



Ciências Sociais Unisinos

ISSN: 1519-7050

periodicos@unisinos.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Borges Leão, Andréa

Séries literárias juvenis: autoria e circulação da cultura

Ciências Sociais Unisinos, vol. 53, núm. 1, enero-abril, 2017, pp. 57-65

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93851195007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Séries literárias juvenis: autoria e circulação da cultura

Young adult novel series: Authorship and cultural movement

Andréa Borges Leão¹
dealeao@secrel.com.br

Resumo

Observando o fenômeno da circulação cultural desde a edição brasileira, o artigo propõe uma reflexão sobre o estatuto da autoria nas séries literárias contemporâneas destinadas aos jovens. Estabelece como ilustrativa a carreira da escritora Paula Pimenta. A hipótese apresentada é a de que o regime de autoria literária estabelecida fora dos espaços de mediação crítica, dos prêmios e selos de recomendação para o uso nas escolas traz a mudança do paradigma nacional para o transnacional, a começar pelo engajamento e reconhecimento de amplas comunidades de leitores organizadas nas redes sociais. A visibilidade do escritor, que intervém no processo de criação, intriga e estrutura narrativa dos romances, do mesmo modo que a autonomia do leitor em escolher ilegitimamente seu livro e acompanhar por anos a fio as aventuras de heróis recorrentes, fora da escola, constitui um novo problema. O que está em jogo é a psicogênese de uma aprendizagem.

Palavras-chave: circulação cultural, autoria literária, séries juvenis.

Abstract

Observing the phenomenon of cultural movement since the onset of Brazilian publishing industry, the essay offers some ideas on the status of authorship in contemporary series books for young adults. It studies the case of the writer Paula Pimenta. The hypothesis put forward is that the literary authorship regime established far from critical mediation spaces, with no granted awards and seals for school use, changes the national paradigm for the transnational. It starts by commenting on the engagement and recognition of large communities of readers organized on social networks. New issues emerge in the creation process, plot and narrative structure of the novels, as well as regarding the autonomy of the readers in choosing illegitimately their book and in following, for years, far from the school system, the adventures of recurring heroes. What is at stake here is the psychogenesis of learning.

Keywords: cultural movement, literary authorship, young adult series.

Introdução

Na primavera europeia de 2015, o Brasil foi o país homenageado no *Salon du livre de Paris*, após um ano antes ter sido o convidado de honra na Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha, na Itália. Os dois eventos, representativos do comércio internacional do livro, ensejaram reflexões críticas sobre as circunstâncias, alcances e efeitos da produção e distribuição da literatura brasileira contemporânea. Antecedendo o *Salon*, *La Revue Des Livres Pour Enfants*, um periódico do Centre national de la littérature pour la jeunesse, da Biblio-

¹ Universidade Federal do Ceará. Departamento de Ciências Sociais. Avenida da Universidade, 2995, 60020-181, Fortaleza, CE, Brasil.

thèque Nationale de France, publica um dossier inteiramente consagrado à ficção juvenil brasileira, com artigos, entrevistas, notícias, resenhas e a organização de um dicionário de autores e ilustradores que marcaram o percurso de formação e ainda hoje orientam os horizontes do gênero.

No artigo de abertura, *Bienvenue au Brésil!*, o escritor francês Gilles Eduar (2015) propõe ao público uma reflexão sobre a apropriação de modelos que aproximam e fazem coincidir, no curso de um século, os temas da ficção com a busca de uma identidade nacional. Provavelmente, o exercício de olhar à distância o ajudou a identificar o problema educacional como centro das atenções do livro juvenil brasileiro. Cabe notar que a obra escrita de Eduar circula simultaneamente no mercado editorial de língua francesa e no de língua portuguesa. A obra do escritor francês é lida em espaços nacionais assimétricos com histórias sociais diferenciadas.

Para Eduar, no Brasil, escreve-se com a intenção de ser bem recebido na sala de aula e lido pela mediação dos professores, uma vez que o mercado depende da compra e distribuição massiva de livros destinados às escolas pelos programas governamentais². Os temas especificamente nacionais estão ligados à formação escolar de leitores, o que acaba por orientar as concepções e linhas de edição voltadas para o público brasileiro. Mas, por outro lado, suscita o desinteresse dos editores estrangeiros em traduzir a ficção juvenil produzida no Brasil. Entenda-se traduzir como dar vida simbólica, visibilidade e importância aos escritores brasileiros em espaços mundiais de concorrência. Na verdade, o problema identificado por Eduar diz respeito à permanência nos dias atuais de reivindicações de identidade que ergueram no passado as fronteiras geográficas do espaço juvenil. É consensual, por exemplo, considerar que o estatuto da autoria emerge com a figura de Monteiro Lobato, nos anos 1920, desvelando as injunções postas por um momento inicial na luta do gênero por autonomia em relação aos livros estrangeiros. Lobato respondeu com vigor à demanda de nacionalização do livro ao mesmo tempo em que manteve um padrão de exigência literária em relação ao texto escrito e, na função editor, esteve comprometido com a formação ampliada de leitores nas escolas e fora delas³. Se o conjunto da obra de Lobato conseguiu alcançar reconhecimento institucional como a "verdadeira literatura", nem por isso perdeu o fio condutor que atravessa a história do livro juvenil: conciliar a imposição da educação com o prazer estético e a diversão na leitura.

O artigo de Eduar abre mais uma perspectiva de análise: a que diz respeito aos princípios das conexões transnacionais reorientadoras de mudanças nos processos de diferenciação das culturas nacionais. No Brasil, este processo estava em andamento desde o século XIX, quando os livreiros franceses se instalaram na corte do Rio de Janeiro e inauguraram o comércio de títulos

importados e traduzidos. Hoje, a condição para se adquirir o estatuto de autor literário é a de romper as fronteiras geográficas e simbólicas da nação. Escritores contemporâneos, posicionando-se na nação e fora dela, trabalham com a ideia de um leitorado comum capaz de justificar a publicação em mercados globalizados. As estratégias de internacionalização da literatura propostas na política do estado, a exemplo do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, da Fundação Biblioteca Nacional, de 2013, ilustram com clareza as tensões identificadas por Sapiro (2013) entre fronteiras estatais, fronteiras de mercado e fronteiras de campos da produção literária. As traduções e imitações somadas às anexações de empresas de edição por conglomerados mundiais de mídia, conformam uma paisagem indicadora de novos campos. Tudo isto intervém nos aspectos relacionados à autoria literária.

