauteado pelos meus nunga-nungas: mais e mais confissões de Georgia Nicolson*. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.

_____. *Ok, estou usando calcinhas gigantes: mais confissões de Georgia Nicolson*. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 2005b.

WHYTOCK, Cherry. *Angel: desastres, dietas e sutiãs*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Angel: salsichões horríveis e corpos divinos*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a.

_____. *Angel: segredos, suspeitas e praias ensolaradas*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005b.

COLEÇÃO AZUL RADICAL

ALECRIM, Alberto. *A história de Dani-boy*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Sujeito Dagoberto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DORFMAN, Ariel; DORFMAN, Joaquín. *A cidade em chamas*. Tradução de Heloísa Prieto. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

HOFSTETTER, Ricardo. *A verdadeira história de Bimba, o bambambã do colégio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

LUCIANI, Domenica. *A escola infernal*. Tradução de Marta Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *Animal!* Tradução de Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *É isso aí, cara, sou punk*. Tradução de Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

REIZ, Gustavo. *Bate coração*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Confidências, confusões e... garotas!* Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Sonhos de umas férias de verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.