



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

CHICK LIT:

A Literatura da Mulher Moderna

Julia Esteves Fernandes Diogo

Rio de Janeiro/RJ
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

CHICK LIT: A Literatura da Mulher Moderna

Julia Esteves Fernandes Diogo

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientador: Prof. Dr^a Isabel Travancas

Rio de Janeiro/RJ
2014

CHICK LIT: A LITERATURA DA MULHER MODERNA

Julia Esteves Fernandes Diogo

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Aprovado por

Prof. Dr^a Isabel Travancas – orientadora

Prof. Dr. Mario Feijó

Prof. Dr^a Ilana Strozenberg

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/RJ
2014

DIOGO, Julia Esteves Fernandes.

Chick Lit: A Literatura da Mulher Moderna/ Julia Esteves Fernandes
Diogo – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

66f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Isabel Travancas

1. Chick Lit. 2. Literatura de Entretenimento. 3. Best-seller. I.
TRAVANCAS, Isabel (orientador) II. ECO/UFRJ III. Produção
Editorial IV. Chick Lit

DIOGO, Julia Esteves Fernandes. **Chick Lit: A Literatura da Mulher Moderna.** Orientador: Isabel Travancas. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 66f.

RESUMO

Esta pesquisa é centrada na tentativa de compreender o surgimento do *Chick Lit*, novo gênero literário voltado para o público feminino. Para tanto, são analisadas a história do romance, as características da chamada literatura de entretenimento e as noções de *Best-seller* definidas por Sandra Reimão, Muniz Sodré e Umberto Eco. Um dos pontos principais é avaliar a importância tanto dos elementos internos à narrativa, quanto dos fatores contextuais na construção do sucesso editorial. Com base nesses conceitos, é feita uma análise das características do *Chick Lit*, dos fatores que levaram ao seu surgimento e das causas desse gênero atrair um grande número de leitoras.

Palavras-chaves: *Chick Lit*, Literatura de Entretenimento, *Best-seller*.

DIOGO, Julia Esteves Fernandes. **Chick Lit: The literature of the modern woman.** Advisor: Isabel Travancas. Rio de Janeiro, 2014. Monograph (Publishing) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 66p.

ABSTRACT

This paper is centered on the effort to understand the emergence of Chick Lit, new literary genre aimed at the female audience. Therefore, analyzes the history of the novel, the characteristics of entertainment literature, and the bestseller notions defined by Sandra Reimão, Muniz Sodré e Umberto Eco. The main point is to verify the importance of the internal elements of the narrative and also the context that surrounds it as the foundation of the success of a publication. Based on these concepts, an analysis is made of the characteristics of Chick Lit, of the factors that led to their emergence and causes of this kind attract a large number of readers.

Keywords: Chick Lit, Entertainment literature, Best-seller.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 O SURGIMENTO DO ROMANCE.....	11
2.1 O ROMANCE-FOLHETIM.....	17
2.2 LITERATURA DE ENTRETENIMENTO.....	19
2.3 O FENÔMENO BEST-SELLER.....	22
3 A HISTÓRIA DO ROMANCE NO BRASIL.....	25
3.1 NOVOS HÁBITOS CULTURAIS: INGLATERRA X FRANÇA.....	26
3.2 A ASCENSÃO DO ROMANCE.....	27
3.3 LITERATURA DE ENTRETENIMENTO.....	32
3.3.1 Noções de Best-seller no Brasil.....	34
3.4 O MERCADO EDITORIAL NO BRASIL.....	35
4 CHICK LIT: A LITERATURA DE “MULHERZINHA”.....	49
4.1 O SURGIMENTO DO CHICK LIT.....	50
4.2 CARACTERÍSTICAS DO CHICK LIT.....	51
4.2.1 Sub-gêneros.....	53
4.3 PRINCIPAIS AUTORAS.....	56
4.4 CHICK LIT NO MUNDO.....	58
4.5 CHICK LIT E A LITERATURA JUVENIL NO BRASIL.....	60
4.5.1 Autoras Brasileiras de <i>Chick Lit</i> Juvenil.....	61
4.6 A POLÊMICA DO CHICK LIT.....	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS.....	67

1 INTRODUÇÃO

Com a ascensão do romance no século XVIII e o surgimento da indústria cultural, o livro deixa de ser associado apenas ao conhecimento e passa a ser visto como uma fonte de distração e lazer, dando origem à literatura de entretenimento, segmento que divide opiniões até hoje. De um lado estão os defensores da “alta” literatura, afirmando que a leitura desses livros não acrescenta nada de útil ao leitor; do outro, está o seu público-leitor, afirmando que os títulos dessa literatura têm o objetivo de entreter e divertir.

Á favor ou contra, o fato é que esse segmento do mercado editorial tem atraído um grande número de leitores em todo o mundo, além de ser o mais visado pela mídia, gerando críticas, polêmicas e notícias. Muitos desses títulos pertencem a um gênero literário que desperta muito o interesse das mulheres: o *Chick Lit*. Caracterizados por uma linguagem coloquial e bem humorada, os livros desse gênero abordam questões típicas do universo feminino, provocando uma aproximação entre autora e leitora.

Neste trabalho foi feita uma pesquisa bibliográfica com base nas análises de autores como José Paulo Paes, Umberto Eco, Muniz Sodré e Sandra Reimão sobre a literatura de entretenimento, o mercado editorial e as noções de *best-seller*. A intenção foi entender como esse gênero surgiu, quais são suas principais características, porque tantas mulheres se interessam por essa leitura e porque gera tanta polêmica. Para tanto, a pesquisa será dividida em três partes.

O primeiro capítulo apresenta um estudo com base na pesquisa do historiador Ian Watt sobre o surgimento do romance, onde são abordadas as principais causas que mantiveram o público leitor da Inglaterra tão restrito até o século XVIII, e como esse cenário mudou. Além disso, é destacada a expansão do folhetim, modelo que marcou a produção literária voltada para o consumo de massa, que consistia na publicação de romances em capítulos nos rodapés dos jornais.

Neste capítulo também abordarei as questões da literatura de entretenimento segundo a análise de Eco, que compara a literatura de proposta e a literatura de entretenimento; e a de Muniz Sodré, que opõe a literatura “cult” da literatura de “massa”. Paralelamente, são levantadas as principais características do romance

sentimental, gênero preferido pelas mulheres, e as noções de *best-seller*, segundo perspectiva de Sodré.

O segundo capítulo é dedicado a analisar a literatura de entretenimento no Brasil e os fatores que levam à escassez de autores nacionais desse tipo de literatura. Para tanto, o estudo inicia-se pela chegada e ascensão do Romance em nosso país, levando em consideração a importância da tradução de obras estrangeiras e da influência cultural inglesa e francesa na expansão do público leitor. Por fim, com base nas pesquisas de Sandra Reimão e José Paulo Paes, é feita uma análise do mercado editorial e da literatura de entretenimento brasileiros.

O terceiro capítulo aborda o tema central desta monografia: O *Chick Lit*. Nele serão destacadas suas características gerais e peculiaridades que o tornam tão atrativo para o público feminino, assim como as origens do gênero, cujo livro *O Diário de Bridget Jones* (1996), é considerado o "inaugurador". Também serão discutidas as definições de *Chick Lit* pelo ponto de vista de diferentes autores e críticos literários, além de notícias sobre a expansão do gênero no mundo, e as diferentes opiniões a seu respeito.

Ainda neste capítulo, abordarei as principais notícias sobre o *Chick Lit* e a Literatura juvenil no Brasil, assim como as autoras nacionais que mais se destacam no gênero. Foi realizada uma pesquisa com base em artigos e notícias de jornais e revistas, e blogs especializados em *chick lit*.

Em termos gerais, este trabalho aponta para uma visão positiva em relação à literatura de entretenimento, especificamente ao gênero *Chick lit*, por acreditar que esse tem a intenção de produzir a distração e o lazer. Vale ressaltar que não se propõe que essa literatura substitua a outra, porém, que convivam paralelamente, visto que a literatura de massa leva a um aumento do público leitor por utilizar uma linguagem mais acessível.

Assim, o *Chick lit* é um gênero literário dentro da literatura de entretenimento capaz de combinar diversos fatores para se tornar atrativo para o público feminino, entre eles: linguagem coloquial e bem-humorada, narrativas em primeira pessoa, uso de elementos presentes na vida da mulher moderna - como email, diários e mensagens de celular - além de seu público leitor se identificar com suas personagens por essas apresentarem características físicas e psicológicas semelhantes. Dessa forma, o gênero pode ser considerado uma adaptação dos

romances sentimentais – que possui personagens estereotipados, ou muito bons ou muito maus e heroínas perfeitas – à nova realidade da mulher moderna.

Segundo a escritora Rosiska Oliveira (2005)¹, a mulher adicionou a função de profissional às de mãe, esposa e gerente da casa, e essa sucessão de personagens ultrapassa a capacidade do sistema nervoso feminino, tornando-se necessário uma reestruturação do tempo. É nesse contexto que a leitura de um livro *Chick Lit* pode representar o seu momento de individualidade, de lazer e distração.

Verifica-se, por tanto, que os romances sentimentais procuram acompanhar a mudança do comportamento feminino. As histórias que antes tratavam do casamento, dos filhos, dos conflitos sexuais e da busca do amor, no *Chick Lit* passam a ser adicionados problemas com a carreira, o mercado de trabalho e a independência financeira, mas sem deixar de exaltar o encontro do novo amor.

¹ Disponível em: < http://socinfo.eclac.org/mujer/reuniones/mesa38/R_Darcy.pdf > Último acesso: 15 nov.2014.

2 O SURGIMENTO DO ROMANCE

O realismo formal do romance rompeu com a tradição literária vigente antes e mais completamente do que em outras partes do mundo, na Inglaterra, em meados do século XVIII. Vários fatores contribuíram para que isso ocorresse, e entre eles teve considerável importância a mudança que se processou no público leitor dessa época. Para o historiador Leslie Stephen (1876), o desenvolvimento gradativo do público leitor afetou a evolução da literatura dirigida a ele, e aponta o surgimento do romance, bem como o do jornalismo, como exemplos fundamentais do efeito dessas mudanças. Porém, segundo estimativa feita pelo filósofo Edmund Burke em 1790, o público leitor era de 80 mil indivíduos – um número pequeno para uma população de pelo menos 6 milhões. Além disso, a venda dos livros mais populares da época sugere um público comprador que ainda se pode contar em dezenas de milhares. Vários fatores podem explicar porque o público leitor se manteve tão restrito segundo os padrões modernos.

O primeiro deles, e talvez o mais evidente, eram as raras oportunidades de instrução e estudo. A maioria não sabia ler e escrever a própria língua. A população que vivia nos campos, os pequenos agricultores, era a parcela mais afetada pelo analfabetismo. Nas cidades, o semianalfabetismo era mais comum do que o analfabetismo completo, e, é verdade, que algumas pequenas mudanças surgiam – como o fato de, em Londres, os sinais que costumavam indicar as lojas terem sido trocados pelos nomes escritos. Porém, a frequência dos pobres nas escolas era muito breve e irregular pois precisavam trabalhar no campo ou nas fábricas. Dessa forma, não era possível aprender além do básico da leitura. Existiam oportunidades de aprendizado, como as chamadas escolas de caridade, que ofereciam educação gratuita nas grandes cidades. Mas o objetivo dessas instituições era o ensino religioso e a disciplina social. Aprender a ler e escrever ficava em segundo plano. Em *A Ascensão do Romance* (1957) – obra considerada um clássico pela crítica sobre as origens e a formação do romance como forma literária – o historiador Ian Watt afirma que “saber ler era um verniz necessário apenas aos que se destinavam a ocupações típicas da classe média – comércio, administração e as profissões em geral (...)” (WATT, 1990, p.38).

Outro fator que pode ser considerado o mais importante se associado ao mercado editorial, é o econômico. De acordo com as duas principais estimativas de

rendimentos médios dos grupos sociais – a de Gregory King (1696) e a de Defoe (1769) – a maior parte da população vivia em condições mínimas para a sobrevivência. Essa maioria era integrada por indigentes e trabalhadores braçais, e seus rendimentos, quando havia, não lhes permitiam comprar jornais ou livros. King e Defoe também identificaram uma classe intermediária, localizada entre os pobres e os ricos, composta por 1.990.000 pessoas, com rendimentos de 38 a 60 libras anuais, que compreendia os pequenos proprietários, agricultores, donos de lojas, comerciantes, artesãos e outros profissionais. Mesmo que estivessem em uma situação financeira melhor do que a maioria, para grande parte dessas pessoas não era possível comprar livros, até porque esses eram os rendimentos da família toda.

Porém, algumas exceções puderam ser identificadas. Para alguns agricultores e comerciantes mais ricos devia sobrar algum dinheiro e, possivelmente, as mudanças realizadas nessas classes sociais podem ter contribuído para ampliar o público leitor do século XVIII. Além disso, enquanto diminuía o número de proprietários rurais cujos rendimentos permaneciam estáveis ou decrescentes, aumentava a quantidade de comerciantes e profissionais independentes que se deslocava para as cidades, assim como suas riquezas. Isso fez com que os recém chegados do campo passassem a conviver no círculo cultural da classe média, antes restrita aos mais bem-sucedidos. Por isso, é possível que eles sejam os responsáveis pela expansão mais significativa do público comprador de livros.

O preço dos livros era muito variável, principalmente se levasse em consideração o gênero literário. De todos eles, o romance era o que estava mais ao alcance dos rendimentos da nova classe média, enquanto as obras eruditas – consideradas da alta literatura – ficavam para uma pequena classe dos ricos que poderia comprá-las. É importante ressaltar, contudo, que no século XVIII o romance ainda não era um gênero popular. Existiam publicações muito mais baratas, como folhetos contendo novelas cavaleirescas, panfletos e jornais. Esses últimos publicavam romances e contos e, mais tarde, acabaram ganhando a preferência dos leitores. Falaremos sobre esse formato no item 2.1.

É possível perceber a influência dos fatores econômicos no retardamento da expansão do público leitor, pelo rápido sucesso das bibliotecas públicas – ou circulantes, como passaram a ser chamadas após 1742, quando surgiu o termo. Já havia registros de estabelecimentos desse tipo, sobretudo a partir de 1725, mas sua expansão começou em 1740, quando foi inaugurada a primeira biblioteca, em

Londres, às quais se seguiram no mínimo sete em apenas uma década. As taxas de inscrição e o valor que se pagava para empréstimos de livros eram muito baixos, tornando a leitura mais acessível para a maior parte da população. No início, os industriais europeus encorajaram esse tipo de iniciativa, pois acreditavam que a "literatura útil" poderia afastar os trabalhadores da bebida e de grupos socialistas subversivos. Porém, o plano não deu completamente certo, já que a maioria optava pela leitura de entretenimento, muitas vezes de romances, gênero que foi extensivamente criticado pela alta classe da sociedade. Acreditava-se que esse tipo de leitura não acrescentava nada de útil à vida social, e que a ligação com os personagens poderia corromper a moral e os bons costumes, já que apresentavam situações reprováveis como o adultério, seduções, incestos etc. Principalmente os romances sentimentais, preferidos pelo gosto feminino, eram considerados perigosos por exaltarem o mundo da fantasia nos pensamentos das mulheres e não o real. Assim, é provável que, até o surgimento das bibliotecas circulantes, o alto preço dos livros mantinha uma parcela substancial do público afastada da leitura, e que essa parcela se compusesse basicamente de possíveis leitores de romance, muitos dos quais seriam mulheres.

O público feminino representava grande parte do número de leitores. As mulheres que pertenciam à nobreza raramente podiam participar dos programas dos homens, tanto os de lazer quando os de trabalho. Dessa forma, possuíam mais tempo para se dedicar à leitura. Esse costume também se estendia às mulheres das classes mais populares. Já não eram mais necessários os velhos deveres de dona de casa, como fiar e tecer, fazer pão e cerveja, fabricar velas e sabão, pois muitos artigos agora eram manufaturados e podiam ser comprados nas vendas e mercados.

Há algumas razões pelas quais o estudo se adapta melhor ao mundo feminino que ao masculino. Primeiro, porque as mulheres dispõem de mais tempo livre e levam uma vida mais sedentária (...) Existe outra razão para que sobretudo as mulheres de posição se dediquem às letras, a saber, porque seus maridos geralmente não são versados nelas. (ADDISON, 1713 apud WATT, 1990, p. 41)

Outra parcela importante de leitores era formada pelos criados e aprendizes – uma exceção entre os trabalhadores pobres que tinham oportunidade de ler. Eles representavam um grupo numeroso, possivelmente o maior grupo profissional da

época e, por não terem gastos com moradia e alimentação, sobrava algum dinheiro para comprar livros, além dos que estavam disponíveis nas casas dos seus senhorios.