Desdobrando o problema pelo ângulo da circulação entre culturas, este artigo organiza uma reflexão sobre o estatuto do autor na literatura juvenil contemporânea. Trata-se, no caso brasileiro, da produção de uma ficção sequenciada e, em boa parte, marcada pelo trabalho das mulheres. A hipótese que embasa o argumento é a de que o regime de autoria literária estabelecida fora dos espaços de mediação crítica, dos prêmios e selos de recomendação para o uso nas escolas, traz a mudança do paradigma nacional para o transnacional. A partir dos anos 2000, configura-se, entre nós, um universo literário *teen* concebido para entreter e informar, vinculado ao cinema, à música e às séries de televisão, e que passa ao largo da recomendação escolar. Os livros desse universo não são classificados como didáticos ou paradidáticos pelas escolas ou editoras, não entram nos programas de literatura ou de língua portuguesa. A novidade é a de que a visibilidade midiática do escritor *teen* intervém no processo de criação, intriga e estrutura narrativa dos romances, do mesmo modo que a autonomia do leitor em escolher ilegitimamente seu livro e acompanhar por anos a fio as aventuras de heróis fora da escola constitui um novo problema. Para os personagens e leitores, o que está em jogo é a psicogênese de uma aprendizagem social. Problemas sentimentais e familiares típicos do mundo adolescente são enfrentados com temas e personagens recridos do passado: um elenco de princesas de Charles Perrault, cinderelas *pops*, sereias da Disney, belas adormecidas e príncipes charmosos vivem o tema do grande amor. Corações partidos por pares desfeitos são recriados. Tudo leva a crer que a estrutura psicogenética do moderno conto de fada, com seus pudores e medos civilizatórios, formadores das instâncias psíquicas de refreamento dos afetos, como diria Elias (1995), aproxima a função autor a do educador, como nos séculos XVIII e XIX, tempo em que a literatura não se distinguia da pedagogia. Ambos assumem a função moral do orientador de condutas e formador de sensibilidades.

² Refiro-me aos seguintes programas do Ministério da Educação: Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE).

³ Com relação às reivindicações de ruptura de Monteiro Lobato face à produção editorial para a infância que antecedeu o período de publicação da sua obra, consultar, entre outros: Lajolo e Zilberman (1998).

O conjunto de volumes que compõem a obra seriada de um mesmo ou vários autores não costuma ocupar a atenção dos especialistas das academias de letras e universidades. No geral, as séries alcançam sucesso comercial e, por isso, o caminho para estudá-las deve tomar um desvio em relação ao sistema canônico de leitura, a fim de percorrer o acervo da produção e do consumo popular de massa. Situá-las no curso da modernização da cultura, que se firma nos anos 1970 e 1980, ajuda a entender o atual engajamento das comunidades de leitores na função de comentadores, resenhistas e avaliadores de textos em *blogs* e *fãs clubs*, nas redes sociais. Ou melhor, ajuda a entender a dispensa da mediação crítica como leitura especializada. A outra novidade é que o exercício da função autor se constrói no jogo das interdependências entre o mundo do autor, o mundo do livro e o mundo do leitor.

No primeiro momento deste artigo, uma linha é brevemente traçada com os romances folhetins do século XIX, passando pelas radionovelas e as telenovelas, até chegar aos produtos da indústria cultural do século XX. A intenção é discutir a importância estruturante da ficção seriada como forma narrativa no mercado de bens ampliados. Só assim, as características do que Ortiz (1994) conceitua como internacional popular se tornam evidentes na história do livro.

A trajetória da escritora Paula Pimenta desenha os contornos da configuração contemporânea da literatura jovem nacional, sendo objeto da reflexão no segundo momento. Paula Pimenta entra num sistema de autoria que articula novidade e sucessão aos processos de formalização e informalização dos códigos sociais e psíquicos. A obra da autora, com destaque para os romances em série e no gênero princesas, é situada em cadeias temporais das edições de traduções dos clássicos. Ou melhor, a obra de Paula Pimenta articula-se num movimento processual a coleções de clássicos traduzidos para adolescentes que a antecederam em pelo menos 30 anos, como as das Edições de Ouro, publicadas nos anos 1970. Os pontos em comum do que se produz nos dois períodos evidencia uma metodologia para o estudo das direções processuais da literatura.

Cabe ainda considerar que as reorientações analíticas do nacional para o transnacional na produção da cultura, diz Sapiro (2013, p. 72), demandam uma releitura da teoria dos campos nacionais e do papel do estado – em especial, da teoria do campo literário – na perspectiva sócio-histórica de longa e média duração, permitindo melhor observar as permanências e as mudanças nas relações de forças entre os espaços nacionais. No Brasil, essas reorientações demandam, sobretudo, uma releitura dos discursos históricos sobre a formação social da cultura.

Literatura em série. Circulação e apropriação

Adultos costumam lembrar as circunstâncias e os efeitos causados pela leitura de um bom livro. A memória leitora dos adolescentes, diz Besson (2010), também relaciona-se às

anteriormente feitas na infância. Tudo indica que o desenrolar dos episódios nas séries coincide com o amadurecimento do leitor. Meninos e meninas em formação acabam sendo testemunhas dos percursos de personagens. É o que deixam entrever os depoimentos gravados para o *blog* oficial de Paula Pimenta. As práticas de leitura da série *Fazendo o meu filme* e a recepção da personagem Fani, a Estefânia, nas falas de duas meninas (Paula Pimenta, 2016), ainda que posadas e meio artificiais, são sugestivas:

Oi, eu queria dizer que eu amo muito Fazendo o meu filme. É uma história muito especial, que a gente começa a ler e não consegue mais parar, até chegar no fim e saber o que aconteceu. É aquela história em que a gente sente os personagens. De certa forma, eu sou a Fani. Porque eu choro com ela, eu sinto a dor, eu sinto vontade de bater nos personagens, sabe? É muito especial por isso, porque a gente se identifica, a gente consegue entrar na história. É por isso que eu amo tanto. Beijos.

Meu nome é [...], eu tenho 12 anos e moro em Brasília. Eu amo a série Fazendo o meu filme porque não é apenas uma série de livros, mas sim uma história de vida, onde eu consigo encontrar em cada um dos personagens, um amigo. Eu amo Fazendo o meu filme, pois não importa o quanto o tempo passe eu sei que vou continuar amando. Porque Fazendo o meu filme faz parte de mim, vai ficar sempre na minha memória e no meu coração.

Acompanhar os destinos de heroínas em sucessivos episódios, conviver com alegrias e frustrações, além de fidelizar acaba por conduzir o leitor pelo complexo mundo da produção do livro. A porta de entrada desse mundo são os dispositivos de escolhas temáticas e narrativas feitos por escritores e editores; a de saída são os modos de compreensão e utilização dos textos, que correspondem ou não aos protocolos imaginados ou previstos. Mas nenhum leitor, ainda que sempre imaginado pelo autor, crítico ou editor, e ainda que inscrito em espaços histórico-sociais objetivos, lembra Chartier (1990, p. 122), não resta sujeito a “um sentimento único, a uma compreensão correta, a uma leitura autorizada”. No rito do livro, pactos de confiança são firmados entre autor e leitor sob o signo, a um só tempo, da liberdade criativa e do condicionamento social. Por isso, os leitores elegem heróis que transbordam os romances e são adaptados para o cinema, quadrinhos e televisão.

Para Anne Besson, o fenômeno de sucessos das séries – a primeira imagem é a do mago Harry Potter, criação da britânica J.K. Rowling, lançado em 1997, e que inflaciona as publicações de fantasia – deve-se às inscrições na tradição da literatura popular. A utilização de estratégias de facilitação da leitura como chave para o sucesso duradouro é uma marca das séries. A popularidade das ficções contemporâneas, segundo a autora, corresponde a uma expectativa já consolidada ou acionada por códigos narrativos descartados pela literatura erudita. Um autor em série define sua identidade num jogo com o público leitor. Outra convenção da produção seriada é a esco-

lha de gêneros que circulam mais facilmente entre culturas e línguas nacionais, como romances de formação, sentimentais e os mais diversos melodramas.

Bellier-Toulouzou (2015), por sua vez, elege a escritora inglesa Jane Austen como a fada madrinha do livro juvenil popular. Para ela, existe uma correlação entre a figura tutelar da literatura sentimental do século XIX e os romances juvenis ingleses, americanos e franceses contemporâneos. A estrutura romanesca utilizada por Austen em *Orgulho e Preconceito*, cujo centro é a apresentação dos primeiros amores e certo realismo moral revestido de humor, cimenta uma estrutura de aprendizagem ainda válida para narrativas como *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding. Paula Pimenta se inscreve no mesmo encadeamento literário. A prática de modernização de romances que atingiram o grande público, ligando o popular das tradições ao consumo massivo, torna-se usual e mundializada por jamais traír o passado.

Ortiz (1989), em ensaio sugestivo sobre a evolução histórica da telenovela e a compreensão das inovações tecnológicas dos anos de 1970, momento em que os contornos da indústria cultural começam a ficar evidentes, oferece uma importante releitura da cultura popular no Brasil. A pegada processual do sociólogo serve de inspiração ao trabalho de enfrentamento dos antagonismos que estruturam o espaço literário para crianças e jovens. Ao traçar uma genealogia de continuidades e rupturas do passado da telenovela, nos anos 50, pelo da radionovela, nos anos 40, e o da radionovela pelo do romance folhetim, no século XIX, produtos de fórmulas importadas, Ortiz não apenas recua a gênese do movimento de globalização, como reflete sobre as modalidades de apropriação na produção cultural de massa brasileira. É com o romance folhetim francês que emerge uma esfera de bens ampliados e uma literatura popular transnacional. As narrativas seriadas europeias e norte-americanas compõem um gênero de exportação marcado pelo entretenimento e por temáticas sentimentais capazes de colocar leitores de diferentes países em contato. Vale notar que os romancistas brasileiros do século XIX também aderiram ao folhetim. Antes de publicarem os manuscritos em livros, os editores preparavam a recepção pela via da imprensa. Este foi o caso de José de Alencar e também o de Machado de Assis.

Borelli (1996, p. 30-31) enuncia uma questão fundamental em pesquisa pioneira sobre a literatura de massa no Brasil. Quando o livro de literatura juvenil passa a ser um suporte de massa, os referenciais analíticos à disposição, como a teoria crítica frankfurtiana e o modelo das homologias estruturais entre os polos culto e popular da produção cultural, já anunciando um primeiro uso da teoria bourdieusiana, concebem os produtos serializados sob a lógica da repetição, da padronização e alienação do consumo. Estes referenciais acabam por desvalorizar as séries e coleções literárias. Serialização seria sinônimo de padronização do produto industrial, não havendo possibilidade para projetos de criação autoral ou apropriação leitora. Assim, o debate sobre a literatura de entretenimento se constrói numa lógica da ausência e descarte, "o que se con-

sidera, nesse referencial, é que sempre falta algo mais; este a mais só é encontrado em outro lugar; no espaço culto, erudito, letrado". Ao autor só poderia caber o papel de formador de um público já de todo previsto. A propósito, lembra Miceli (1994, p. 58-59), os carros-chefes da indústria cultural, entre eles os livros e revistas em fascículos, "derivam seu potencial de consumo e crescimento justamente do fato de estarem cumprindo funções paradidáticas, ou mais precisamente, de constituírem instrumentos supletivos na formação escolar", sobretudo dos excluídos da escola.

Mas a cultura popular também pode ser demarcada pelas modalidades de apropriação. Uma outra chave de compreensão oferecida por Ortiz é a atualização da forma literária folhetinesca nas novelas de televisão. As formas seriadas da literatura juvenil se inserem na mesma tradição. Como as publicações em séries criam um amplo e cativo mercado receptivo em torno de heróis e heroínas recorrentes, o jovem leitor aguarda o próximo volume da série como quem aguarda o próximo capítulo. Não é de todo exagerado afirmar que se o romance é a forma do Estado-nação, a ficção em série é a forma dos domínios de configurações mais amplas. Ou melhor, uma forma que melhor se ajustaria aos processos de transnacionalização da cultura.