Apesar de todos esses avanços, no século XVIII, a maioria dos trabalhadores ainda enfrentava dificuldades e barreiras ao acesso à leitura. Os representantes do mercantilismo e da religião acreditavam que apenas as classes mais ricas poderiam desfrutar do ócio e lazer, às demais cabia apenas os trabalhos braçais. Segundo Watt, “até mesmo a leitura constituía uma distração perigosa para os trabalhadores braçais, pois podia afastá-los de suas ocupações primordiais” (WATT, 1990, p. 43). Além da falta de tempo, outros fatores também afetavam a expansão do hábito de ler, como, por exemplo, o fato das moradias em Londres estarem, a maior parte do tempo, superlotadas, não permitindo a leitura com privacidade. Ademais, a luz não era suficiente para ler na maior parte dos lares, mesmo durante o dia².

Basicamente, pode-se considerar a existência de um público leitor da categoria mais alta da nobreza até a dos comerciantes e donos de lojas, além da exceção dos aprendizes e empregados domésticos. Apesar das classes mais pobres da população ainda não terem acesso à leitura, pela primeira vez a classe média estava em posição predominante. Isso fez com que os autores dirigissem suas obras para um público menos homogêneo, diminuindo a importância dos leitores de clássicos e eruditos. O ato de ler passou a ser encarado como um modo de usufruir do prazer e da distração. Sobre isso, Richard Steele³ opina no *Guardian*:

(..) jeito duvidoso de ler (...) que naturalmente nos induz a um modo indeterminado de pensar (...) Aquele conjunto de palavras que se chama estilo fica totalmente aniquilado (...) A defesa comum dessas pessoas é que não tem na leitura outro propósito além do prazer, o qual, creio eu, devia brotar mais da reflexão e da lembrança do que se leu do que da transitória satisfação do que se faz, e nosso prazer devia ser proporcional a nosso proveito. (STEELE, 1713 apud WATT, 1990, p. 45).

Steele parece se referir à leitura de romances e jornais, que, em geral, é caracterizada pela rapidez e por não ter aprofundamentos, podendo ser praticada de forma distraída.

²O imposto da janela foi instituído no final do século XVII e obrigava a população a pagar por cada janela que possuía em casa. Dessa forma, a maior parte das casas não as possuíam, e as que sobravam em geral eram fundas e cobertas de papel ou vidro verde.

³Político e dramaturgo irlandês. Co-fundador, ao lado de Joseph Addison, da revista *The Spectator*.

A maioria dos livros publicados até o século XVIII tratavam de assuntos religiosos. Eram, em média, mais de duzentas obras desse tipo publicadas por ano. O livro *The pilgrim's progress*⁴ (1778) chegou ao ano de 1792 com 160 edições. Pelo menos dez manuais de devoção venderam mais de trinta edições ao longo do século XVIII, além de muitas outras obras religiosas que gozavam da mesma popularidade. Porém, esse sucesso não contradiz o fato de que os leitores optassem cada vez mais por leituras laicas. O número de obras religiosas não aumentou na mesma proporção da população e das vendas de outros tipos de publicações. Além disso, os leitores das obras religiosas não eram os mesmos das outras. Por outro lado, algumas camadas menos instruídas da sociedade começaram a leitura com obras religiosas e passaram a nutrir interesses literários mais amplos.

Uma das primeiras inovações literárias que surgiu antes do romance, e ajudou a preparar o público para sua chegada, foram os periódicos, como o *Spectator*, de 1711. Neles eram publicados temas de interesse geral, e tiveram grande êxito entre diferentes classes sociais. Posteriormente, surgiu também o periódico *Gentleman's Magazine*, em 1731. Apesar de ainda não contarem histórias envolventes e com personagens marcantes, as características dessa nova forma literária foram incorporadas ao romance mais tarde, como a combinação do conhecimento com distração e prazer.

Com o declínio do patrocínio da corte, o espaço entre o autor e leitor foi preenchido pelos editores – ou livreiros, como também eram chamados na época – ou seja, os intermediários. Muitos desses profissionais haviam alcançado uma boa posição financeira, e entre eles estavam pessoas influentes, que juntaram-se aos impressores e passaram a controlar os principais canais de opinião. Eles exerciam grande poder de influência sobre os autores e público. Sobre isso, Daniel Defoe⁵ afirma:

Escrever (...) tornou-se um ramo considerável do comércio inglês. Os livreiros são os patrões fabricantes ou empregadores. Os diversos escritores, autores, copiadores, subscritores e todos os outros que operam com pena e tinta são trabalhadores empregados pelos ditos patrões fabricantes. (DEFOE, 1725, apud WATT, 1990, p. 49)

⁴ Escrito pelo pastor batista John Bunyan, é considerado o livro mais conhecido no meio cristão, depois da Bíblia.

⁵Autor do livro *Robinson Crusoe*(1719).

Apesar de Defoe não ter condenado a comercialização, a maioria dos defensores dos padrões literários tradicionais o fez, e severamente. Como o escritor James Ralph em *The Case of Athours* (1758):

A produção de livros é negócio que faz o livreiro prosperar: as normas do comércio obrigam-no a comprar o mais barato possível e vender o mais caro possível (...) sabendo bem que tipo de mercadoria mais se presta ao mercado, ele faz suas encomendas de acordo com isso; e é tão inflexível ao determinar o prazo da publicação quanto ao calcular seu pagamento. (RALPH, 1758, apud WATT, 1990, p. 50)

Contudo, há poucos indícios de que os livreiros tenham contribuído diretamente para a composição de romances. Ao contrário, eles preferiam promover grandes obras de informação como *Cyclopaedia* (1728) de *Ephraim Chambers*, o *Dictionary* (1755) e a *Lives of the poets* (1779-1781). Ainda assim, o fato de os livreiros terem tirado a literatura do domínio exclusivo dos defensores de obras eruditas abriu caminho para inovações técnicas de escrita, como as detalhadas descrições, além da rapidez e volume com que os impressos eram produzidos.

A consequência mais evidente desse novo funcionamento do mercado do livro foi favorecer a prosa em detrimento do verso. Visando a rapidez e as numerosas vendas, os autores deixaram de escrever poesias, passando a se dedicar à produção de romances, já que esta narrativa era considerada mais fácil e rápida para escrever. Defoe e Samuel Richardson⁶ foram os autores que mais romperam com os critérios literários clássicos, não só no estilo da prosa, mas também em relação à visão de mundo e das técnicas de escrita.

Além das mudanças na produção literária, vale destacar uma outra característica do século XVIII: a força da classe média. Possivelmente, ela explica a mudança da composição do público leitor e o predomínio dos livreiros para o surgimento dos romances. Como esses autores eram integrantes da classe média, eles poderiam consultar seus próprios grupos para assegurar se o que estavam produzindo os atraía. Dessa forma, além de agradar ao público, podiam escrever com maior liberdade.

⁶ Autor dos romances: *Pamela: Or, Virtue Rewarded* (1740), *Clarissa: Or the History of a Young Lady* (1748) e *The History of Sir Charles Grandison* (1753).

2.1 O ROMANCE-FOLHETIM

As transformações tecnológicas trazidas com a Revolução Industrial geraram a necessidade de especialização da mão-de-obra, que até então era composta por indivíduos não-alfabetizados. Essas mudanças auxiliaram na consolidação do livro como material de conhecimento, não mais restrito às classes mais ricas. Os trabalhadores representavam o novo nicho consumidor da cultura letrada. As produções em massa facilitadas pelos avanços da tecnologia baratearam o custo dos impressos, conseqüentemente, facilitando o acesso à leitura.

É nesse contexto que nasce o romance-folhetim. Segundo a pesquisadora Marlyse Meyer (1996), na primeira metade do século XIX, esse novo formato literário ocupava o “rodapé” dos jornais, onde eram publicadas críticas literárias, receitas culinárias, dentre outros.

A vocação primeira desse espaço do jornal, deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica. (...) Nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos (MEYER, 1996, p.57).

Em 1836, o editor do jornal francês *La Presse*, Émile de Girardin, em uma decisão que seria copiada por todos os jornais de massa da época, começou a adaptar trechos de romances que já haviam sido publicados no formato de livros e publicá-los no jornal. A cada nova edição havia um gancho, o qual seria completado na seguinte.

Os folhetins tinham como foco o operariado. Por isso, a maneira de escrever desses autores se distanciava do erudito e formal dos padrões clássicos. De modo geral, eles faziam uso de uma linguagem coloquial, com arranjos gramaticais simplificados, períodos curtos, minimização dos recursos estilísticos e enredos lineares com início, meio e fim. Em geral, suas histórias faziam parte do cotidiano dos leitores, ou já existiam no seu imaginário. Essa aproximação com o público ocasionou uma grande expansão desse formato.

Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas. (...) A partir de então, não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas, pelo contrário, é o

romance que vai devorar seu veículo. Este passa a viver em função do romance. (MEYER, 1996, p. 59-61)

O sucesso do romance-folhetim passou a influenciar as estratégias de editoras e livreiros da época, que, antes de produzir um livro, publicavam a obra em formato de folhetim e, de acordo com seu sucesso, reuniam em brochuras. Além disso, os autores podiam elaborar o enredo de acordo com o *feedback* do público, que passou a participar e opinar em relação às produções literárias. "Outro crítico e censor era o próprio público, que já começara desde os primórdios do novo gênero a intervir na trama e a fazer censura desde 1836" (MEYER, 1996, p. 94).

Para o pensador Jesús Martín-Barbero, o romance-folhetim foi a primeira forma de expressão popular na cultura hegemônica. Para ele, a participação do público na produção da cultura de massa representa o momento em que "a arte consegue desprender-se do âmbito do sagrado em virtude da autonomia que o mercado possibilita" (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.79).

O gênero se tornou a principal atividade literária de entretenimento das camadas populares durante a Revolução Industrial. Rapidamente, o modelo marcou a produção literária voltada para o consumo em massa, e revelou-se um dos principais motores da indústria editorial contemporânea.

Segundo os pesquisadores de comunicação da Universidade Federal Fluminense, Gláucio Aranha e Fernanda Batista, essa expansão do consumo do romance-folhetim deu início a um processo que pode ser entendido como "desfragmentação" da narrativa. As histórias, que eram divididas a cada edição, passaram a ser publicadas em formato de livros, de maneira condensada. Este foi o alicerce do que mais tarde passou a ser conhecido como *best seller*, ou seja: "uma obra literária extremamente popular cujo valor seria co-legitimado pelo próprio mercado, ganhando evidência e aval através da inclusão na lista dos mais vendidos" (ARANHA & BATISTA, 2009, p. 126).

2.2 LITERATURA DE ENTRETENIMENTO

A mudança no funcionamento do mercado, que transformou o livro em negócio comercial, originou a chamada *literatura de entretenimento* – ou *literatura de massa*. Seu principal foco é a vendagem em grandes quantidades. Para isso, os

livros desse modelo literário recorrem a uma linguagem mais palatável, capaz de atender diferentes segmentos.

Assim, esse tipo de literatura filia-se à chamada *Indústria Cultural*, conceito cunhado pelos teóricos da escola hegeniana de Frankfurt Theodor W. Adorno e Max Horkheimer em um ensaio de 1944 intitulado *A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas* (1982) e apontava para a “massificação” da arte, ou seja, a arte como produto. Essa escola de pensamento vê na indústria o objetivo puro e simples do prazer alienado. “A cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO & HORKHEIMER, 1982, p. 159). E assim, a arte separada de um processo de contemplação e de ritualização é revertida em mercadoria.

Por outro lado, o teórico Walter Benjamin não caracteriza a arte como o oposto dos produtos da indústria cultural e vê na técnica e na recepção em massa um modo de emancipação da arte, que resultaria em um movimento de aproximação das obras à vida cotidiana.

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais uma obra de arte criada para ser reproduzida. (...) A massa é uma matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. (BENJAMIN, 1994^a, p. 171)

Esse paradigma foi analisado por Umberto Eco (2000), ao separar as expressões *literatura de massa*, *baixa literatura*, *paraliteratura* e dar lugar a uma distinção entre *literatura de entretenimento* e *literatura de proposta*. A princípio, essas categorias seriam regidas por dois critérios diferenciais: *originalidade* e *esforço*.

Em relação à originalidade, a literatura de entretenimento está preocupada com a abrangência da penetração e com a proximidade do leitor, não com a exploração de caminhos originais. Dessa forma, com a finalidade de agradar a um número maior de leitores, a literatura de entretenimento vai em busca de um "gosto médio", que fica entre o inovador e o senso comum. Enquanto que a literatura de proposta visa justamente a busca pelo singular, pela experiência diferenciada.

Quanto ao esforço, a literatura de entretenimento tende a reduzi-lo, com uma leitura mais leve, do cotidiano. A economia de vocabulário e recursos gramaticais não significam um descaso, apenas a intenção de facilitar a leitura para um amplo número de leitores. Esse tipo de preocupação com o acesso ao texto não está

presente na literatura de proposta, que lança mão de dinâmicas que desafiam o leitor.

Muniz Sodré (1997) analisa essas duas formas de literatura no tocante à produção e consumo e as denomina como literatura "*culta*" e de "*massa*". Para ele não existe uma rivalidade entre elas. Pelo contrário, acredita que a literatura de massa atende a um público, que, por não ter sido leitor anteriormente, precisava de um produto com características específicas para ele.

A pesquisadora Sandra Reimão (1996), em uma análise sobre o sistema literário, discute três abordagens interessantes que lidam com a dicotomia entre literatura de entretenimento e literatura de proposta. A primeira, denominada "Teoria do Degrau", afirma que a paraliteratura é apenas uma etapa na preparação do leitor para capacitá-lo posteriormente a uma leitura qualitativa. O texto trivial seria, pois, o prelúdio para a caminhada. A outra posição, intitulada "Teoria do Hiato e da Regressão", contrariando a anterior, defende uma lacuna existente entre os textos popular e erudito. A trivialidade não só sedimenta como regride a consciência crítica do leitor, impossibilitando-o a ter acesso à alta Literatura. A terceira e última é a "Teoria do Filtro" e argumenta que os malefícios da indústria cultural podem ser eliminados por um "filtro" de rejeição e seleção do qual disporia o público consumidor.

Essas são, em linhas gerais, as marcas que dividem a literatura de entretenimento e a literatura de proposta. Porém, a literatura de entretenimento não deve ser entendida como inferior à de proposta. A própria massa se encarrega de eliminar os produtos que não correspondem às suas expectativas. Para o sociólogo Siegfried Kracauer, "[a massa] não permanece mais abandonada a si mesma; não suporta que lhe sejam servidos restos." (KRACAUER, 2009, p. 345)

Observa-se na literatura de entretenimento a intenção de transmitir ao leitor uma experiência de totalidade, ou seja, de aproximação entre autor e leitor. Para isso, utiliza recursos clássicos como a tensão, o clímax, o desfecho, a catarse, que são ligados por "ganchos", e uma clara herança do romance-folhetim, que permeia a maioria das formas derivadas da leitura de entretenimento, como os romances policiais, as histórias em quadrinhos, entre outras. Esse aspecto é determinante para a facilidade de adaptação das obras de entretenimento para outros suportes, como o cinema. Além disso, o dialogismo aliado à linguagem simples e leve, torna fácil o entendimento do leitor. Em relação aos personagens, está presente o herói clássico,

recontextualizado e marcado pelo modelo burguês, de fácil identificação com o público.

Um gênero muito importante da literatura de entretenimento, voltado diretamente para o público feminino, é o *romance sentimental*. São textos caracterizados principalmente por sua organização linear, que obedecem a uma cronologia dos fatos, com relações de causa e efeito – característica da literatura de entretenimento. Seu tema central é o amor e a personagem principal é uma heroína em busca da felicidade amorosa.

Para as pesquisadoras Roberta Andrade e Erotilde Silva, a estrutura dos romances sentimentais é basicamente a mesma.

Trata-se de um texto, aparentemente sem autonomia, regido por modelos retóricos universais, com estruturas transparentes, orientado pela abundância de diálogos e pela exploração da curiosidade do público, com um discurso amplamente reformista. Estilisticamente, há a valorização de sentenças e frases feitas, cumulação de sentido sensacionalista e medíocre, frequente perda de sentido e coerência, com abundância de clichês e constante descritividade. Os seus enunciados são simples, lineares, fechados, acompanhando, em teoria, a capacidade léxica das massas as quais pretende atender. Assim, os discursos, nos romances sentimentais, trabalham sobre os mesmos motivos, reproduzidos, realocados, ou invertidos (ANDRADE & SILVA, 2011, p.9).

Segundo a pesquisa feita com um grupo de leitoras de Fortaleza, o hábito de ler romances sentimentais é encarado como uma atividade relacionada ao lazer, algo que se faz fora do tempo do trabalho. Por ser uma leitura de fácil entendimento proporciona às leitoras prazer e distração. Porém, de acordo com as mulheres entrevistadas, esse lazer é útil e engajado, porque acreditam que essa leitura é uma experiência de “aprendizagem contínua sobre lugares e tempos distantes” (ANDRADE & SILVA, 2011, p.11).

Em geral, os romances sentimentais apresentam personagens e situações distantes do mundo real. Porém, de acordo com Simone Rodriguez, doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná, em seu artigo *Leitoras com Coração: Usos de leitura dos romances sentimentais de massa* (2005), essas histórias criam situações-modelo, como um manual para as leitoras, e pode ser usado como ponto de partida para circunstâncias do cotidiano. Elas gostam de se sentir no lugar da heroína, de se deixar levar pela imaginação, e acabam por se envolver e interagir com as histórias, estabelecendo uma relação com suas experiências pessoais.

É essa identificação e proximidade entre leitora e personagem que torna o romance sentimental tão atrativo e de onde surgem outros gêneros adaptados ao cotidiano atual da mulher.

2.3 O FENÔMENO *BEST-SELLER*

Segundo Muniz Sodré, são sinônimos de *literatura de massa* as expressões *Best-seller* e *folhetim*. Porém, uma obra de literatura culta (ou “alta literatura”), também pode se tornar um *best-seller*, basta que alcance grande receptividade popular. Assim como um livro “de massa” pode ser escrito, e até mesmo lido, por pessoas mais cultas.

No entanto, já vimos que pode-se falar de duas literaturas que se diferenciam nas regras de produção e consumo: a literatura de massa e a literatura “cult”. Do produto da literatura de massa, costuma-se dizer que “é envolvente”, “emocionante”, juízos esses que partem diretamente do mercado consumidor. Assim, a determinação ideológica de uma obra é ajustada mais no seu consumo do que na sua produção, ou seja, para uma obra ser considerada “cult” ela precisa ser reconhecida como tal, e os efeitos desse reconhecimento realimentam a produção.

Por outro lado, a literatura de massa não conta com nenhum suporte acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e da procura, isto é, do próprio mercado. A diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes.

No século XIX, o universo ilusório do *romance barroco* – caracterizado pelo excesso de imaginação, sem qualquer traço de realidade – voltou a ser recuperado com uma nova linguagem. Seu meio de publicação passou a ser o jornal, sofrendo influências da produção jornalística, como a preocupação com o coloquialismo, a informação e a descrição ágil das narrativas, e a importância do gosto do público leitor. Na intenção de entreter, conquistar e manter os leitores de jornais, nasceu o *romance-folhetim*. Dessa forma, o *folhetinista* passa a ser aquele que obedece às características intrínsecas de um modo popular de contar histórias, e *escritor*, aquele que tem um projeto mais “culto” ou “mais elevado”.

Tradicionalmente, reconhece-se a seguinte classificação dos gêneros: *Lírico* (soneto, ode, balada, rondó etc.), *Épico* (epopeia, romance, conto, novela),

Dramático (tragédia, comédia, tragicomédia, farsa). Os textos de massa são predominantemente épicos, ou seja, são relatos que apresentam alguma coisa ou alguém. Trata-se sempre de narrar.

Na literatura de massa, os gêneros são subdivisões, por temática e público leitor, na narrativa romanesca que podem ser:

Romance policial – Informações de natureza criminosa, psicológica, judiciária, etc.

Ficção científica – Vulgarização e Antecipação de grandes descobertas científicas ou então conjeturas sobre o relacionamento entre o homem e a tecnociência.

Romance de Terror – Conhecimentos biológicos ou antropológicos em torno dos padrões de “normalidade” humana.

Romance sentimental – Doutrina ou informações de natureza ética relativas aos fenômenos do amor ou a sexualidade. Segundo Sodré, livros desse gênero são verdadeiras “fábricas de dinheiro”. Barbara Cartland, por exemplo, autora de mais de 380 volumes, vendeu cerca de 400 milhões de exemplares em todo o mundo, e pode ser considerada um fenômeno dentro do *Best-seller*.

3 A HISTÓRIA DO ROMANCE NO BRASIL

Conforme abordamos no capítulo anterior, as raízes mais fortes do romance estão na Inglaterra. Porém, o sucesso do gênero já se estendia para outros territórios da Europa, principalmente a França, e até em lugares mais remotos, como o Brasil. Segundo o estudo *A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860* (2005), promovido pela professora de letras da USP, Sandra Guardini Vasconcelos, alguns romances franceses já circulavam amplamente. Porém, em lugares onde era quase nula a produção nacional, o papel da tradução foi essencial no seu processo de difusão.

Como as noções de autoria e direitos autorais não estavam totalmente definidas, as traduções não tinham maior preocupação com a fidelidade. Logo, o tradutor fazia uma espécie de adaptação cultural – alterando, excluindo ou reescrevendo episódios – de acordo com o que era considerado mais aceitável pelo seu público alvo. Um exemplo disso foi a tradução para a língua francesa do livro *Pamela*, do inglês Richardson, feita por Prévost, que se sentiu livre para introduzir cortes e modificações na obra, ou para reduzir a extensão de *Clarissa*, do mesmo autor, cortando detalhes que julgou aborrecidos ou cenas mais chocantes. Prévost conseguiu fazer com que a mão mais pesada e a moralidade acentuadas dos ingleses fossem amenizadas pela intervenção do tradutor.

Pigoreau, um dos principais livreiros da França dos anos 1800, faz uma comparação entre os romances ingleses e os franceses, ao afirmar:

O francês, vivo e leve, não lê um romance se não for para se distrair durante alguns instantes; ele quer ser conduzido ao final pela via mais curta. O inglês, fleumático, ama deter-se sobre cada detalhe, e só quer chegar ao desenlace depois de ter passeado pelos longos circuitos de um labirinto. (PIGOREAU, 1823, apud VASCONCELOS, 2005, p. 21)

Os livreiros da época, sempre observando o mercado consumidor, perceberam o grande potencial do comércio dos livros, tanto na venda quanto no aluguel. E o gênero, como sofria muitas críticas por parte da intelectualidade, era tratado como uma mercadoria sem valor, precisando agradar ao público consumidor

para conquistar novos mercados. A tradução era um bom caminho para alcançar esse objetivo.

3.1 NOVOS HÁBITOS CULTURAIS: INGLATERRA X FRANÇA

Após a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, promulgada por D. João VI em Carta Régia de 28 de janeiro de 1808, vários ingleses, em busca de independência financeira, vieram estabelecer seus comércios no Rio de Janeiro.

O bloqueio continental imposto por Napoleão Bonaparte para tentar arruinar financeiramente sua inimiga Grã-Bretanha colocava Portugal em uma situação de desconforto já que era pressionado a abandonar sua velha aliança com os ingleses e se juntar ao grupo continental liderado pelos franceses. Ao mesmo tempo, com dificuldades financeiras causadas pelas medidas de Napoleão, a Grã-Bretanha via com entusiasmo a abertura de novos mercados na América Portuguesa.

Dessa forma, transferiram-se para o Brasil antigos privilégios que a Inglaterra tinha em relação a Portugal. De 1808 a 1821, estimulada por esses benefícios, a presença de ingleses no Brasil já tomava grandes proporções. Mesmo após o retorno da família real à Lisboa, os benefícios se mantiveram, e foi entre 1825 e 1827 que o domínio britânico no Brasil alcançou o seu auge.

A presença inglesa influenciou o cenário cultural brasileiro, acrescentando novos hábitos de consumo, a adoção de certas modas, o refinamento de maneiras e a oferta regular de cursos de língua inglesa.

Porém, os esforços britânicos para pôr fim ao tráfico negreiro acabaram amargando a relação entre os dois países. O Brasil, fortalecido pela estabilidade e pelo desenvolvimento econômico, encontrava condições para enfrentar as amarras do controle político exercido pelo governo inglês. O conflito entre brasileiros e ingleses no campo da política parece ter se transferido também para o convívio social. Características como a mesquinharia, a avareza e a embriaguez, passaram a ser empregadas aos ingleses.

Enquanto isso, a presença dos franceses e a predominância de sua cultura em nosso país cresciam. Os bens culturais franceses ainda tinham a vantagem de

não carregar o fardo de uma política imperialista ou um embaraço diplomático, como era o caso da Grã-Bretanha.

Contudo, durante várias décadas, o Brasil continuou usufruindo dos bens de consumo ingleses, como os métodos de ensino, novelas e romances, que na maioria das vezes eram importados via Lisboa, em tradução portuguesa, ou via Paris, traduzidos do francês. Portanto, os franceses não só ofereciam seus próprios bens culturais, como também atuavam como mediadores entre Brasil e Inglaterra no que se diz respeito à importação de romances.

3.2 A ASCENSÃO DO ROMANCE

Em meados do século XVIII e início do XIX, todos os livros chegados no Brasil eram submetidos aos organismos de censura instalados em Portugal e no Rio de Janeiro, que tinham como objetivo limitar e controlar a propagação de ideias na colônia. Por outro lado, esse controle permitiu, através dos registros, o conhecimento de tudo o que se lia no Brasil durante o período colonial – ou ao menos o que era legal, já que, até 1807, era necessário que a corte lusitana expedisse uma autorização para a aquisição e transporte legais de livros.

Após a transferência da corte para o Rio de Janeiro, os brasileiros passaram a ter acesso a diferentes formas de leitura. Ainda que sob supervisão duplicada de órgãos censores, o número de pedidos para aquisição de livros permaneceu elevado. Segundo Vasconcellos (2005), antes da vinda da Família Real para o Rio de Janeiro, foram enviados de Portugal 1328 exemplares de Belas Letras equivalentes a 519 títulos diferentes. Após 1808, 3003 exemplares correspondentes a 851 títulos diferentes faziam o mesmo caminho. Na Mesa do Paço– Instituição sediada no Rio de Janeiro com atribuições ligadas à censura – foram registrados 1190 pedidos de títulos diferentes, distribuídos por 1956 exemplares.

Através da importação, a população carioca teve contato, desde muito cedo, com o romance, gênero que ganhou a preferência dos leitores brasileiros, não só sendo mencionados na maioria de seus pedidos, como também ocupando as primeiras posições entre os livros mais populares. Para ilustrar esse fato, basta saber que entre 1769 e 1826, o livro com maior número de requisições e o mais

enviado para o Brasil foi o romance *Aventuras de Telêmaco* (1699), do francês François de Salignac de la Mothe-Fénelon. O livro manteve-se no topo da lista de *best-sellers* por mais de 100 anos, não só em seu país, como também em terras remotas, como era o caso do Brasil, algo que pode parecer impossível para um autor contemporâneo.

Os pedidos de livros clássicos que chegavam à Mesa do Rio de Janeiro eram muitos, porém, destacava-se a presença de romances, representando 45% das obras mais solicitadas nessa Instituição. Alguns romances entravam e saíam da preferência do público, e variavam entre os mais antigos – nos modelos cavaleirescos – até os mais modernos e de temática urbana.

Além da importação, outra forma de acesso aos livros para os brasileiros era a casa impressora – a Imprensa Régia. Apesar de ser prioritariamente destinada para impressão de papéis do governo, muitos escritores a procuravam no intuito de editar suas obras, e muitas delas eram romances.

Um dos principais livreiros do Rio de Janeiro na época era Paulo Martin, responsável por parte das edições de romances que, posteriormente, eram anunciadas na *Gazeta do Rio de Janeiro*, desde a sua fundação, em 10 de setembro de 1808 até 22 de junho de 1822, quando saiu de circulação. Esses anúncios comprovam a constante oferta de obras estrangeiras ao público leitor do Rio de Janeiro, sendo elas *best-sellers* europeus, ficção inglesa e livros de autoria dos considerados precursores do romance: Richardson, Defoe e Fielding.

Mesmo com toda a censura imposta pela Coroa portuguesa, o público leitor sempre encontrava alguma forma de driblá-la. A abertura política e econômica às nações europeias e, posteriormente, o processo de independência abriram o leque de oportunidades de acesso à leitura para o público brasileiro, o que reforçou a predominância do romance na preferência dos leitores.

Na década de 20, a atuação de livreiros estrangeiros e o aparecimento dos gabinetes de leitura exerceram um papel tão importante na difusão do romance quanto os tradutores franceses e ingleses que mediavam o gosto do público.

Durante o início dos anos 1800, vários gabinetes foram criados e funcionavam à maneira inglesa e francesa, isto é, como empreendimentos comerciais que tinham o objetivo de colocar em circulação livros de interesse geral por um baixo preço. Os principais eram os localizados na Rua do Ouvidor (*Mongie, Dujardin, Mme Breton, Mme Edet, Casa do Livro Azul*), na Rua da Alfândega (*Cremière*), na Rua do Cano

(*Martin*) e na Rua da Quitanda (*Gabinete Francez*), e ofereciam alternativas de acesso ao livro mesmo para os que não tinham dinheiro para pagar. Além de alugar livros, algumas instituições trabalhavam em caráter associativo, como o Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, fundado em 1837, entre outros.

O Rio de Janeiro, sendo o centro comercial e administrativo do Império, abrigava uma população de diferentes nacionalidades, gerando uma demanda de leitura em várias línguas. Segundo Abreu (1999), criaram-se, assim, os clubes de leitura para comunidades estrangeiras, como a Sociedade Germânica, de 1821, a *British Subscription Library*, de 1826, ou a *Cercle Suisse*, de 1873.

Em todas essas práticas da leitura, o romance se mantinha à frente na preferência dos leitores. Nos clubes de leitura, por exemplo, o gênero representava 49,74% do total de obras conservadas pela Sociedade Germânica.

Em São Paulo o cenário não era diferente. Dezenas de gabinetes estavam espalhados pela província, nos quais predominava-se a leitura de romances, principalmente os de folhetim, e a presença de obras estrangeiras traduzidas.

Não só na capital como também no interior do país, jornais anunciavam a venda de romances nas lojas dos livreiros e em vários estabelecimentos comerciais. Crescia, também, o número de livrarias, principalmente as francesas, que concentravam-se a partir da década de 1820 na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, centro da vida elegante da cidade na época.

Os diferentes tipos de romances vindos da Inglaterra que aqui chegavam – trazendo como conteúdo temas como o casamento, a vida privada e doméstica e também sentimentais, góticos, de costumes e de doutrina – ofereciam sugestões aos ficcionistas brasileiros iniciantes. Pode-se dizer que a nossa produção romanesca inicial se baseia nesses enredos: paixões incontroláveis, sedução, raptos, traições, vilões terríveis, desonra, personagens estereotipados. No entanto, alguns textos começavam a apresentar maior verossimilhança com a realidade, com linguagens e histórias mais próximas da vida cotidiana.

Existia ainda uma quantidade considerável de obras anônimas e de alguns romancistas associadas ao “romance popular”, ou seja, não possuíam qualidades literárias reconhecidas e se destinavam apenas a alimentar o mercado de novelas e a atender a demanda do público leitor da Inglaterra e da França.

A posição das mulheres brasileiras – reclusas, com pouca instrução e universo limitado – fazia com que elas se tornassem um público privilegiado em

relação ao consumo de folhetins e romances populares, assim como as mulheres inglesas do século XVIII.

Como ocorrido no Inglaterra, a expansão do romance, principalmente entre as mulheres, foi motivo de preocupação, por conter elementos perigosos que poderiam distorcer as noções da moral e dos bons costumes vigentes na sociedade da época, como aventuras amorosas, traições etc. Dessa forma, os críticos passaram a cobrar dos novos ficcionistas atenção à moral e à virtude, como aparece na crítica do escritor J. C. Fernandes Pinheiro ao romance *Vicentina*(1853), do autor Joaquim Manuel de Macedo:

O romance é de origem moderna; veio substituir as novelas e histórias que tanto deleitavam a nossos pais. [...] Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo [...]. Se o teatro foi justamente chamado a escola de costumes, o romance é a moral em ação [...]. Mas para que ele produza os benefícios que acabamos de admirar, cumpre que ele saiba guardar as regras que lhe são traçadas, que seja como uma colmeia de saboroso mel e não uma taça de deletério veneno. O povo em sua cândida simplicidade busca nele instruir-se, deleitando-se” (PINHEIRO, 1855, apud VASCONCELOS, 2005, p. 27).