Uma referência central para o estudo da literatura seriada são os processos de informalização do comportamento que investem os enredos dos livros. Considero processos de informalização, de acordo com Wouters (2007), a emancipação das emoções nas sociedades contemporâneas. Com a maior flexibilidade e diferenciação dos códigos de conduta as pessoas tornam-se menos rígidas e mais conscientes das restrições sociais. Nos romances sentimentais não faltam regras e padrões de etiqueta a serem observados na vida adolescente. Os códigos de namoros e casamentos, os laços de família e os cuidados com o corpo e a aparência também se transformam com a passagem do tempo, na medida em que as narrativas são adaptadas e atualizadas. Este é o caso das releituras dos contos de fada e romances de princesas.

Nos anos 1970, a literatura juvenil entra definitivamente na produção cultural de massa. Ganha popularidade o livro de bolso, mais barato e propício à larga circulação. Ilustrativas são as coleções e séries das Edições de Ouro com os 105 títulos que compuseram as traduções e adaptações da Coleção Calouro. Nela, encontramos uma autora de sucesso do romance juvenil de formação do século XIX, a Condessa de Ségur. As novelas morais que compõem a obra da Condessa são traduzidas e adaptadas por Herberto Sales, escritor baiano, que recria *Os desastres de Sofia*; *As meninas modelares* ou *As meninas exemplares*; *As férias*; *Memórias de um burro*, entre outros títulos. Ao lado dos da Condessa de Ségur, também marcaram sucesso na Calouro os títulos de ficção científica, como *A República 3.000*, de Menotti del Picchia.

A Tecnoprint Gráfica foi criada em 1940, pelos irmãos gaúchos Jorge e Antônio Gertum Carneiro. Um médico, o outro, engenheiro, os dois resolveram abandonar as profissões

para juntar-se ao alemão Frederico Mannheimer e dar início ao negócio da importação e venda de livros estrangeiros e, como não poderia deixar de ser, a publicação de livros técnicos de medicina e engenharia. O investimento, no entanto, não deu bons resultados, o que levou os sócios a uma nova aposta que viria a marcar o perfil da empresa, a publicação de livros de bolso, os taschenbuch ou pocket books. A primeira experiência com o novo formato deu à luz o manual do Prof. Luís A. P. Victoria, *Fale e escreva corretamente sua língua*. Esse guia prático inaugurava a série *Sem Mestre*, indicando claramente a linha editorial que a empresa seguiria daí por diante. A segunda e definitiva inovação são as bem sucedidas *Coquetel e Palavras Cruzadas*, revistas de jogos e passatempos. Logo após, vieram os livros policiais, de faroeste e espionagem, sucessos de vendas nas bancas de jornais a preços menores que os da concorrência, tornando o selo Edições de Ouro conhecido em todo o Brasil. Outra linha constante em sua longa trajetória e extenso catálogo é a publicação dos clássicos da literatura brasileira e universal, com títulos já caídos em domínio público.

Além de Sophie de Ségur, havia ainda na coleção Balzac, Alphonse Daudet e Dante, com tradução e adaptação de Marques Rebelo; Théophile Gautier, na versão de Rachel de Queirós; Beaumarchais, com texto de Cora Rónai Vieira e Paulo Rónai; Thomas Hardy, na recriação de Octávio de Faria; Tove Jansson, por Carlos Heitor Cony; e Astri Lindgren, recontada por Lúcia Machado de Almeida. O selo Edições de Ouro, no qual se inscrevia a Calouro, oferecia ainda outras coleções de clássicos para crianças: a Elefante, que incluía livros escritos por autores brasileiros, como Orígenes Lessa, Ganymêdes José, Carlos Heitor Cony, Menotti Del Picchia e Pedro Bloch.

Outra série importante que marca a dinâmica de segmentação e especialização do mercado editorial é a série *Vaga-lume*, da Ática, responsável pela consolidação do setor de paradidáticos e literatura infantil. Nos anos de 1960 e início de 1970, esta editora se destaca na produção do livro didático e inova ao oferecer um projeto voltado para a massa (Borelli, 1996, p. 96-97). Adequando-se ao modelo de outras empresas culturais, como a Rede Globo e a Embratel, e definindo um padrão de produção, divulgação e distribuição editorial, de acordo com Borelli (1996, p. 104), a Ática é fruto "de uma mesma política econômica que inventa, também, o milagre brasileiro e imprime novos rumos nas relações entre capital nacional e estrangeiro".

No final dos anos 1970, a crítica literária não poderia deixar de posicionar-se com relação ao processo de modernização e à inscrição da edição juvenil no advento da cultura de massa. Pondé (1978), em sua dissertação de mestrado intitulada *Personagem Leitor*, oferece uma análise detalhada da produção literária do período. Nesta conjuntura, destaca-se uma geração de escritores e ilustradores nacionais que se dá como missão resgatar as tradições culturais, e que usava como estratégia para fazer frente ao sucesso dos *best-sellers* traduzidos recursos da comunicação de massa, procurando atrair o leitor pelo emprego de uma linguagem acessível, inovando com a

criação de textos coloquiais, fáceis de assimilar. Ilustrativo é o *boom* da literatura quadrinizada. Por isso, observa a autora, este é um período privilegiado para o estudo do diálogo "eficaz entre a oferta da produção e a recepção do público". Configura-se uma produção editorial de literatura infantil e juvenil relativamente autônoma, entre os anos de 1974 e 1980, com relação ao dado estrutural de dependência da escola identificado por Gilles Eduar, em 1915. Na prosa de ficção, aparecem Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Orígenes Lessa, Ziraldo, Marina Colasanti e Joel Rufino dos Santos. Reposicionando o escritor no mundo da cultura, esta geração se reivindica herdeira de Monteiro Lobato, já realizando a fidelidade ao passado como convenção do gênero.

O objetivo buscado pela geração dos anos 1970 era despertar o gosto pela leitura lúdica e prazerosa e levar o leitor a um posicionamento crítico sobre si mesmo e sobre o mundo. Pondé ao mesmo tempo testemunha e reflete sobre o que entende como revolução simbólica operada pela literatura infantil brasileira que ousava romper com moralismos em relação aos costumes e com convenções e velhos esquemas narrativos, em relação aos modos de escrita. Só assim a leitura deixaria de ser uma experiência pedagógica reflexiva e passaria a ser uma experiência estética. Este é o momento em que a literatura juvenil conquista um lugar na literatura e os escritores que se dedicam a ela começam a se autorepresentar como escritores profissionais.

Nesse período decisivo no curso de modernização da sociedade brasileira, os meios de comunicação de massa, e a televisão em particular, eram vistos como fortes concorrentes dos impressos. Um traço marcante é a crítica à uniformização dos valores promovida pelos produtos da indústria cultural em franco desenvolvimento e que levava os escritores à busca de uma identidade nacional na contraposição da cópia, da imitação, da dependência e do colonialismo cultural moderno. Do ponto de vista dos autores, oferecer qualquer livro às crianças, sedutores e fáceis de ler, traduziria conjunturas de iletrismo marcadas por pouca instrução e muita incompreensão dos textos.

Só assim, os caminhos seriam pavimentados para o amadurecimento do gênero e a profissionalização do trabalho literário. Hoje, os infantojuvenis – recriados muito mais como um gênero da edição do que da literatura – são as melhores vendas das editoras, além de objetos de políticas públicas, apostas e investimentos comerciais em traduções para o mercado mundial. Os produtores já não se movem tanto em função das disputas simbólicas em torno do livro nacional. As oposições entre o nacional e o estrangeiro, o canônico e o popular, não inviabilizam a presença hegemônica das traduções. Os conflitos e as tensões reequilibram-se em novas balanças de poder. Entretanto, não se poderia atribuir unicamente aos efeitos da moda Harry Potter que a literatura hoje produzida no Brasil aposte nos mercados externos, latino-americanos e europeus.

Paula Pimenta, a fada madrinha do livro no Brasil

A glória do selo Gutenberg, do Grupo Editorial Autêntica, é a escritora mineira Paula Pimenta⁴. Nascida em Belo Horizonte, no dia 02 de junho de 1975, de uma família de médicos, Itamar e Maria Eugênia Rondas Pimenta, Paula se entende como escritora de livros cor-de-rosa. Após uma infância marcada pela leitura, aos 16 anos parte para um intercâmbio nos Estados Unidos, país que ofereceria suas fontes de trabalho e inspiração. Se toda produção literária repousa sobre uma crença, para lembrar Bourdieu (1999), esta afinidade romântica justifica sua coleção de 50 títulos de Meg Cabot, autora americana da série de 11 volumes *O diário da princesa* (Pascoal, 2012). Formada em publicidade pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, após iniciar o curso de jornalismo, Paula declara que a escolha pelo mundo dos adolescentes vem da memória que se prolonga na construção de um personagem de 16 anos para ela mesma como escritora, “minha voz interior ainda é muito adolescente. Comecei a viver esse universo. Leio o que os adolescentes leem, escuto o que eles escutam”. A experiência social em família de classe média urbana ajuda a entender sua ambição literária, assim como as afinidades e universos temáticos. Oferece pistas também sobre o público visado. De outro modo, se tornaria muito difícil estabelecer os condicionantes sociais do público elástico e amplo de Paula Pimenta, sobretudo quando situado na internet.

Pois bem, a autora atribui à lembrança dos amores impossíveis da sua vida adolescente a inspiração para escrever “uma história que poderia acontecer com qualquer pessoa, não tem magia, fantasia” (Pimenta, 2016). A diferença das suas histórias com relação aos contos de fadas tradicionais, diz a autora, é que não se passam em reinos distantes, em castelos, tudo se moderniza com protagonistas iguais as “garotas de hoje”, que se comunicam pelas redes sociais e não esperam por príncipes encantados, embora ainda sonhem com o grande amor (Pimenta, 2015). Ora, o pressuposto realista da arte que imita a vida é um aspecto das narrativas da indústria cultural, lembra Ortiz (1989), sobre os melodramas televisivos dos anos 1980. Para a necessidade que tem esta indústria de estabelecer relação direta com o espectador/leitor, “interessa sublinhar que a tendência para o realismo constitui uma estratégia que se fundamenta na ideia de verossimilhança [...], isto tem por finalidade estabelecer uma relação entre o que está sendo mostrado e certas situações da vida cotidiana”.

No seu *blog*, a autora acrescenta à formação universitária o curso de música, realizado na Universidade Estadual de Minas Gerais, e o de teatro, realizado na Companhia de Teatro

do Estado. Não por acaso, o leitor de Paula lê narrativas que trazem filmes e canções já conhecidos no seu próprio mundo, que é o mesmo da autora. Uma força de representação da ficção em Paula Pimenta está ligada à sua atuação em outros setores da produção cultural. As tramas dos romances se quadrinizam e ganham versões adaptadas para o cinema, vinculando a sua obra às formas de produção da cultura de massa. Se, como pensa Foucault (1992), uma autoria não se reduz à atribuição de um nome próprio a um texto, mas resulta de operações que circunscrevem o vasto espaço de uma obra, Paula transborda o livro, assim como ultrapassa a nação, no exercício da função da escrita. Produtos são criados com seus personagens, como o livro-agenda do diário de Fani, onde o leitor escrever a sua própria história. O livro-agenda faz parte da obra assinalada por uma função autor (Chartier, 2001, p. 16).

Em 2001, após tentativas frustradas, consegue publicar o livro de poemas *Confissões*. Em seguida, parte numa viagem de formação para Londres, a fim de seguir um curso de escrita criativa. A poesia e a crônica, gêneros que também pratica – *Apaixonada por palavras*, publicado em 2012, reúne 55 crônicas que se propõem a contar a vida da autora – são como as duas faces de uma mesma marca de estilo, podendo uma tornar-se projeção da outra. Há leitores que identificam passagens da vida da autora nos episódios das séries. No comentário sobre *Apaixonada por palavras*, na página da autora, lemos: “Aqui a protagonista é a Paula. Aqui é o destino dela que conta e que se conta. Aqui nos identificamos com ela e torcemos por ela. Aqui nos apaixonamos não por um personagem inventado, mas por uma pessoa de carne, osso, alma e, claro, palavras”. Após o sucesso da série *Fazendo o meu filme*, publica mais um livro de crônicas, *Apaixonada por histórias*, em 2014.