Dessa forma, em uma sociedade nova como a brasileira, também esperava-se que o romance cumprisse o papel de orientador de costumes, e ele só se justificava pela sua capacidade de instrução moral.

Por outro lado, o romance brasileiro, se comparado com o inglês, se libertou mais rapidamente do estereótipo de gênero bastardo, marginalizado, e os romancistas puderam ter mais liberdade para tratar de assuntos mais realistas, como o cotidiano do homem. A surpreendente penetração do romance no Brasil, sobretudo o romance-folhetim, mantém o mesmo receituário dos romances ingleses, adaptando-se, contudo, às mudanças na sociedade brasileira e ao novo papel da mulher dentro da família burguesa, como educadora e reformadora das maneiras e da moral. Sobre isso, o historiador Nelson Werneck Sodré afirma:

Se a parte mais numerosa do público era constituída pelas moças casadouras e pelos estudantes, e o tema literário por excelência devia ser, por isso mesmo, o do casamento, misturado um pouco com o velho motivo do amor, a imprensa e a literatura, casadas estreitamente então, seriam levadas a atender a essa solicitação premente. A mulher começava a libertar-se, a pouco e pouco, da clausura colonial e subordinava-se aos

padrões da moda europeia exibindo-se nos salões e um pouco nas ruas. (SODRÉ, 1966, apud VASCONCELOS, 2005, p. 29)

Segundo Vasconcelos, embora a situação do ensino brasileiro não fosse das melhores, e apenas 1/5 da população livre em todo Brasil soubesse ler, o hábito da leitura em voz alta tornou possível o crescimento do romance no país.

Outro dado importante foi levantado pela viajante inglesa Maria Graham durante sua estadia no Brasil, atestando que, apesar de grande parte das mulheres não possuísse instrução, havia algumas leitoras habituais inclusive de filosofia e política.

Apesar do desejo de criação de uma literatura nacional representada pelas incursões dos nossos precursores no terreno da ficção, a produção literária nacional conviveu durante muito tempo com as traduções de obras estrangeiras.

Assim como os romancistas ingleses e franceses, também os primeiros brasileiros sentiram a necessidade de convencer o leitor de que a narrativa produzida por eles estava baseada na verdade. Em *Senhora* (1875), por exemplo, José de Alencar garante que a “história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores desse drama curioso” (ALENCAR, 1875, apud VASCONCELOS, 2005, p. 33).

Para Alencar, as exigências impostas ao romance para que fosse o instrumento da moral e dos bons costumes, e, ao mesmo tempo, fiel à verdade e à realidade, poderiam ser contraditórias. Em sua advertência a *Asas de um Anjo* (1858), escrita em função das acusações de imoralidade lançadas contra a comédia, ele afirma:

A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura; a sua alma. (...) Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega do belo; é o artista, que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria. (ALENCAR, 1858, apud VASCONCELOS, 2005, p. 37)

3.3 LITERATURA DE ENTRETENIMENTO

De acordo com José Paulo Paes (2001), a literatura de entretenimento chegou ao Brasil alguns anos depois de D. João VI trazer a imprensa. A partir de 1836, o Romantismo começou a difundir o novo gosto do público, que foi chamado pelo historiador Wilson Martins de “estética do dramalhão” e influenciou todos os produtos culturais e de comunicação da época. No campo da prosa narrativa, seus introdutores foram Pereira da Silva e, principalmente, Justiniano José da Rocha que, tendo mantido contato em Paris com a novidade da literatura de folhetim, apressou-se para trazê-la para cá. O livro *Os assassínios misteriosos ou a paixão dos diamantes* (1839), de Justiniano, publicado no Jornal do Commercio do Rio em 1839, apresentava elementos típicos do folhetim – mortes violentas, ataques de loucura, amores infelizes e outras calamidades.

Em pouco tempo o folhetim nacionalizou os temas, adaptando seus personagens e propósitos para o ambiente brasileiro. Deu origem, assim, a um romance reconhecidamente nacional. O primeiro deles foi *A moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, que inaugurou o romance de costume – também representado no folhetim publicado entre 1852 e 1853 no Correio Mercantil, *Memórias de um sargento de milícias* (1852 – 1853), de Manuel Antônio de Almeida.

Porém, foi José de Alencar que alcançou a proposta nacionalista da prosa de ficção romântica, e, articulando elementos como o regional e o nacional, o rural e o urbano, o selvagem e o civilizado, compõe uma identidade brasileira. A intenção era fazer com que a independência literária acompanhasse a independência política, e, para isso, Alencar lança mão de uma literatura de entretenimento. No texto autobiográfico *Como e por que sou romancista* (1893), ele lembra dos serões em família onde se liam romances românticos em voz alta, e o quanto isso o influenciou na sua vocação.

Uma das características da nossa ficção romântica iniciante foi não ter se afastado dos padrões de gosto do leitor comum de sua época, e não é possível distinguir nela o propósito de mero entretenimento dos propósitos da literatura erudita. Essa proximidade é interrompida com a chegada do Naturalismo, com temas sobre patologia social e os preconceitos do público burguês, provocando o afastamento histórico entre um e outro. Esse afastamento converteu-se em brecha irreparável no Modernismo, com as contestações dos valores tradicionais da arte.

Enquanto o romance nordestino da década de 30 estava mais preocupado com a denúncia social, o público buscava uma leitura que lisonjeava-os. Foi nessa época que o Brasil viu surgirem grandes coleções de literatura de entretenimento: a *Coleção das Moças*, de romances sentimentais; as coleções *Terramarear* e *Paratodos*, de romances de aventuras e de ficção científica; as coleções *Amarela* e *Máscara Negra*, de romances policiais.

Essas coleções – compostas apenas de obras traduzidas principalmente do inglês e do francês – marcaram os primórdios da invasão do *best-seller* estrangeiro, facilitada e estimulada pela ausência de similares nacionais. Ainda assim, alguns autores brasileiros menos sofisticados conseguiram chegar ao grande público e tornaram-se populares. É o caso de Paulo Setúbal, Benjamim Costallat e Humberto de Campos. Porém, segundo Paes, esses autores não produziram obras dentro dos gêneros tradicionais de literatura de entretenimento, podendo ser consideradas como *Kitsch* literário, ou seja, “produtos culturais de mau gosto mais ou menos ostensivo que falsificam ou imitam os efeitos superficiais da arte de invenção, com um objetivo quase sempre rasteiramente comercial” (PAES, 2001, p. 27).

Medeiros da Costa, outro escritor desse período, tentou criar uma ficção policial brasileira, porém sem sucesso. Afonso Schmidt produziu um tipo de ficção de “bom” nível, voltada para o grande público e veiculada nos folhetins do Estado de S. Paulo na década de 40. No campo dos romances sentimentais, foi sucesso a obra de Maria José Dupré, *Éramos seis e Gina* (1943), assim como *Meu pé de laranja lima* (1968), de José Mauro de Vasconcelos. Esse autor, começou sua carreira com o romance social e depois dedicou-se à produção de uma leitura mais amena que iria se popularizar. Por conta disso, os críticos literários voltaram-se contra ele analisando sua obra apenas em termos de estética e não pela sociologia do gosto e do consumo. Isso mostra a miopia da nossa crítica para questões que fujam da literatura erudita.

Talvez à mesma miopia se deva não ter sido feito até agora um levantamento e avaliação de nossa ainda paupérrima, mas nem por isso nula, literatura de entretenimento. Enquanto não for feito, a meia dúzia de autores aqui mencionados vale como lembrete de um território ainda à espera de cartógrafos. (PAES, 2001, p. 35)

Por outro lado, vale ressaltar a área de ficção infanto-juvenil dentro na produção literária brasileira, que tem como representante o escritor Monteiro Lobato

– com um nível de excelência até hoje não alcançado por nenhum outro autor. Esse foi o único ramo da literatura de entretenimento do Brasil que permaneceu imune à moda do *best-seller* traduzido e nos faz pensar se a contribuição de Lobato não teria sido decisiva para tanto.

3.3.1 Noções de Best-seller no Brasil

Conforme abordado no Capítulo 2, existem três concepções de *best-seller*: a *Teoria do Degrau*, a *Teoria do Hiato e da Regressão* e a *Teoria do Filtro*⁷. Segundo Reimão (1996), quando inseridas no contexto do mercado editorial e realidade social brasileiros, cada uma delas ganha nova forma.

O alcance da *Teoria do Degrau* seria limitado, já que no Brasil existe a transição de uma cultura oral para a eletrônica, sem o intermédio significativo da cultura escrita. Além disso, a hegemonia cultural da televisão está presente em todo o país, meio que se dedica prioritariamente ao entretenimento. Baseada nesta análise, Reimão acredita que não caberia a defesa de uma literatura de entretenimento, sendo a televisão uma reforçadora desta.

Por outro lado, a radicalidade da *Teoria do Hiato e da Regressão*, poderia causar um imobilismo levando-se em consideração as altas taxas de analfabetismo e a pequena quantidade de leitores regulares no país.

A *Teoria do Filtro* exigiria maior responsabilidade entre os pensadores da cultura no Brasil, já que segundo ela, a noção de resistência aos efeitos da Indústria Cultural e da literatura de massa passa pela defesa da alta literatura, mas envolve também questões de cidadania, de formas de produção e dos mecanismos de acesso aos produtos culturais.

3.4 O MERCADO EDITORIAL NO BRASIL

⁷ Ver: Capítulo 2, O Surgimento do Romance, p. 9

Segundo a pesquisa de Sandra Reimão, *O mercado Editorial Brasileiro 1960-1990* (1996), durante a década de 60, a quantidade de livros por habitantes não passava de 1. Em 1968, a revista *Veja*, número 15, de 18 de dezembro, afirma que a época foi de “explosão” editorial”. Essa sensação deve ser creditada muito mais à qualidade de títulos impressos do que à quantidade da produção editorial.

Quadro 1

Relação livros por habitante/ano em alguns anos da década de 1960.

Ano	População do Brasil	Tiragem total de livros publicados	Livros por hab./ano
1960	65.743.000	36.322.827	0,5
1961	71.868.000	36.322.827	0,4
1962	74.096.000	66.559.000	0,9
1963	76.409.000	54.222.606	0,7
1964	78.809.000	51.914.564	0,6
1967*	86.580.000	154.899.825	2,1
1969	92.282.000	68.583.400	0,7

(Fonte: REIMÃO, Sandra, Mercado Editorial Brasileiro, 1960 – 1990; 1996, p. 40)

O levantamento das catorze listagens semanais dos livros mais vendidos no período de 11 de setembro a 11 de dezembro de 1968 da revista *Veja*, nos direciona às seguintes obras:

1. *Aeroporto*, Arthur Hailey, Nova Fronteira
2. *Um Projeto Para o Brasil*, Celso Furtado, Saga
3. *Eros e Civilização*, Herbert Marcuse, Zahar
4. *O Desafio Americano*, Jean-Jacques Servan-Schreiber, Expressão

5. *Minha Vida, Meus Amores*, Henry Spencer Ashbee, Hemus
6. *Ideologia da Sociedade Industrial*, Herbert Marcuse, Zahar
7. *Materialismo Histórico e Existência*, Herbert Marcuse, Tempo Brasileiro
8. *Como Desenvolver a Memória*, Joyce D. Brothers, Distribuidora Record
9. *Homem ao Zero*, Leon Eliachar, Expressão
10. *Kama Sutra*, Vatsyayama, Coordenada de Brasília
11. *A Inglesa Deslumbrada*, Fernando Sabino, Sabiá
12. *Filosofia na Alcova*, Marquês de Sade, Contorno

(Fonte: REIMÃO, Sandra, Mercado Editorial Brasileiro, 1960 – 1990; 1996, p. 41)

A liderança do livro *Aeroporto*, de Arthur Hailey, na lista dos mais vendidos comprova a força que a literatura de entretenimento – ou literatura de *best-seller*, já exercia na sociedade brasileira na década de 60 quando a produção editorial não poderia ser considerada um negócio lucrativo.

Após a análise dessa lista, Reimão chega a algumas conclusões quanto aos hábitos de leitura nos anos 60: o predomínio de obras não-ficcionais sobre as ficcionais; o predomínio do autor estrangeiro sobre o nacional; e a manutenção de alguns blocos na preferência do público leitor: sexo e comportamento, política e economia.

A década de 70 foi marcada pelo “milagre econômico” – denominação dada à época de rápido crescimento econômico durante o Regime Militar no Brasil, entre 1968 e 1973, também conhecido pelos oposicionistas como “anos de chumbo”. Nesse período, de acordo com os dados do IBGE, a taxa de crescimento do PIB saltou de 9,8% a.a. em 1968 para 14% a.a em 1973, e a inflação passou de 19,46% em 1968, para 34,55% em 1974. A população passou a ter acesso a eletrodomésticos – principalmente a televisão – ao carro próprio, e a *shopping centers*. Paralelo a esse crescimento financeiro, todos os produtos culturais passavam pelo crivo da censura. Da música ao jornal, do cinema à novela de televisão, tudo passava por esse filtro e pouco daquilo que tinha algum cunho crítico ou polêmico o ultrapassava.

Mesmo assim, segundo os dados do IBGE, em 1972 transcendeu-se no Brasil a barreira de um livro por habitante ao ano. A população nesse ano era de 98 milhões de habitantes e produziam-se 136 milhões de livros. Em 1972, editaram-se 1,3 livro por habitante, contra 0,8 do ano anterior. Com algumas distorções, essa proporção se manteve crescente durante a década, atingindo o índice de 1,8 em 1979.

Quadro 2

Relação entre a população do Brasil e a tiragem de livros nos anos 70*

Ano	População do Brasil	Tiragem total dos livros publicados	Relação de livro por hab/ano
1971	95,9	80,1	0,8
1972	98,6	136,0	1,3
1973	101,4	136,0	1,3
1974	104,2	144,7	1,3
1975	107,1	137,8	1,2
1976	110,1	147,2	1,2
1977	113,2	164,8	1,3
1978	116,3	186,7	1,6
1979	119,6	222,6	1,8

*dados em milhões

(Fonte: REIMÃO, Sandra, Mercado Editorial Brasileiro, 1960 – 1990; 1996, p. 58)

Alguns fatores tornaram esse episódio possível. Segundo Reimão (1996), o primeiro foi a queda da taxa de analfabetismo de 39% para 29% entre os anos de 1970 a 1980, ocasionada por projetos tanto governamentais, quanto civis e eclesiásticos. O segundo foi o aumento do número de estudantes universitários de cem mil para quase um milhão no mesmo período, que se deve à transferência da função da expansão do ensino superior do estado autoritário para o capital privado.

Paralelo a essas mudanças, houve crescimento também do Produto Interno Bruto no período de 1967 a 1973, o que propiciou aos brasileiros maior possibilidade

de consumo. É nessa época que a comunicação de massa se solidifica como produto. Atualmente a televisão é o meio de comunicação mais influente no Brasil e é em torno dela que gira a Indústria Cultural. O Estado Autoritário teve grande participação no estabelecimento dessa influência. Sobre isso, o jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva afirma:

O vertiginoso crescimento da TV no País era condição essencial para o sucesso do modelo econômico adotado a partir de 1964. O Estado jogou alto para que o número de aparelhos de TV se disseminasse pelo Brasil: construiu um moderno sistema de microondas, abriu possibilidade de crédito para a compra de receptores, forneceu a infraestrutura indispensável para sua expansão. E os objetivos a serem atingidos não eram apenas de ordem ideológica [...]. A televisão teve como função a partir de 64 a operação de acelerar o processo de circulação do capital para viabilizar a forma de acumulação monopolista adotada desde então. (SILVA, 1985, apud REIMÃO, 1996, p. 64)

Essa forte influência da TV favoreceu um determinado nicho do mercado editorial e, em especial, os *best-sellers*. As obras cujos autores possuíam forte presença na televisão passaram a vender mais, como ocorreu com a autora Marisa Raja Gabaglia, que em 1971 atuava como jurada em um programa de auditório e teve dez mil exemplares de seu livro *Milho pra Galinha, Mariquinha* (1972) vendidos em uma semana só no Rio de Janeiro.

O crescimento econômico brasileiro começou a diminuir a partir de 1974 com uma crise mundial provocada pelo “choque do petróleo”⁸. O aumento do preço do petróleo no mercado mundial afetou diretamente a economia brasileira. Os combustíveis derivados do petróleo aumentaram muito, elevando ainda mais a inflação. A balança comercial brasileira ficou com déficit elevado em função da importação de petróleo a preços exorbitantes. Os investimentos externos e internos diminuíram significativamente, prejudicando o avanço da economia nos níveis anteriores. Segundo os dados do IBGE, entre os anos de 1974 e 1979, o PIB brasileiro passou a crescer na média de 6,5%, diminuindo a geração de empregos e a massa salarial. Este fato fez com que houvesse uma significativa diminuição do

⁸O choque do petróleo de 1973 marcou uma nova era na economia mundial, com a mudança de patamar de preço. A decisão da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (Opep) de aumentar o preço do petróleo, reduzir a produção e o embargo dos árabes como retaliação ao apoio americano à Guerra de Yom Kippur fizeram o custo do barril triplicar.

consumo interno, prejudicando as empresas nacionais voltadas para o mercado nacional. Sobre a crise, os pesquisadores Heloísa Buarque de Holanda e Marcos A. Gonçalves afirmam:

74 parece anunciar um quadro marcado pelo crescente agravamento da crise do milagre econômico, a relativa perda de coesão entre as forças que sustentavam o regime, o crescimento da insatisfação popular e a paulatina retomada do debate político. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1990 apud REIMÃO, 1996, p. 66)

Durante esse período, era possível identificar uma retomada das questões nacionais por parte dos produtos culturais e uma maior intervenção do Estado na cultura. A produção literária engajada dos anos 70 se divide em três tipos: romances políticos, memórias, e uma literatura que flagra o sentimento de angústia e opressão dos intelectuais e artistas da época.

Por outro lado, tipos distintos de literatura também marcaram essa época: livros de autores nacionais, de cunho não necessariamente engajado, e de produção mais complexa e elaborada, como a obra *Água Viva*(1973), de Clarice Lispector – que, de acordo com Reimão, ficou em 8º na lista dos mais lidos do segmento de autores brasileiros no mesmo ano em que foi publicado – e livros de autores estrangeiros, principalmente identificados por uma cultura de massa norte-americana, como *O Exorcista* (1973), de *William Peter Blatty*.

Dois órgãos coletaram e divulgaram dados quantitativos sobre a produção de livros no Brasil na década de 1980: o Sindicato Nacional dos Editores de Livros, Snel, e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE. Os dados de nenhum dos dois abrangem a totalidade da década: o Snel não coletou dados nos anos de 83 e 84, e o IBGE, neste tópico, enfocou apenas o período de 1982 a 1985. Assim sendo, não há uma fonte confiável de informações quantitativas confiáveis sobre o mercado editorial brasileiro que cubra todo o período focado. Feitas essas ressalvas pode-se dizer que, no Brasil, de 1980 a 1989, a correlação média anual de livros publicados por habitante ficou em torno de 1,5 livro, com momentos de “pico” de 1980 a 82 e em 1983.

Relação entre a população do Brasil e a tiragem de livros nos anos 80*

Ano	População brasileira* (a)	Tiragem total dos livros publicados segundo diferentes fontes		
		Snel(b)	IBGE(c)	F. João Pinheiro(d)
1980	121,3	242,7		
1981	124,1	218,8		
1982	126,9	245,9	206,9	
1983	129,8		181,3	
1984	132,7		178,8	
1985	135,6	161,9	197,2	
1986	138,4	209,1		
1987	141,6	186,5		
1988	144,4	161,6		
1989	147,4	155,5		
1990	150,4	115		239,3
1991				303,4

*dados em milhões

(Fonte: REIMÃO, Sandra, Mercado Editorial Brasileiro, 1960 – 1990; 1996, p. 79)

(a) População brasileira residente projetada. *Anuário Estatístico do Brasil* – 1990, IBGE, 50ª edição, p.63, onde consta a seguinte nota: “o valor da estimativa da população (referente a 1980) é superior ao Censo Demográfico de 1980 (119 002

706), por considerar correção de subenumeração inerente aos levantamentos estatísticos”.

(b) Produção Editorial Brasileira 1987/1988, 1989 e 1990, *Sindicato Nacional dos Editores de Livros*, Snel.

(c) *Anuários Estatísticos do Brasil*, IBGE. Considera-se livro uma “publicação não periódica impressa com um mínimo de 49 páginas sem contar as capas”, *Manual de Instruções ECO 7 – Bibliotecas Universitárias e Especializadas*, Fundação IBGE / MEC / Secretaria Geral.

(d) *Diagnóstico do Setor Editorial Brasileiro*, Câmara Brasileira do Livro/Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, abr. 1993.

Segundo Reimão, no início da década de 80 o leitor brasileiro podia buscar a reflexão e a informação em obras de autores nacionais, mas dava preferência a autores estrangeiro na hora da leitura de lazer ou fruição estética. Isso explica o baixo índice de escritores nacionais de ficção na lista dos mais vendidos. Esse quadro começa a ser revertido em 1989 com a presença de quatro títulos nacionais, dois deles do mesmo autor: Paulo Coelho – *O Alquimista*(1988), que ocupou o segundo lugar em 1989 (e primeiro em 1990) e *Diário de um Mago* (1987), que foi o quinto mais vendido em 1989 (e o segundo em 1990). Dos cem títulos que constaram durante os anos 80 nas listagens anuais dos dez livros mais vendidos no segmento literatura de ficção, 26 foram de autores brasileiros.

Reimão enumera os ficcionistas brasileiros que se destacaram na década de 80:

1980 (Leia Livros, janeiro de 1981)

1º *O Grande Mentecapto*, Fernando Sabino, Record

4º *A Tragédia da Rua das Flores*, Eça de Queiroz, Moraes

8º *Farda, Fardão, Camisola de Dormir*, Jorge Amado, Record

1981 (Leia Livros, janeiro de 1982)

3º *A Falta que Ela me Faz*, Fernando Sabino, Record (contos)

4º *Sempre Viva*, Antonio Callado, Nova Fronteira

1982 (Leia Livros, dezembro de 1982)

1º *O Analista de Bagé*, Luiz Fernando Veríssimo, L&PM (humor/contos)

5º *Não Verás País Nenhum*, Ignácio de Loyola Brandão, Codecri (ficção científica)

6º *Sucupira, Ame-a ou Deixe-a*, Dias Gomes, Civilização Brasileira

1983 (listas mensais publicadas por Leia Livros durante o ano)

3º *O Menino no Espelho*, Fernando Sabino, Record

6º *O Analista de Bagé*, Luiz Fernando Veríssimo, L&PM (humor/contos)

8º *A Ordem do Dia*, Márcio Souza, Marco Zero

9º *Outras do Analista de Bagé*, L. F. Veríssimo, L&PM (humor/contos)

1984 (os cinco primeiros títulos foram extraídos de Leia Livros, janeiro de 1985, os demais foram calculados a partir das listagens mensais dessa mesma publicação)

6º *A Grande Arte*, Rubem Fonseca, Francisco Alves (policial)

7º *O Gato Sou Eu*, Fernando Sabino, Record (contos)

9º *A Velhinha de Taubaté*, L. F. Veríssimo, L&PM (humor/ contos)

1985 (listagem elaborada a partir das listas mensais publicadas em Leia Livros)

3º *Viva o Povo Brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro, Nova Fronteira

5º *Tocaia Grande: A Face Obscura*, Jorge Amado, Record

6º *Amar se Aprende Amando*, Carlos Drummond de Andrade, Record (poesia)

7º *A Faca de Dois Gumes*, Fernando Sabino, Record (contos/ o conto que dá título ao volume pode ser considerado policial)

8º *O Corpo*, Carlos Drummond de Andrade, Record (poesia)

1986 (Leia Livros, janeiro de 1987)

5º *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca, Francisco Alves

10º *Blecaute*, Marcelo Rubem Paiva, Brasiliense (ficção científica).

1987 (Leia Livros, dezembro de 1987)

Não consta nenhum escritor brasileiro.

1988 (Folha de S. Paulo, 30 de dezembro de 1988)

Não consta nenhum escritor brasileiro.

1989 (Folha de S. Paulo, 30 de dezembro de 1989)

2º *O Alquimista*, Paulo Coelho, Rocco

5º *O Diário de um Mago*, Paulo Coelho, Rocco

7º *Tieta do Agreste*, Jorge Amado, Record

9º *O Sorriso do Lagarto*, João Ubaldo Ribeiro, Nova Fronteira

(Fonte: REIMÃO, Sandra, Mercado Editorial Brasileiro, 1960 – 1990; 1996, p. 83 - 25)

Apesar de as obras serem bastante distintas entre si, não revelando um padrão de gênero mais lido, é possível destacar a predominância dos romances em relação aos contos e à poesia. Desses 26 livros, dezessete são romances, sete são de contos e apenas dois são de poesia. Em contrapartida, muitas obras não apresentam, de maneira clara e explícita, o tipo de gênero. Apenas sete obras associam-se a um gênero literário explícito: quatro são de humor, dois de ficção científica e um romance é policial. Para Reimão, a causa de grande parte das obras não terem um gênero definido é o fato do autor brasileiro buscar sempre produzir a “grande obra” – como citou José Paulo Paes, e não se admitir produzir literatura de entretenimento.

Quanto à temática desses livros mais vendidos, ela varia dos hábitos regionais (*Tieta do Agreste*), ao esoterismo (*O Alquimista*), da carnavalização da situação brasileira (Viva o Povo Brasileiro) à louvação do amor carnal (*Amar se Aprende Amando*).

Vale destacar ainda a fidelidade dos brasileiros a autores notórios – como Jorge Amado e Fernando Sabino – ea presença de determinadas obras ou autores na televisão – a leitura do romance de Dias Gomes, *Sucupira, Ame-a ou Deixe-a* (1982), por exemplo, foi impulsionada pela veiculação da novela do mesmo autor *O Bem Amado* (1973) cuja narrativa se passava na cidade fictícia de Sucupira. Outro exemplo é o romance *Os Maias* (1888), de Eça de Queiroz, com a veiculação na TV em 2001 da minissérie homônima.

Dos cem títulos que constam nas listas anuais de livros de ficção mais vendidos no Brasil entre 1980 e 1989, 74 são de autores estrangeiros. Desses, apenas dois são da “alta literatura” ou literatura erudita: a obra publicada em 7 volumes *Em Busca do Tempo Perdido* (1913 – 1927), de Marcel Proust (oitavo lugar de vendagem em 1981) e o volume *Poesia*, de T. S. Eliot (sexto lugar também em 1981). Os demais seriam da esfera da literatura média ou da literatura de massa; com predomínio da chamada literatura média. A presença de T. S. Eliot na listagem dos mais vendidos anuais pode ser considerada uma exceção, do ponto de vista da forma, pois é o único livro de poesias em toda a lista. O predomínio é do romance absoluto, não constando nenhum livro de contos.

Em termos quantitativos gerais, segundo a Fundação João Pinheiro, em 1990 a produção editorial brasileira foi de 239 milhões de exemplares (212 milhões vendidos) e em 1991, 303 milhões (289 milhões vendidos), mesmo número estimado para os anos de 1992 e 1993. Nesse período, houve um considerável aumento da presença de autores nacionais tanto no segmento ficção quanto no não-ficção, segundo os levantamentos anuais dos mais vendidos realizados pelo Datafolha. (Folha de S. Paulo 29 dez.90, 21 dez. 91, 20 dez. 92 e 2 jan. 94).

A tendência da quantidade de autores brasileiros ser maior na lista dos não-ficção não se alterou, porém, a presença no segmento ficção cresceu, em comparação com a década de 1980. Ainda de acordo com Reimão, dos quarenta títulos de não-ficção que constam nas listas dos mais vendidos, 27 (67,5%) são de autores brasileiros, e dos outros quarenta títulos no segmento ficção, 19 (47,5%) são de escritores nacionais.

No segmento ficção manteve-se a tendência a uma literatura média, sem gênero claramente definido. Apenas quatro títulos podem ser enquadrados em gêneros definidos: três romances de aventura/espionagem de autores estrangeiros e um romance policial.

De acordo com a pesquisa *Tendências do mercado de Livros no Brasil – um panorama e os Best-sellers de ficção nacional 2000 – 2009* (2011), de Reimão. Entre 2000 e 2009, o número de exemplares de livros produzidos no Brasil, por ano, descontando-se algumas oscilações anuais, é, no geral, um movimento crescente. Em 2000 foram produzidos no País 329 milhões, e, em 2009, 386 milhões.

Quadro 4

TOTAL DE EXEMPLARES DE LIVROS PRODUZIDOS NO BRASIL POR ANO DE 2000 A 2009*									
(Fonte: CBL e Hallewell, 2005: 741.)									
2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
329	331	338	299	320	306	320	351	340	386

*dados em milhões

(Fonte: REIMÃO, Sandra, Tendências do mercado de livros no Brasil – um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009); 2011, p. 195)

Com base nas listas anuais dos mais vendidos publicadas pela revista Veja a partir de 1999, Reimão (2011) faz uma análise com foco em livros de ficção de autores nacionais.

No conjunto dos 10 livros de ficção mais vendidos no Brasil por ano, de 2000 a 2009, observa-se a predominância de autores estrangeiros; dos 100 livros listados, 76 deles são de autoria de estrangeiros.

Entre esses livros, dois aparecem em grandes concentrações: o primeiro deles, especialmente nos primeiros anos da década, foi o sucesso mundial *Harry Potter*, criação da escritora britânica J. K. Rowling, cujos livros *Harry Potter e a pedra filosofal*, *Harry Potter e a câmara secreta* e *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (editados no Brasil pela editora Rocco em 2000), *Harry Potter e o cálice de fogo* (Rocco, 2001), *Harry Potter e o enigma do Príncipe* (Rocco, 2005), *Harry Potter e as relíquias da morte* (Rocco, 2007), aparecem 16 vezes. No final da década, a concentração ocorre em títulos da autora norte-americana Stephenie Meyer, com seis citações: em 2008, *Crepúsculo* fica em 4ª colocação e *Lua Nova* em 7ª; em 2009 *Eclipse*, *Crepúsculo*, *Lua Nova* e *Amanhecer* aparecem como 2ª, 3ª, 4ª e 5ª lugares – todos publicados pela editora Intrínseca.

Ainda na linhagem de literatura infanto-juvenil aparecem entre os livros de ficção mais vendidos no Brasil entre 2000 e 2009, *O Senhor dos Anéis – A sociedade do anel*, de J. R. R. Tolkien, em 2001 – 7ª e 10ª lugares (edição completa); em 2002 – 4ª (edição completa) todos publicados no Brasil pela editora Martins Fontes; *A menina que roubava livros*, de Marcus Zusak (2008-1º lugar) e *O menino do pijama listrado*, John Boyne (2009-9ª).

Misticismo e espiritualidade podem ser observados tanto na vertente das publicações romanceadas de informações históricas do norte-americano Dan Brown em *O Código da Vinci* (2004 – 1ª, 2005 – 1ª, 2006 – 2ª, 2007 – 5ª); *Anjos e demônios* (2004 – 2ª, 2005 – 2ª, 2006 – 3ª); *Fortaleza digital* (2005 – 3ª, 2006 – 7ª); *Ponto de impacto* (2005 – 8ª, 2006 – 4ª); *O símbolo perdido* (2009 – 7ª), quanto na vertente mais psicológica do romance religioso, *A cabana*, do escritor

canadense William Young, ficou em 1o lugar na lista dos mais vendidos de ficção em 2009, depois de ter ocupado a 3a posição em 2008 – todos publicados no Brasil pela editora Sextante.

Destaquemos ainda, entre os autores estrangeiros: o afegão naturalizado norte-americano Khaled Hosseini e seus sucessos *O caçador de pipas*, *A cidade do Sol* (pela editora Nova Fronteira), e Sidney Sheldon, norte-americano, falecido em 2007, um dos escritores mais vendidos em todo o mundo desde o final dos anos 1960, com números em torno de 300 milhões de exemplares, aparece duas vezes nas listas dos mais vendidos com os livros *O céu está caindo* e *Quem tem medo do escuro*.

Por outro lado, assim como na década de 90, permanece a grande presença de autores nacionais no segmento de não ficção: dos 100 títulos que compõem a lista dos dez mais vendidos por ano no segmento de não ficção entre 2000 e 2009, mais da metade deles, 56, são de autores brasileiros.

O médico e escritor Dráuzio Varella é o grande destaque da década com o livro *Estação Carandiru* (2001, Companhia das Letras), obra que retrata a vida detentos da Casa de Detenção de São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru. Esse foi o 2º livro mais vendido de 2000 e o 1º de 2001, 2002 e 2003. Outra obra de Varella que se destacou na lista foi *Por um fio* (2004, Companhia das Letras), que relata experiências do médico com doentes graves, e alcançou o 3º lugar em vendas em 2004 e 6º em 2005.

Ao final da década, evidenciou-se outro sucesso nacional: *1808*, de Laurentino Gomes, 2º em 2007, 1º em 2008 e 5º em 2009, uma publicação de acontecimentos históricos, que narra a chegada de Dom João VI e da Família Real Portuguesa ao Brasil.