É da escrita ligeira que a personagem tecida por palavras consegue compor um romance, ou melhor, um conjunto deles. Paula conta que escreveu o primeiro episódio de *Fazendo o meu filme* em oito meses, na temporada londrina. Duas editoras recusaram-no. Uma delas argumentou não apostar em “livros grossos”. Enganaram-se. Foram vítimas de suas visões curtas. Hoje, a série, cujo primeiro número foi lançado em 23 de setembro de 2008, *Fazendo o meu filme 1 (A estreia de Fani)*, 2 (*Fani na terra da rainha*) (2009), 3 (*O roteiro inesperado de Fani*) (2010) e 4 (*Fani em busca do final feliz*) (2012), já ultrapassou a marca de 100.000 exemplares vendidos. Note-se que cada volume contém de 300 a 400 páginas, um sucesso comercial que leva a autora a dizer logo a que veio.

A homenagem recebida na Assembleia Legislativa de Minas Gerais, em abril de 2016, após atingir a marca de um milhão de livros vendidos, justifica a sua função de contribuir para despertar o gosto massivo pela leitura. E nos diz que sua trajetória

⁴ Os dados biográficos da autora foram selecionados do *blog* oficial (<http://www.paulapimenta.com.br/>), depois cruzados com entrevistas concedidas a jornais, revistas e programas de televisão, e outros *blogs*. Os dados não diferem de um arquivo para o outro. Vale uma nota metodológica: *blogs* mais escondem do que revelam. Ao legitimar o novo revela as estratégias de autorrepresentação como exercício de autoconsagração. Tudo, no *blog*, contribui para a urdidura de uma aura em torno da escritora singular e original. Nele, podemos surpreender o autor como “sujeito do discurso”, como pretendia Michel Foucault, aquele que transforma o indivíduo em personagem público.

não se reduz às melhores vendas enquanto um dos aspectos do trabalho da escritora profissional que, por exemplo, sabe lidar com os prazos de lançamento da editora. Além disso, a autoridade da sua escrita para o universo *teen* advém de uma educação literária que confere legitimidade e universalidade ao seu trabalho, posicionando-o na cultura internacional popular. É aí, que a ficção de Paula Pimenta, apesar das assimetrias entre os espaços nacionais, mostra condições de passar mais facilmente de um universo linguístico e cultural a outro e, quem sabe, equivaler a de Meg Cabot.

O exercício da identificação entre autor, personagem e leitor faz com a vida de escritora, dona de casa e tutora de animais domésticos, suas preferências literárias e esportivas, orientem os conteúdos ficcionais dos textos. Noutras palavras, como as fronteiras entre ficção e realidade se tornam tênues e móveis, a vida íntima e sentimental da escritora produz efeitos tanto no mundo do livro quanto no mundo dos leitores. Este é o caso do casamento de Paula Pimenta, em novembro de 2015, em pleno início do inverno nos Estados Unidos, amplamente divulgado e mostrado em sua página no facebook, meses após o lançamento e o estouro de vendas da obra coletiva *Um Ano Inesquecível*. Neste livro, escrito em colaboração com Thalita Rebouças, Bruna Vieira e Babi Dewet, e publicado pela editora Gutenberg, Paula escreve um conto de fadas passado no inverno chileno, em correspondência ao sucesso de sua obra na Argentina, no México e no próprio Chile. O livro juvenil brasileiro traduzido nesses países certamente deve corresponder às mutações e novas demandas culturais.

O primeiro episódio da série *Fazendo o meu filme, A estreia de Fani*, inicia o roteiro da protagonista, Estefânia Castellino Belluz, uma garota de 16 anos, apaixonada por cinema e que mora em Belo Horizonte. Fani vive o dilema ante a necessidade de mudar de vida, deixar os colegas da escola, a paixão pelo professor de biologia, o encontro de amor com Leo, que acompanhará o seu destino, e a família, para fazer uma viagem de intercâmbio em outro país. O segundo episódio, *Fani na terra da rainha*, segue a vida de Estefânia, aos 17 anos, em Brighton, na Inglaterra. Enfrentar uma língua estrangeira, novos costumes e uma nova família, conhecer Cristian estando apaixonada por Leo, que ficou no Brasil, são desafios sentimentais a qualquer disposição adolescente, principalmente se tecida na cadeia psicogenética das leituras românticas. O terceiro episódio, *O roteiro inesperado de Fani*, continua a vida como um filme. A protagonista vai estudar cinema em Hollywood e já aos 18 anos é uma jovem cineasta amadurecida, mas não deixa de trocar cartas e mensagens de celular com seus amigos brasileiros. O quarto e último episódio, *Fani em busca do final feliz*, narra as reviravoltas da vida e o reencontro de Fani com Leo, amor da adolescência. E assim, a leitora acompanha a vida dos personagens sem pressa de acabar. O ponto final da quarta temporada se prolonga nos quadrinhos e em negociações para o cinema e televisão⁵.

Paula Pimenta, uma contadora de histórias, desenrola os fios duma narrativa em outra e cria mais um sucesso, *Minha vida fora de série*, a partir de 2011.

É interessante notar como as resenhas de seus livros nos *blogs* das leitoras, no lugar dos comentários de críticos especializados, conduzem a outro modo de pensar a apropriação. A literatura se mostra não mais como acúmulo de textos, mas como conjunto de práticas que envolvem a participação ativa do público leitor.

O universo cor-de-rosa das meninas *pop* também sugere como hipótese a filiação da escritora mineira aos romances populares e sentimentais da série Rosa da coleção Harlequin, que publicava nos anos 40 e 50 do século XX narrativas açucaradas conhecidas como "romances para moças". Esses romances formavam a sensibilidade das leitoras numa linha de continuidade à recepção feminina de histórias românticas no século XIX. Tudo sem perder o frescor. As interdependências entre o novo e o velho indicam que uma etapa de formação da esfera literária juvenil contém a sua sucessão. Elias (1998) descortinaria, nesses processos, tendências de civilização.