Outras obras que abordam questões nacionais estiveram na lista dos mais vendidos: *Corações sujos* (2000 – 8º, 2001 – 4º) e *Olga* (2004 – 6º), de Fernando Morais; *A Ditadura envergonhada* (2002 – 4º, 2003 – 2º), *A Ditadura escancarada* (2002 – 5º, 2003 – 5º) e *A Ditadura derrotada* (2003 – 3º), de Elio Gaspari; *Amor é prosa, sexo é poesia* (2004 – 5º, 2005 – 1º) e *Pornopolítica* (2006 – 5º), de Arnaldo Jabor; *A Arte da Política*, de Fernando Henrique Cardoso (2006 – 6º); *Falcão – Meninos do tráfico*, de MV Bill e Celso Athayde (2006 – 8º); e *Lula é minha anta*, de Diogo Mainardi (2007- 5º) – todos com temas políticos da história recente.

Quadro 5

Livros de autores brasileiros presentes nas listas anuais dos mais vendidos de ficção (ano, lugar de colocação na lista de mais vendidos, título, autor):				
(Fonte: Veja 10 jan. 2001: 135; 26 dez. 2001: 43; 26 dez.2002: 133; 14 jan.2004: 103; 12 jan. 2005: 113; 11 jan. 2006: 113; 10 jan. 2007: 113; 09 jan. 2008: 101; 07 jan. 2009: 101; 06 jan. 2010: 101)				
Ano	Posição	Obra	Autor	Editadora
2000	2º	O demônio e a Srta. Prym	Paulo Coelho	Objetiva
	6º	Os 100 melhores contos de autores brasileiros do Século	Italo Moriconi	
	7º	A casa dos Budas ditosos	João Ubaldo Ribeiro	
2001	5º	As mentiras que os homens contam	Luis F. Veríssimo	Objetiva
	6º	Comédias para se ler na escola		
2002	3º	As mentiras que os homens contam		
	8º	Sexo na cabeça		
	9º	Comédias para se ler na escola		
	10º	Diário do Farol	João Ubaldo Ribeiro	Nova Fronteira
2003	2º	Onze minutos	Paulo Coelho	Rocco
	3º	Budapeste	Chico Buarque	Cia. das Letras
	4º	Perdas e ganhos	Lya Luft	Record
	5º	As mentiras que os homens contam	Luis F. Veríssimo	Objetiva
	7º	A casa das sete mulheres	Leticia	Record

			Wierzchowski	
	10º	Angus – o primeiro guerreiro	Orlando Paes Filho	AR X – Siciliano
2004	4º	Budapeste	Chico Buarque	Cia. das Letras
	6º	Onze minutos	Paulo Coelho	Rocco
2005	5º	Assassinato na Academia Brasileira de letras	Jô Soares	Cia. das Letras
	7º	O Zahir	Paulo Coelho	Planeta
2006	8º	A bruxa de Portobello		
2007	7º	Elite da Tropa	Luiz E. Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel	Objetiva
2009	6º	O vendedor de sonhos	Augusto Cury	Academia de Inteligência
	8º	Leite derramado	Chico Buarque	Cia. das Letras
	10º	O vendedor de sonhos e a Revolução dos Anônimos	Augusto Cury	Academia de Inteligência

(Fonte: REIMÃO, Sandra, Tendências do mercado de livros no Brasil – um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009); 2011, p. 205)

De acordo com essa lista, é possível observar a pouca renovação de autores. Entre os mais vendidos da década estão nomes já conhecidos do público leitor brasileiro: Luis Fernando Veríssimo, Paulo Coelho, Chico Buarque, João Ubaldo Ribeiro e Jô Soares.

De renovação, em termos de autoria, apenas três livros se destacam: *A casadas Sete Mulheres*, de Leticia Wierzchowski, *Elite da Tropa*, de Luiz E. Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel e *Angus – O Primeiro Guerreiro*, de Orlando Paes Filho. Os dois primeiros encontram a explicação para suas vendas expressivas nas adaptações para televisão, o primeiro, e para cinema, o segundo. Já no livro *Angus – O Primeiro Guerreiro*, o autor Orlando Paes Filho conseguiu o que pode ser considerado uma exceção no mercado editorial: publicar sua primeira obra por uma grande editora, Siciliano, que realizou uma intensa campanha de divulgação. Segundo Reimão, “a pouca renovação de autores brasileiros de ficção na preferência dos leitores, deve-se, acreditamos, em primeiro lugar, à falta de ousadia dos grandes editores brasileiros” (REIMÃO, 2011, p. 207). Na maioria das vezes, as casas editoriais arriscam pouco, repetindo os best-sellers mundiais ou, no caso de autor brasileiro, nomes já renomados. A falta de informação pode ser apontada como segundo motivo para a pouca renovação de autores brasileiros de ficção. Os meios de comunicação e as publicações especializadas parecem não incentivar a leitura de livros de novos autores. Por outro lado, são as adaptações, tanto à televisão quanto ao cinema, que estão indicando quem são os novos autores nacionais.

4 CHICK LIT: A LITERATURA DE “MULHERZINHA”

Segundo artigo de Bárbara Wieler (2013), mestranda em Letras pela UFPR, durante muito tempo a alta literatura foi vista como a única opção para o aprimoramento intelectual. O escritor Ítalo Calvino afirma:

Dizem-se dos clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserve a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los (CALVINO, 1977, apud WIELER, 2013, p. 64).

Movimentos socialistas, feministas e os estudos culturais presentes no cenário contemporâneo, possibilitaram o desenvolvimento de novas teorias, permitindo, assim, a expansão de gêneros até então marginalizados.

Para as pesquisadoras Paula Regina Puhl e Cristina Ennes Silva (2007), a década de 60 foi marcada pela revolução do novo feminismo, caracterizada pela desassociação da imagem da mulher e o amor. O casamento, por exemplo, passou a ser visto como uma obrigação imposta pela sociedade. Sobre isso, o teórico Gilles Lipovetsky declara:

Até então o amor supostamente elevava a mulher; de agora em diante, acusam-no de estar a serviço da mulher-objeto e de desagradar a vida autêntica. Era identificado a uma mística do coração, decifra-se agora como uma política do macho. (LIPOVETSKY, 2000, apud PUHL & SILVA, 2007, p. 61)

Porém, ele destaca que mesmo nesse período de contestação, as mulheres não abriram mão dos sentimentos amorosos. Mesmo em busca da independência e do sucesso profissional, elas não deixaram de sonhar com um grande amor – que agora não estava mais, necessariamente, vinculado ao casamento.

Baseado nesse contexto, surge um gênero da literatura de entretenimento específico para o público feminino, com características dos romances sentimentais, porém adaptado ao novo contexto histórico-social, e que, segundo Wieler, tem como objetivos principais "o consumo e o riso" (WIELER, 2013, p. 63): o *chick lit*.

4.1 O SURGIMENTO DO CHICK LIT

De acordo com o artigo de Eliane Campello (2013), da Universidade Católica de Pelotas, o termo nasceu nos anos 90 como um neologismo, *chickrati*⁹, que remetia a um novo grupo de mulheres escritoras de histórias dirigidas à mulher moderna. Em 1995, Chris Mazza e Jeffrey DeShell¹⁰ utilizaram o termo de maneira irônica para escrever a antologia “*Chick Lit Postfeminist Fiction*” (1995). Posteriormente, no ensaio “*Who’s laughing now?*” (2006), Mazza afirma ter dado ênfase ao termo *chick lit* e o utilizado na imprensa para apontar atitudes pós-feministas¹¹, e uma delas seria a responsabilidade das mulheres pela criação de estereótipos. Porém, o termo passou a ser usado pelas editoras para identificar um tipo de literatura.

O grande responsável por “inaugurar” e divulgar esse novo gênero literário foi o livro *O Diário de Bridget Jones*, da britânica Helen Fielding, lançado em 1996 tornando-se um sucesso mundial e posteriormente ganhou adaptação para o cinema. Sua protagonista, Bridget, admite seus erros em um diário, seus exageros com o cigarro, bebida e chocolate, suas conclusões erradas, confessando ali todos os dias os seus pecados. Para a pesquisadora Claire Williams (2006), “Bridget Jones é uma heroína diferente – ingênua, romântica, desajeitada, gorducha (mas não muito) – com a qual as leitoras podem rir sem se sentir inferiores” (WILLIAMS, 2006, p. 158). Vale ressaltar que, nessa obra, Fielding faz uma homenagem à escritora Jane Austen¹², através de Mark Darcy, mesmo nome do personagem do livro *Orgulho e Preconceito* de Austen, lançado nos anos 1800.

Segundo a professora e escritora Zahidé Lupinacci Muzart (2007), Fielding segue os mesmos padrões de Austen, porém com algumas diferenças. Enquanto Austen utiliza a ironia de forma refinada para criticar a sociedade da época, que

⁹ O termo não possui tradução para o português.

¹⁰ Romancistas americanos, escritores também de contos e ensaios de não-ficção. Frequentemente seu trabalho é voltado para as preocupações feministas, bem como a sexualidade.

¹¹ O termo pós-feminismo descreve uma série de pontos de vista em reação ao feminismo. O termo foi usado pela primeira vez na década de 1980, para descrever uma reação contra essa segunda onda, e atualmente é usado como rótulo para diversas teorias que analisam de maneira crítica os discursos feministas anteriores, e incluem desafios às ideias da segunda onda (WRIGHT, 2000)

¹² Escritora inglesa, ícone da literatura feminina do século XIX, conhecida pela ironia que utiliza para descrever seus personagens. A inocência das obras de Austen é apenas aparente, e pode ser interpretada de várias maneiras.

acreditava que às mulheres cabiam apenas os papéis de esposa e mãe, Fielding faz uso de um humor escrachado, adaptado aos tempos em que vive Bridget Jones.

4.2 CARACTERÍSTICAS DO CHICK LIT

O termo *chick* é uma gíria leve em inglês, que remete às mulheres, em especial às jovens. A escritora brasileira Leila Rego – umas das representantes do gênero no Brasil – quando questionada sobre a definição de *chick lit*, afirmou que não gosta do termo “literatura de mulherzinha”, como é vulgarmente conhecido, pois o acha pejorativo, preferindo defini-lo como um gênero de ficção que aborda as questões das mulheres modernas. Ou como comédia romântica, como são definidos os filmes do gênero. Há também os que definem *chick lit* como “sub-gênero” por acreditarem que se trata de uma classe de livros de auto-ajuda ou de uma ficção confessional. Para Suzanne Ferriss e Mallory Young (2006), autoras do livro *Chick Lit: The New Woman’s Fiction (2006)*: “Na perspectiva da crítica literária, pode-se defini-la como uma forma de ficção para mulheres com base no assunto, personagem, audiência e estilo narrativo” (FERRISS, YOUNG, 2006, apud CAMPELLO, 2013, p.240). A autora do livro *Chick Lit and Post feminism (2011)*, Stephanie Harzewski, acolhe a definição do *Oxford English Dictionary* que descreve:

“*Chick lit* é uma literatura por, para e sobre mulheres; em especial, uma forma de literatura, que tipicamente foca nas vidas sociais e relações das mulheres e frequentemente dirige-se a leitoras com experiências similares” (OED, 2007, apud CAMPELLO, 2013, p. 240).

Em geral, esses livros são escritos e lidos por mulheres, cujas idades variam da adolescência até os 40 anos. O gênero é caracterizado por leituras leves e bem humoradas, com extenso uso de linguagem coloquial e sátiras sociais. Seu tema principal é a mulher contemporânea, que, segundo a escritora Rosiska de Oliveira (2003), precisa reorganizar o tempo dedicado à vida particular e ao trabalho, já que o espaço onde ocorrem as interações afetivas está cada vez menor. Apesar de abordarem questões sentimentais e situações do dia-a-dia, as autoras do *chick lit*

evitam tratar de assuntos muito sérios, que possam envolver discussões e reflexões mais profundas.

Um dos principais atrativos desse gênero é a identificação e aproximação das leitoras com as personagens. Essa característica é uma particularidade da Indústria Cultural, que acredita que os mecanismos de identificação e projeção são essenciais para a conquista do público alvo. Para isso, as autoras adotam certos recursos: o primeiro deles é a narrativa em primeira pessoa, que permite que as informações sejam passadas diretamente da personagem para a leitora, como uma conversa informal entre amigas. Além disso, estão presentes nas histórias elementos que fazem parte da vida das leitoras, como e-mail, diários, mensagens de celular, letras de músicas e gírias, aproximando-se cada vez mais do realismo.

Assim como nos romances sentimentais, o *chick lit* é caracterizado por textos de organização linear, com uma cronologia de causa e efeito. As histórias giram em torno de uma questão principal que inicia a narrativa e precisa ser resolvida pela personagem, que no fim encontra, não só a solução para o problema, como também seu grande amor. Para o teórico francês Edgar Morin (1977), a presença do *happy end* seria a “irrupção da felicidade” (MORIN, 1977, apud WIELER, 2013, p. 69). “O *happy end* é a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois de provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica” (MORIN, 1977 apud WIELER, 2013, p. 69). Independente das dificuldades enfrentadas, o final sempre será feliz.

Segundo os jornalistas Luis Antônio Giron e Danilo Venticinque¹³ (2009), as personagens do gênero apresentam as mesmas características: são mulheres independentes financeiramente, vivem nos grandes centros urbanos e buscam um relacionamento estável – nessa busca acabam vivendo diferentes tipos de experiências amorosas, e depois “desabafam com as melhores amigas, exatamente como as leitoras fazem” (GIRON & VENTICINQUE, 2009).

É importante ressaltar também uma outra característica que está presente em todas as personagens do *chick lit*: a valorização da aparência. Todas elas – em diferentes proporções – estão preocupadas com o corpo, corte de cabelo, a roupa que estão vestindo. Para Morin (1977), um dos valores enaltecidos pela cultura de

¹³ Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT84239-15220-842393934,00.html>> Último acesso: 03 nov.2014

massa é a exaltação da beleza, da juventude, ou seja, a valorização da aparência física. Segundo ele, “assim a cultura de massa desagrega os valores gerocráticos, acentua a desvalorização da velhice, dá forma à promoção dos valores juvenis, assimila uma parte das experiências adolescentes” (MORIN, 1977 apud WIELER, 2013, p. 71). Além de Morin, a filósofa francesa Elisabeth Badinter também explorou o assunto:

Em nossa civilização ninguém se melindra com uma mãe que não amamenta o filho, mas achamos chocante um corpo que não é tratado. Tudo deve ser feito para recuar sua velhice, esconder suas fraquezas e mantê-lo, custe o que custar, em bom estado de sedução. Alguns dizem que é um assunto ético! (BADINTER, 1986, apud WIELER, 2013, p. 71)

Em relação a alguns romances dos anos 80, como *A Mulher Comestível* (1987), de Margaret Atwood, época de intensa movimentação feminista, as personagens do *chick lit* parecem equilibrar mais os posicionamentos sociais com seus próprios desejos, deixando para trás as moças quase masculinizadas que eram obrigadas a assumir condutas mais radicais em busca de sua independência. Para Luciana Villas-Boas, ex-diretora da Editora Record, “essas personagens contribuíram para criar um modelo de mulher moderna” (VILLAS-BOAS, 2009)¹⁴. Apesar de não se caracterizarem como livros de auto-ajuda, as histórias trazem conselhos e exemplos que as leitoras aplicam ao cotidiano.

4.2.1 Sub-gêneros

Apesar de se desenrolarem em torno do mesmo tema, as histórias podem apresentar algumas especificidades com relação ao seu público-alvo. Segundo Juliana Steffens, em seu site especializado no gênero *Lost in Chick Lit*¹⁵, no exterior já é possível encontrar sub-gêneros do *chick lit*:

- **Mom Lit (Literatura da mamãe)**: seu tema principal é a maternidade e pode ser dividido em três sub categorias de acordo com o período materno:

¹⁴ Idem

¹⁵ Disponível em: <<http://www.lostinchicklit.com.br/p/o-que-e-chick-lit.html>> Último acesso: 03 nov.2014

- *Pregnancy Lit* (Literatura na Gravidez): dedicado às mães que se encontram no período de gestação. Exemplos de livros: *Repouso Absoluto*(2006), de Sarah Bilston; *O Chá de Bebê de Beck Bloom*(2008), de Sophie Kinsella.

- *Baby Lit* (Literatura com Bebês): dedicado às mães que estão criando crianças pequenas. Exemplos de livros: *Uma cama para três* (2007), de Carmen Reid.

- *General Mom Lit* (Literatura da mamãe em geral): engloba todo restante da temática que não apresenta as especificidades das outras duas sub-categorias citadas acima. Exemplos de livros: *A Terra Tremeu* (2010), de Carmem Reid; *Uma Babá em minha vida* (2009), de Holly Peterson.

- ***Glamour lit* (Literatura do Glamour)**: abordam assuntos da vida de personagens famosas, que desfrutam do glamour e do luxo. Normalmente, são mulheres ligadas à indústria do entretenimento, seja cinema, televisão ou grandes revistas. Esse sub-gênerotambém pode ser dividido em sub categorias:

- *Park Avenue* ou *Gossip Lit* (Literatura de Fofocas e da Alta Sociedade): geralmente as histórias têm como cenário principal a famosa *Park Avenue*, em Nova York, mas também podem ocorrer em qualquer outro lugar de elevado *status* social. Os temas principais são: fofocas, esnobismo e traições. Exemplos de livros: *Gossip Girl* (Série lançada em 2010), de Cecily von Ziegesar; *Quinta Avenida n° 1*(2009), de Candace Bushnell.

- *Glamorous Career Lit* (Literatura de Carreiras Glamourosas): as personagens dessa sub categoria possuem carreiras glamorosas, ligadas à moda, à televisão, ao cinema ou ao mundo editorial. Histórias de secretárias e assistentes ligadas a esse universo também fazem parte dessa sub-categoria, como o livro *O Diabo veste Prada*(2003), de Lauren Weisberger.

- *Famous Lit* (Literatura de Famosos): tratam da vida de personagens famosas (atrizes, cantoras etc.), revelando os prós e os contras da fama. Exemplos de livros: *Ela foi até o fim*(2010), de Meg Cabot; *Segredos da minha vida em Hollywood*(2007), de JenCalonita; *Ídolo Teen*(2006), de Meg Cabot.

- ***Teen Chick Lit* (Literatura de Adolescente)**: é dedicado à adolescência, aos primeiros relacionamentos amorosos e a passagem para a fase adulta. Segundo Steffens, esse é o sub-gênero mais difundido no Brasil, lançado principalmente pelas Editoras Galera Record, e Rocco. Exemplos de livros: *Derby Girl*(2009), de Shauna

Cross; *A garota americana*(2003), de Meg Cabot; *O Diário da Princesa*(Série lançada em 2000), também de Meg Cabot.

- **Lad lit (Literatura de Rapazes)**:o diferencial desse sub-gênero é ser escrito por homens, e sua temática também é voltada para eles. Abordam questões generalizadas, como trabalho, família, e relacionamentos amorosos. De acordo com Steffens, este gênero ainda não é muito difundido no Brasil. Exemplos de livros: *Nick e Norah: uma noite de amor e música*(2007), de Rachel Cohn e David Levithan; *Alta Fidelidade*(1995), de Nick Hornby.

- **Mystery Lit (Literatura de Mistério)**:Possuem todas as características de um *chicklit*, porém, com a adição de elementos como o suspense e mistério. São histórias de mulheres que desvendam crimes e driblam o perigo. Apresentam as seguintes sub-categorias:

- *Chick Lit Mysteries (Chick Lit de Mistérios)*: Nessa sub-categoria as histórias são baseadas no mistério. Exemplos de livros: *Tamanho 42 não é gorda*(2006) e *Tamanho 44 não é gorda*(2009), ambos de Meg Cabot; *A imaginação hiperativa de Olivia Joules*(2004), de Helen Fielding.

- *Romantic Chick Lit Mysteries (Chick Lit de Mistérios Românticos)*:Apesar de também terem como base o mistério, as histórias têm como ponto forte a vida amorosa das personagens. Exemplos de Livros: *Crepúsculo* (Série lançada em 2008), de Stephenie Meyer; *A Mediadora*(2011), de Meg Cabot.

- **Wedding Lit (Literatura de Casamento)**:Tratam de todos os assuntos que envolvem o tema casamento. Está dividido em três sub-categorias:

- *Wedding/Marriage Lit (Literatura de Casamento)*: Livros que retratam o período de planejamento de um casamento. Exemplos de livros: *Temporada de Casamento* (2005), de Darcy Cosper, *As Listas de Casamento de Becky Bloom*(2004), de Sophie Kinsella.

- *Bridesmaid Lit (Literatura da madrinha)*: Nessa sub-categoria a personagem principal é a madrinha da noiva. Exemplos de livros: *O noivo da minha melhor Amiga*(2011), de Emily Giffin.

- **Single City Girl Lit (Literatura das garotas solteiras da cidade)**: É um sub-gênero dedicado às mulheres solteiras que vivem nas grandes cidades, e suas rotinas de vida, com encontros, relacionamentos amorosos, amigos e trabalho. A narrativa tem como cenário grandes centros urbanos, geralmente Nova York ou Londres. Exemplos de livros: *Sex and the city*(2003), de Candace Bushnell;

Temporada de Caça: aberta(2006), de Sarah Mlynowski; *Confissões de uma Ex*(2002), de Lynda Curnyn; *Delírios de Consumo de Becky Bloom*(2005), de Sophie Kinsella.

- ***Fantasy Lit (Literatura de Fantasia)***: Além de possuir todas as características de *chick lit*, esse sub gênero conta com elementos fantásticos. O tema pode variar: fadas, bruxas, paranormais e vampiros. O sub-gênero se divide em três categorias:

- *Paranormal Lit (Literatura Paranormal)*: As histórias envolvem elementos paranormais. Exemplos de livros: *A Mediadora* (2011), de Meg Cabot.

- *Fantasy Lit (Literatura de Fantasia)*: Tem como temas principais a bruxaria, os superpoderes e a magia. Exemplos de livros: *Feitiços e Sutiãs*(2006) e *Férias e Encantos*(2008), ambos de Sarah Mlynowski.

- *Vampire Lit (Literatura de Vampiro)*: Conta a história de heroínas vampiras ou que se envolvem com vampiros. Exemplos de livros: *A Caçadora: Sorriso de Vampiro*(2010), de Vivianne Fair.

4.3 PRINCIPAIS AUTORAS

Helen Fielding

Como mencionado anteriormente, Helen Fielding é considerada a pioneira do gênero com *O Diário de Bridget Jones* (1996) – livro que foi *best-seller* na Inglaterra, ganhando o British Book Award em 1998, e consagrando Fielding como uma das escritoras de *chick lit* mais bem sucedida na década de 90. Segundo sua biografia publicada pelo Grupo Editorial Record¹⁶, Fielding cursou inglês na Universidade de Oxford e trabalhou como jornalista por 10 anos na BBC de Londres produzindo documentários televisivos.

Em 1995, a escritora foi convidada para escrever uma vez por semana para o jornal inglês *The Independent*. Na intenção de desenvolver uma personagem que pudesse gerar uma identificação com as leitoras, Fielding criou Bridget Jones – uma inglesa de 30 anos que estava à procura do amor. Três anos depois, escreveu a

¹⁶ Disponível em: <http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=2237> Último acesso em: 03 nov.2014

sequência *Bridget Jones no Limite da Razão*(1998). Segundo artigo publicado pela revista *Veja* (2013), os dois livros chegaram a vender mais de 15 milhões de exemplares no mundo todo, além de ganharem adaptações para o cinema.

Em outubro de 2013, Helen Fielding lançou o mais novo livro da série pela Companhia das Letras: *Bridget Jones: Louca pelo Garoto*, após 13 anos sem novidades sobre a personagem.

Sophie Kinsella

De acordo com a biografia publicada no site oficial da autora¹⁷, Sophie Kinsella é o pseudônimo de Madeleine Wickham, uma ex-jornalista de economia, com especialização na área financeira. Trabalhou na área até os 24 anos, e foi durante esse período que escreveu seu primeiro romance: *The Tennis Party* (1995). Logo após o lançamento o livro já estava entre os 10 mais vendidos do mundo. Madeleine publicou mais seis livros até 2001, utilizando ainda seu nome verdadeiro. Quando decidiu que passaria a publicar com o pseudônimo Sophie Kinsella, Madeleine fez tudo no anonimato. Em 2000 entrou em contato com seus editores sem revelar sua verdadeira identidade, e apresentou o primeiro livro da série *Shopaholic* (2000), que foi recebido com entusiasmo. Três livros da série foram publicados e ela só revelou sua verdadeira identidade ao lançar *Os segredos de Emma Corrigan*(2005).

Em 2009, os dois primeiros livros da série *Shopaholic* foram adaptados para o cinema em um filme intitulado *Os delírios de Consumo de Becky Bloom*.

Marian Keyes

Segundo sua biografia publicada pelo Grupo Editorial Record¹⁸, Marian Keyes graduou-se em Direito na Universidade de Dublin, mas nunca ter exercido a profissão. Morou em Londres por muitos anos, trabalhando ora como garçonne ora

¹⁷ Disponível em: <<http://www.sophiekinsella.co.uk/sophies-world/Biography/>> Último acesso em: 01 nov.2014

¹⁸ Disponível em: <http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=2844>Último acesso em: 01 nov.2014

em escritórios – período em que começou sua luta contra o alcoolismo e a depressão. Depois de vencida a batalha, se firmou na carreira de escritora.

Apesar de explorar o universo feminino com muito humor e leveza – como um bom *chick lit* – Marian também aborda assuntos mais profundos e delicados como o luto, a depressão pós-parto e a violência doméstica. Entre seus livros mais conhecidos estão: *Melancia* (2003), *Férias!* (2004), *Casório?!* (2005).

Meg Cabot

Segundo biografia publicada no site brasileiro dedicado à autora¹⁹, Meg Cabot é formada em Artes pela Universidade de Indiana. Logo a ilustração deu lugar à verdadeira paixão de Meg: a literatura. Começou a trabalhar como assistente administrativa em um alojamento de estudantes universitários de Nova York, e escrevia sempre que podia.

Atualmente ela já escreveu mais de 60 obras, mas o livro que a deixou mundialmente conhecida foi a série *O Diário da Princesa* (2002), que já vendeu mais de 25 mil cópias, foi traduzido em 38 línguas, e deu origem a dois filmes da Disney. Meg é conhecida por conseguir traduzir o mundo adolescente para as páginas dos livros, sempre com muito humor e romance.

Candace Bushnell

Segundo biografia publicada no site oficial²⁰ da autora, antes de se formar na Universidade de Rice no final da década de 70, Candace era conhecida como uma *socialite* assídua das festas em Nova York. Mais tarde, começou a trabalhar como colunista do jornal *New York Observer*. Em 1994, criou uma coluna que abordava assuntos do próprio cotidiano e de suas amigas, intitulado *Sex and the City*. Baseado na coluna, a autora escreveu um livro homônimo, que ganhou adaptações para o cinema e séries de TV, deixando Candace mundialmente conhecida.

4.4 CHICK LIT NO MUNDO

¹⁹ Disponível em: <<http://megcabotbr.webnode.com.br/biografia/>> Último acesso em: 01 nov.2014

²⁰ Disponível em: <<http://www.candacebushnell.com/bio.html>> Último acesso em: 02 nov.2014

Segundo a jornalista Rachel Donadio (2006)²¹, ainda que, em termos de venda, as autoras locais ainda estejam longe das já consagradas mundialmente, o *chick lits* e mostrou bastante adaptável em lugares como a Índia e a Europa Oriental, por exemplo, onde os valores tradicionais batem de frente com a nova ordem econômica. Porém, “nos países onde o feminismo não foi totalmente enraizado, esses livros podem oferecer as alegrias feministas de liberdade e as alegrias pós-feministas de consumismo, simultaneamente” (YOUNG, 2006, apud DONADIO, 2006).

Piece of Cake (2006), da autora indiana Swati Kaushal, conta a história de uma mulher de 29 anos que busca sucesso profissional e sonha com o homem perfeito. Enquanto isso ela precisa lidar com os obstáculos da vida para alcançar seu objetivo. De acordo com Donadio, o livro já vendeu mais de 4 mil cópias, um número considerável na Índia. Na Europa Oriental, as colunas de Katya Metelitsa para a revista *Moscow Bolshoi Gorod*, renderam o livro *The Diary of Luisa Lozhkina* (2006), uma mãe solteira que vive em Moscou e aluga apartamentos por dinheiro. Na Hungria, o livro *Stop, Mamma Teresa!* (2005), de Zsuzsa Racz, já vendeu 130 mil cópias. Nele, uma heroína idealista mora em um bairro violento nos arredores de Budapeste com seu irmão que está se recuperando da dependência das drogas. Na Polônia, a popular autora Malgorzata Warda, no livro *Never to Paris* (2005), utiliza alguns elementos trágicos pouco presentes nos *chick lits* ocidentais, como o sequestro e estupro, por exemplo. Na Finlândia o gênero ainda é emergente, mas já existem alguns títulos populares, como *Breathless* (2004), de Niina Hakalahti, que conta a história de uma professora de redação cujo namorado viaja para trabalhar na Nova Guiné. Apesar do mercado literário da Itália estar saturado de *chick lits* importados, títulos locais têm aparecido, como *Something's Hot in the City* (2006), de Camilla Vittorini, e já vendeu cerca de 9.000 exemplares.

4.5 CHICK LIT E A LITERATURA JUVENIL NO BRASIL

²¹Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/03/19/books/review/19donadio.html?pagewanted=all&_r=0>Último acesso em: 03 nov.2014

O cenário brasileiro relativo à produção de literatura *chick lit* ainda é incipiente, visto que ainda somos muito mais abastecidos por traduções de escritoras dos Estados Unidos e da Europa. Porém, um ramo específico desse gênero tem ganhado força no território nacional: o *chick lit* juvenil.

De acordo com números da empresa de pesquisa de mercado GfK, divulgados no artigo de Meire Kusumoto da Veja (2014)²² a literatura juvenil foi um dos segmentos que mais cresceu em 2013. Representando 8,3% do mercado editorial brasileiro, ela só perde para os livros infantis e para a literatura estrangeira. O crescimento em comparação a 2012 foi de 19,5%.

Thalita Rebouças e Paula Pimenta são consideradas as escritoras veteranas e *best-sellers* juvenis e ainda arrastam multidões a feiras de livros e sessões de autógrafos. Porém, elas já enfrentam concorrência no nicho brasileiro do *chick lit*. Acompanhando o crescimento do gênero, as editoras vêm reforçando suas apostas naquele que talvez seja o nicho com maior número de representantes nacionais, dentro do segmento jovem. Para João Luís Ceccantini²³, professor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) e especialista em literatura infantil e juvenil, essa investida se deve ao sucesso de autoras como a própria Thalita. “Esse mercado é muito ágil. Quando um livro dá certo, outras editoras lançam obras parecidas” (CECCANTINI, 2014). E, dessa investida, já desponta uma nova onda de autoras, como Carina Rissi, Bruna Vieira e Patrícia Barboza.

Os títulos juvenis são hoje a razão de ser de editoras como a Gutenberg, que pertence ao Grupo Autêntica. Segundo Alessandra Ruiz²⁴, *publisher* da editora, o segmento representa 80% das vendas da casa, que se dedica a livros de ficção e não-ficção para todas as faixas etárias.

Para Thalita Rebouças, que no começo da carreira chegou a divulgar seus títulos por conta própria para fisgar leitores na Bienal do Livro do Rio, em 2001, escritores desse gênero atualmente têm mais facilidade para publicar. “As editoras

²² Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-nova-onda-do-chick-lit-juvenil-brasileiro>> último acesso em: 17nov.2014

²³ Idem

²⁴ Idem

buscam esses autores, e criam novos selos para jovens. É a prova de que não dá para dizer que adolescente não lê” (REBOUÇAS, 2014)²⁵.

Para Ceccantini a internet é peça fundamental na difusão da literatura juvenil. “A leitura tem uma dimensão solitária, mas o jovem é afeito às práticas sociais. Ele termina de ler um livro e comenta nas redes. Ali, também pode falar com o autor. Os amigos veem isso e sentem curiosidade de ler, também” (CECCANTINI, 2014).

Outro ponto que contribui para o crescimento do segmento é seu tempo de existência relativamente pequeno. Segundo Vera Teixeira de Aguiar (2014)²⁶, professora da PUC-RS, em cerca de quarenta anos – a literatura juvenil surgiu na década de 1970, com a consolidação do conceito de adolescência – o setor não atingiu seu limite.

A relação entre a literatura juvenil e outros produtos da cultura de massa é mais um fator a impulsionar o segmento. “Vejo muitas semelhanças entre os livros para jovens e os seriados americanos: o contorno dos personagens, a forma como as cenas são narradas, a linguagem mais coloquial” (AGUIAR, 2014).