A coletânea de contos *O livro das princesas. Novos contos de fadas*, publicada pela Galera, do Grupo Editorial Record, em 2013, e no qual colaboram as americanas Meg Cabot e Lauren Kate (autora da série *Fallen*) e as brasileiras Patrícia Barboza e Paula, deve muito aos compiladores dos contos populares de fins do século XVII, em especial ao fundador do gênero "contos de fadas" Charles Perrault. O livro que já nasceu duplamente clássico e *best-seller* – consta por meses nas listas dos *tops* – deve muito à posteridade e às transformações do gênero. *A princesa adormecida*, de 2014, inicia a coleção de releituras de cinco princesas, por nascimento e por casamento, dos dias atuais: Cinderela, a Bela Adormecida, a Branca de Neve, a Ariel, A Pequena Sereia e a Bela e a Fera. Conta a autora, que a inspiração surgiu da visita aos castelos europeus.

O universo *teen* formado por autoras como Paula Pimenta, Thalita Rebouças, Babi Dewet, as fadas madrinha do livro juvenil brasileiro, diz respeito ao conceito de "gênero do impresso". Trata-se de uma categoria editorial que segue os princípios e lógicas de organização e classificação das obras nos catálogos das editoras e livrarias, assim como nas listas dos mais vendidos publicadas na imprensa, revistas e jornais, e *blogs* especializados. O importante é tomar os gêneros dos livros impressos como construções do mercado editorial, como dispositivos de classificação e controle dos textos por parte dos agentes da produção e da circulação. Reunir textos e inventar coleções juvenis diz respeito às gradações do aprendizado e às formas de divertimento que podem oferecer. Desse modo, os critérios de classificação do cânone literário em padrões de excelência dos textos – que opera distinções e gradações de "literalidade", o que é ou não a boa ficção – pouco ajudam a elucidar o universo popular *teen*, só dificultando ainda mais a inscrição das fadas madrinhas na tradição literária nacional.

⁵ Os destinos dos romances é uma pergunta recorrente na seção "dúvidas frequentes", no site da autora.

Paula Pimenta também exerce a autoria nas feiras literárias e bienais de livros, além de estimular a circulação em lançamentos pelas capitais e cidades do interior do Brasil, trabalhando sem cansar em tardes de longas filas de autógrafos. O encontro já marcado pela admiração com Meg Cabot aconteceu na FLICA (Festa Literária de Cachoeira, na Bahia), de 2015. As duas autografaram juntas, lado a lado (Blog da Editora Record, 2015). Com a palavra, a autora, sobre esse encontro do "sonho com a realidade":

Eu posso dizer que fiquei ainda mais fã. Pude notar na Meg traços de várias personagens dos livros dela, então foi como se de repente a ficção se encontrasse com a realidade! E ela é super simples, conversa, ri do que a gente fala ... Muito fofa!

Foi mais do que um sonho realizado. Leio os livros da Meg desde 2001. Quando o primeiro O diário da princesa foi publicado no Brasil. E a partir desse primeiro livro ela se tornou minha escritora preferida e maior influência, pois foi aí que eu percebi que as minhas lembranças da adolescência também tinham potencial para virar livros [...] Então, quando fui convidada para participar de O livro das princesas e dividir aquelas páginas com ela, eu mal pude acreditar, era algo que eu não esperava que um dia pudesse acontecer! E agora, ao dividir também a mesa literária com ela, tive novamente essa sensação, de que sonhos podem se realizar!

A circulação de séries como *Fazendo o meu filme* por diversos suportes e espaços nacionais torna-se fundamental para a preparação do horizonte de expectativa do público, como os livros interativos com links para o acesso da imagem do pão de queijo mineiro para o público internacional. Mas, se os desejos de uma escritora se objetivam na realidade também estimulam a concorrência editorial. Após o sucesso comercial de *O livro das princesas*. *Novos contos de fadas*, e da ida da autora para a Feira internacional do livro infantil de Bolonha, em 2014, durante a Feira de Frankfurt, de 2015, a editora Record vende os direitos de seus livros *Princesa Adormecida* e *Cinderela Pop*, para a editora italiana Mondadori. Assim, os jovens leitores italianos leem o *La bella addormentata pop*, os da Argentina, Chile e México, *Viviendo mi película*, os da Espanha, *Te lo diré con una canción*, além dos de Portugal que tem a disposição os títulos da série *Minha vida é um filme*. Já os leitores de Meg Cabot no original inglês conhecem a série *Fazendo o meu filme* como *Shooting my life's script*, numa versão da Editora Gutenberg.

Uma aventura autoral construída dentro e fora das fronteiras nacionais faz coincidir os protocolos de autoria e edição. A apresentação da obra de Paula Pimenta, no catálogo da Editora Gutenberg – criada em 2003 com a proposta de oferecer cultura e entretenimento para jovens e adultos, além da de revelar autores nacionais –, do Grupo Autêntica – editora criada em setembro de 1997 e tornada grupo em 2011 – como os blogs, também dá a palavra aos leitores (Editora Autêntica, s.d.). Mas Rejane Dias, diretora da Autêntica, em entrevista concedida a Câmara Mineira do Livro (Dias, 2016), sabe o quanto raro é, no Brasil, uma autora no segmento juvenil atingir a marca de um

milhão de livros vendidos em menos de oito anos de publicação, e mais ainda, observa, "é interessante que a maior autora brasileira de livros juvenis da atualidade seja mineira e more em Belo Horizonte", lembrando uma produção editorial ainda vista como "fora do eixo" ainda marcado pelas capitais culturais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Talvez por este motivo, no mesmo ano em que atingiu um milhão desde Belo Horizonte, a autora "apaixonada por livros e por leitores" tenha representado o Brasil na Feira do Livro de Guadalajara, no México, após o ter representado na de Portugal.

Sem trair o passado

Com dezoito livros publicados e mais de um milhão de livros vendidos, o exercício da função autor na trajetória de Paula Pimenta, ainda que sua obra esteja moldada na ordem dos regimes de publicação da literatura de entretenimento e de massa, busca e consegue articular regularidade, prevista pela indústria cultural, e imprevista singularidade. Seus livros sentimentais cor-de-rosa se tornam móveis na lógica processual da mundialização ao lançarem mão de uma volta temática ao passado, deslocando sensibilidades no tempo e acionando princípios de repetição que imprimem marcas singulares de autoria e estilo.