4.5.1 Autoras Brasileiras de *Chick Lit* Juvenil

Segundo biografia publicada no site oficial²⁷ da escritora, **Thalita Rebouças** é uma jornalista nascida no Rio de Janeiro em 1974. Trabalhou na Gazeta Mercantil, no Lance!, na TV Globo e a FSB Comunicações. Em março de 2003, assinou, com a Rocco, um contrato para lançar seu terceiro livro *Tudo por um Pop Star* (2003) – que virou *best-seller*. Depois dele, vieram *Fala Sério, Mãe!* (2004) – que foi seu primeiro livro a entrar na lista dos mais vendidos da revista *Época* e do jornal *O Globo* – e em seguida, *Tudo por um Namorado* (2005), *Fala Sério, Professor!* (2004), entre outros. Considerada veterana da literatura juvenil do país, Thalita é um dos maiores fenômenos do ramo, tendo atingido a marca de um milhão de exemplares vendidos em 2011, segundo a revista *Veja* do mesmo ano.

²⁵ Idem

²⁶ Idem

²⁷ Disponível em: <<http://www.thalitareboucas.net/>> Último acesso em: 18nov.2014

De acordo com seu site oficial²⁸, **Paula Pimenta** é mineira, formada em Publicidade pela PUC Minas. Estudou também Música, Teatro, e deu aulas de violão e técnica vocal por vários anos. Sua carreira de escritora começou em 2001, com o lançamento do livro de poemas *Confissão*, que foi relançado em 2013. Em 2008 lançou *Fazendo meu filme*, pela editora Gutenberg, livro que lhe deu prestígio popular. A obra ganhou três continuações, que narram as experiências da protagonista “Fani” até os 23 anos. O volume 4, que chegou às livrarias em maio de 2012 com uma tiragem de 33.000 cópias, já havia vendido 15.000 exemplares em apenas três meses, segundo a revista *Veja BH* do mesmo ano. Nos três anos seguintes publicou os outros três livros da série. Em 2011, lançou *Minha vida fora de série*, que já conta com dois volumes. No ano seguinte foi a vez de *Apaixonada por palavras*, uma coletânea de crônicas.

Segundo o artigo da Revista *Veja*²⁹, **Carina Rissi**, da cidade de Ariranha, interior de São Paulo, deixou a vida de funcionária pública para se dedicar à criação de sua primeira filha. Logo uniu a vida de mãe à de escritora. Carina lançou seu primeiro livro, *Perdida: Um Amor que Ultrapassa as Barreiras do Tempo*, em 2011, pela editora Baraúna, mas foi com o segundo romance que ganhou visibilidade. *Procura-se um Marido* foi lançado no ano seguinte pelo selo Verus, que pertence ao Grupo Editorial Record, um dos maiores do país, e pelo qual o livro *Perdida* foi reeditado em 2013. Juntos, as duas obras já venderam mais de 26 mil exemplares, segundo a revista *Veja*, número alto para os padrões do mercado editorial brasileiro.

Bruna Vieira³⁰, mineira de Leopoldina, também teve um começo inesperado no mundo das letras. Após passar por uma desilusão amorosa aos 15 anos, decidiu criar um blog apenas para desabafar, como tantas adolescentes, mas viu sua audiência na rede e o interesse por suas crônicas e contos crescerem. Ela se mudou para São Paulo no final de 2011 para cursar o ensino superior, mas os planos foram interrompidos pelo sucesso na internet. O blog se tornou parceiro da revista *CAPRICHÔ*, da editora Abril, e logo despertou o interesse da editora Gutenberg, que lançou um apanhado dos textos publicados no site no livro *Depois dos Quinze*, em

²⁸ Disponível em: <<http://www.paulapimenta.com.br/#!apresentacao/c161y>> Último acesso em: 18nov.2014

²⁹ Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-nova-onda-do-chick-lit-juvenil-brasileiro>> último acesso em: 17nov.2014

³⁰ Idem

2012. Pela mesma editora, chegou às livrarias o primeiro romance de Bruna, *De Volta aos Quinze*, em 2013. Juntos, os livros venderam quase 60mil exemplares, segundo a revista *Veja*, de 2014.

Ao contrário de Bruna e Carina, a carioca **Patrícia Barboza**³¹, embora seja uma aposta nova da Verus, já possuía experiência com o universo dos livros. Seu primeiro livro, *Os Quinze Anos de Carol*, foi lançado em 2002. Mas só hoje, depois de deixar de lado a vida de analista de sistemas e integrar um selo maior, a escritora desfruta de um grande público e, em 2012 já contabilizava vendas na casa dos 30 mil exemplares³², segundo o jornal O Globo do mesmo ano, desempenho conjunto dos três primeiros volumes da série *As MAIS*, com histórias que abordam o cotidiano de quatro amigas adolescentes no Rio de Janeiro.

4.6A POLÊMICA DO CHICK LIT

O *chick lit* tem dividido opiniões no campo da literatura. “Por um lado, o *chick lit* atrai a adoração inquestionável de fãs; por outro, atrai o desdém absoluto de críticas/os”. (FERRISS & YOUNG, 2006 apud CAMPELLO, 2013, p. 241). Shari Benstock, autora de *On Fashion* (1994), ao lado de Suzanne Ferriss, acredita que “o gênero levanta questões do maior interesse para os estudos culturais e feministas [...]”, seguida da pergunta: “Mas, o que dizer dos estudos literários? É ela apenas um lixo literário para mulheres (semi-) profissionais da virada do milênio?” (BENSTOCK, 2006, apud CAMPELLO, 2013, p. 240).

Na visão dos que são contra, *chick lit* seria considerado um “lixo literário”, por apresentar conteúdo superficial e desimportante. Beryl Bainbridge, escritora britânica, o descreve como “conversa fiada” e “uma perda de tempo”. Para a romancista Doris Lessing, as histórias do gênero são “esquecidas instantaneamente”, e complementa que “seria melhor, talvez, se [mulheres novelistas] escrevessem livros sobre suas vidas como elas realmente as veem, e não estas garotas desamparadas, bêbadas, preocupadas apenas com o peso” (LESSING, 2011 apud CAMPELLO, p. 241)

³¹ Idem

³² Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/escritora-tijucana-lanca-sexto-livro-para-publico-infantojuvenil-5254908>>. Último acesso: 16 nov. 2014

Por outro lado, Helen Fielding afirma que não tem a intenção de que suas histórias sejam levadas a sério. De acordo com entrevista publicada pela BBC³³ em 2001, Fielding afirma:

Às vezes percebia pessoas torcendo suas calcinhas para o fato de Bridget Jones ser uma vergonha para o feminismo e assim por diante. [...] Mas é bom poder representar as mulheres como elas realmente são e vivem atualmente (FIELDING, 2001, Tradução minha).

Assim como Fielding, a escritora e ativista britânica, Jeanette Winterson³⁴, também é defensora do gênero, afirmando:

Eu sou sem vergonha da alta arte. Aí está um tipo de coisa que nós precisamos na nossa vida. [...] Mas eu também gosto de entretenimento. Chick Lit? Sem Problemas. Diário de Bridget Jones? Adoro, ótimo, e eu me sinto completamente tranquila com tudo isso (WINTERSON, 2001, Tradução minha)

O gênero também causa polêmicas entre o público leitor feminino. As que se posicionam contra, argumentam que esperam que a literatura dê continuidade às propostas e conquistas iniciais do movimento feminista, às lutas contra o patriarcado, representadas por mulheres fortes e engajadas politicamente.

As que estão a favor, alegam que as heroínas precisam representar realisticamente as mulheres que enfrentam com garra a vida moderna.

Polêmicas à parte, o fato é que o gênero não se restringe mais a retratar apenas a heroína branca, jovem, solteira e de classe média. As histórias apresentam problemas sociais e psicológicos da mulher moderna, incluindo diferentes etnias, idades e religiões, o que amplia seu público-leitor e torna cada vez mais polêmico.

³³ Disponível em: < <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1504733.stm>>. Último acesso em: 16 nov.2014

³⁴ Idem

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Eco (1990), a indústria cultural é um fato social "ineliminável". Dessa forma, a produção mercantilizada e massificada da cultura não é inerentemente boa ou má. E é justamente nas práticas de consumo que se dá lugar à produção de sentidos e à construção de significados.

Apesar da literatura de entretenimento ainda ser muito criticada pelos autores da "alta literatura" sob a alegação de que a leitura é rápida e distraída e cujo único propósito é a satisfação momentânea, é necessário que ela seja analisada de forma mais aprofundada. Basta ver a importância que teve o romance na expansão do público leitor do século XVIII, justamente por apresentar linguagem e conteúdo acessíveis a diversas classes sociais.

Assim, esse trabalho se apoia na visão de Muniz Sodré, que afirma não existir uma rivalidade entre a literatura "cultura" e a literatura de "massa". Pelo contrário, segundo ele a última atende a um público que, por não ter sido leitor anteriormente, precisa de um produto dedicado à ele.

Da mesma forma, entender o *chick lit* apenas como um produto da indústria cultural e acreditar que esse gênero apresenta uma leitura vazia e sem utilidade, é ter uma visão simplista do assunto. O crescimento desse gênero pode ser interpretado como uma expressão da contemporaneidade. A mulher moderna, que está constantemente reorganizando seu tempo devido ao acúmulo de funções e à importância do seu papel na sociedade, busca nessa leitura um momento de lazer e distração, no qual ela possa se identificar e se divertir com a narrativa e os personagens.

Ela não precisa mais se auto afirmar com a mesma intensidade da época dos movimentos feministas. As principais concepções machistas já foram rompidas, e atualmente, a mulher pode desfrutar da sua liberdade de conciliar suas obrigações com momentos de divertimento. Um deles pode ser a leitura de um livro que a faça se imaginar no lugar da protagonista em situações como uma viagem, ou simplesmente conversando com as amigas e escolhendo a roupa que vai usar para encontrar o novo pretendente.

É importante destacar ainda, que existem leitoras de *chick lit* que não procuram nessa leitura uma reflexão profunda sobre as questões da existência humana, ou problemas sociais e psicológicos. Pelo contrário. Seu objetivo é a

distração e o divertimento. Em contrapartida, muitas mulheres que não tinham o hábito de ler, passam a fazê-lo devido o interesse por livros do gênero.

Por outro lado, ao analisar a situação do Brasil, concluiu-se que as teorias relativas às noções de *best-seller* ganham nova forma quando inseridas no contexto do mercado editorial e da sociedade do nosso país. Esse breve histórico também nos fez refletir sobre as possíveis razões da pequena quantidade de literatura brasileira de entretenimento. Para José Paulo Paes, não se deve acreditar na incapacidade de nossos autores de produzirem esse tipo de literatura, visto o êxito de telenovelistas, com obras capazes de vencer, pela qualidade, seus similares estrangeiros, e refletir nosso estilo de vida.

No entanto, se a televisão conseguiu em tempo relativamente breve o que a indústria do livro não conseguiu até hoje, foi por ter chegado cedo em um país onde o livro chegou tarde. É importante destacar também, a alta taxa de analfabetismo que o Brasil ainda possui. Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) divulgados em setembro de 2014 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), apesar da queda na taxa de analfabetismo do ano de 2013 em relação a 2012, 13,04 milhões de brasileiros com 15 anos ou mais não sabem ler nem escrever. Além disso, aumentou o número de pessoas sem instrução ou com pouco estudo, totalizando 16 milhões.

Para se desfrutar da leitura é necessário o mínimo de esforço intelectual, o que é dispensável à imagem falada da televisão. Além disso, em um país com baixo público leitor, se comparado a países onde a leitura se fixou desde muito cedo, um autor não consegue viver do que escreve, salvo raras exceções. Isso explica a quase inexistência de escritores despreziosos, de cujo talento nasce uma boa literatura de entretenimento. Para José Paulo Paes, “nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento” (PAES, 2001, p. 37).

Dessa forma, a literatura de entretenimento pode ser uma boa opção para países onde o hábito da leitura é incipiente, e, apesar de dividir opiniões, seu sucesso editorial é inegável. O mesmo ocorre com o *chick lit*, gênero cujos personagens e histórias podem ser amados ou odiados, mas já possui grande número de leitoras fiéis em todo o mundo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W & Horkheimer, Max. A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massa. *In: Teoria da cultura de massa* (org.) Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 159-206.
- ANDRADE, Roberta Manuela Barros & Silva, Erotilde Honório. Quem Lê Romance? As Práticas de Leitura dos Livros do Coração, *In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife, 2011.
- ARANHA, Glaucio & Batista Fernanda, **Literatura de Massa e Mercado**. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2009.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- CAMPELLO, Eliane. **Cinquenta Tons: It's a Love Story!**. Pelotas. Universidade Católica de Pelotas. 2013.
- DONADIO, Rachel. **The Chick Lit Pandemic**. *The New York Times*, 19 mar. 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/03/19/books/review/19donadio.html?pagewanted=all&_r=0>. Último acesso: 03 nov.2014.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- Grupo Editorial Record. **Helen Fielding**. *In: Sobre o autor*. Disponível em: <http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=2237>. Último acesso: 03 nov.2014.
- Grupo Editorial Record, **Marian Keyes**. *In: Sobre o autor*. Disponível em: <http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=2844>. Último acesso em: 01 nov.2014.
- JONES, Rebecca. **Female fiction 'dumbsdown'**. BBC News, 23 ago. 2001. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1504733.stm>>. Último acesso: 16 nov.2014.

KRACAUER, Siegfried. Culto da distração. *In: O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2009, p. 343-48.

KUSUMOTO, Meire. **A nova onda da Chick Lit juvenil brasileira**. Veja Online, 19 jan.2014. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-nova-onda-do-chick-lit-juvenil-brasileiro>>. Último acesso: 17 nov.2014

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento. *In: A Aventura Literária*. Ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

PEIXOTO, Maurício. Escritora tijuicana lança sexto livro para público infanto-juvenil. **O Globo Online**, 21 jun.2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/escritora-tijucana-lanca-sexto-livro-para-publico-infantojuvenil-5254908>>. Último acesso: 16 nov.2014

PUHL, Paula Regina & SILVA, Cristina Ennes. **O amor como entretenimento**: a trajetória dos romances sentimentais, Pelotas: Anuário UNESCO/ Metodista de Comunicação Social, 2007.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro 1960-1990**. São Paulo, Com Arte / FAPESP, 1996.

_____. **Tendências do mercado de Livros no Brasil** – um panorama e os *Best-sellers* de ficção nacional (2000 – 2009). São Paulo: Matrizes, 2011.

RODRIGUEZ, Simone Meirelles. **Leitoras com coração**: Usos de Leitura dos romances sentimentais de massa, Curitiba: Editora UFPR, 2005.

SANTANA, Andrea. Literatura de Mulherzinha sim, sem preconceito ou culpa. **Portal A Tarde Online**. 12 mar. 2010. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/materias>>. Último acesso: 18 nov. 2014.

Site Oficial Candace Bushnell. **Biography**. Disponível em:
<<http://www.candacebushnell.com/bio.html>>. Último acesso em: 02 nov.2014

Site Oficial Meg Cabot. **Biografia**. Disponível em:
<<http://megcabotbr.webnode.com.br/biografia/>>. Último acesso: 01 nov.2014

Site Oficial Paula Pimenta. **Apresentação**. Disponível em:
<<http://www.paulapimenta.com.br/#!apresentacao/c161y>>. Último acesso: 18 nov.2014

Site Oficial Sophie Kinsella. **Biography**. Disponível em:
<http://www.sophiekinsella.co.uk/sophies_world.php>. Último acesso em: 01 nov.2014

Site Oficial Thalita Rebuças. **Biografia**. Disponível em:
<<http://www.thalitareboucas.net/>>. Último acesso: 18 nov.2014

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. 2.e.d. São Paulo: Ática, 1988.

STEFFENS, Juliana. **Lost in Chick Lit**. Disponível em:
<<http://www.lostinchicklit.com.br/p/o-que-e-chick-lit.html>> Último acesso: 03 nov.2014

VASCONCELLOS, Sandra Guardini T. **A Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)**. São Paulo: USP, 2002.

VENTICINQUE, Danilo & Giron, Luis Antônio. Literatura de mulherzinha seduz até os homens. **Época Online**, 24 jul. 2009. Disponível em:
<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT84239-15220-84239-3934,00.html>> Último acesso: 03 nov.2014.

WATT, Ian. O público leitor e o surgimento do romance. *In*: **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. P. 34-54.

WIELER, Bárbara Luisa Martins. **Elas X Elas**: um estudo sobre a construção das mulheres em diferentes abordagens literárias. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

WILLIAMS, Claire. **As primas portuguesas de Bridget Jones**: “Chick Lit” Portuguesa. Lisboa. 2006.