Ao que indica a leitura de seu *blog*, Paula Pimenta não escreve com a intenção de ser bem recebida na escola. Talvez, por isso, não tenha sido cogitada para compor o elenco de autores que falaram em nome da literatura juvenil brasileira na *Revue Des Livres Pour Enfants*. São os leitores que a definem como autora, depende mais de suas reações que da crítica especializada.

Ademais, quando colocamos os *best-sellers* juvenis no debate sobre cultura brasileira, observamos que os romances-folhetins, as radionovelas e telenovelas, cada um a seu tempo e modo, formou um público ampliado, mesmo sendo primeiros produtos de importação que foram se abasileirando em conteúdos voltados para a cultura, os costumes e os problemas sociais do país. Se há empréstimos e mútuos benefícios entre os espaços literários nacionais, o sucesso comercial da obra das escritoras contemporâneas, como Paula Pimenta, se inscreve nas reinvenções retrospectivas de uma cultura literária para a juventude.

A permanência na atualidade de temas já gastos, como as fadas, sereias e seres sobrenaturais, ainda que tomados pela lógica do realismo da indústria cultural, evidencia o papel da literatura nos processos de refreamento dos afetos e controle das emoções. A civilidade contemporânea é um ponto de encontro com o passado. Se, cada vez mais os produtores se orientam por uma concepção de campo literário em escala internacional, principalmente quando as trocas se intensificam com a concentração de grupos editoriais, para estudar a literatura juvenil na perspectiva das conexões históricas é preciso ir além da parte mais visível do mercado e introduzir uma reflexão sobre as transferências, trocas e empréstimos culturais de longo prazo.

Referências

- BELLIER-TOULOUZOU, F. 2015. Jane Austen, bonne fée de la romance adolescente. *La Revue Des Livres Pour Enfants*, 281:151-159.
- BESSON, A. 2010. Ensembles romanesques et genres populaires, proposition de formalisation. *La Revue Des Livres Pour Enfants*, 256:99-106.
- BLOG DA EDITORA RECORD. 2015. Paula Pimenta na Itália e com Meg Cabot. Disponível em: <http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2015/10/22/paula-pimenta-na-italia-e-com-meg-cabot/>. Acesso em: 08/11/2016.
- BORELLI, S H.S. 1996. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo, Educ/Estação Liberdade, 243 p.
- BOURDIEU, P. 1999. Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales. Éditions, éditeurs*, 126-127:3-28. <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3278>
- CHARTIER, R. 1990. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 240 p.
- CHARTIER, R. 2001. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 127 p.
- DIAS, R. 2016. Entrevista publicada no Portal da Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Disponível em: https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2016/04/20_cultura_homenagem_paula_pimenta.html. Acesso em: 20/10/2016.
- EDITORIA AUTÊNTICA. [s.d.]. Disponível em: <http://grupoautentica.com.br/sobre#autentica>. Acesso em: 08/11/2016.
- EDUAR, G. 2015. Bienvenue au Brésil! *La Revue Des Livres Pour Enfants*, 281:92-96.
- ELIAS, N. 1995. *O processo civilizador. Vol. I. Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 264 p.
- ELIAS, N. 1998. *Introdução a Sociologia*. Lisboa, Edições 70, 202 p.
- FOUCAULT, M. 1992. *O que é um autor?* Lisboa, Veja/Passagens, 81 p.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. 1998. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo, Editora Ática, 376 p.
- MICELI, S. 1994. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: J. SCHWARTZ; S. SOSNOWSKI (orgs.), *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo, Edusp, p. 41-67.
- ORTIZ, R. 1989. Evolução histórica da telenovela. In: R. ORTIZ; S.H.S. BORELLI; J.M.O. RAMOS (orgs.), *Telenovela. História e produção*. São Paulo, Editora Brasiliense, p. 11-54.
- ORTIZ, R. 1994. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 222 p.
- PIMENTA, P. 2008. *Fazendo o meu filme 1. A estreia de Fani*. Belo Horizonte, Editora Gutenberg, 331 p.
- PIMENTA, P. 2009. *Fazendo o meu filme 2. Fani na terra da rainha*. Belo Horizonte, Editora Gutenberg, 328 p.
- PIMENTA, P. 2010. *Fazendo o meu filme 3. O roteiro inesperado de Fani*. Belo Horizonte, Editora Gutenberg, 424 p.
- PIMENTA, P. 2012. *Fazendo o meu filme 4. Fani em busca do final feliz*. Belo Horizonte, Editora Gutenberg, 608 p.
- PASCOAL, R. 2012. Paula Pimenta: o sucesso literário da menina grande. *Veja*, 24 de jun. Disponível em <http://veja.abril.com.br/entretenimento/paula-pimenta-o-sucesso-literario-da-menina-grande/>. Acesso em: 20/10/2016.
- PAULA PIMENTA. 2016. Depoimentos. Leitores contam por que amam a série *Fazendo meu filme*. Disponível em: <http://www.paulapimenta.com.br/depoimentos-dos-leitores>. Acesso em: 20/10/2016.
- PIMENTA, P. 2016. Entrevista concedida ao programa ABZ do Zivaldo. Disponível em: <http://www.paulapimenta.com.br/entrevistas>. Acesso em: 08/11/2016.
- PIMENTA, P. 2015. Entrevista concedida ao Blog da Editora Record. Disponível em: <http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2015/10/22/paula-pimenta-na-italia-e-com-meg-cabot/>. Acesso em: 07/11/2016.
- PONDÉ, G. 1978. *Quem tem medo da onça pintada? Liberdade e representação na literatura infantil de Orígenes Lessa*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 61 p.
- SAPIRO, G. 2013. Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. *Théorie du Champ. Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 200:71-85. <https://doi.org/10.3917/arss.200.0070>
- WOUTERS, C. 2007. *Informalization. Manners and emotions since 1890*. London, Sage Publications, 274 p.

Submetido: 19/11/2016

Aceito: 03/04/2017