

PARA ALÉM DA FORMAÇÃO DE LEITORAS: UM CONVITE PARA A LITERATURA DE ENTRETENIMENTO¹

BEYOND THE FORMATION OF FEMALE READERS: AN INVITATION TO ENTERTAINMENT LITERATURE

BRITO, Ana Clara de Carvalho²

Resumo: Para desmistificar os estereótipos criados sobre as leituras femininas, discutiremos a recepção crítica de algumas obras que compõem o rol de leituras desse público específico, com destaque especial para a saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. Assim, com o intuito de defender as escolhas literárias – e a voz – das leitoras e levando em consideração o contexto de silenciamento imposto ao público leitor feminino desde o seu surgimento, mostraremos o potencial quase sempre não aproveitado da chamada literatura de entretenimento.

Palavras-Chave: Leitora; *Crepúsculo*; Literatura de Entretenimento.

Abstract: In order to demystify the stereotypes created about female readings, we will discuss the critical reception of some books that make up the list of readings for this specific audience, with special emphasis on the *Twilight* saga, by Stephenie Meyer. Thus, in order to defend the literary choices - and the voice - of the female readers and taking into account the context of silencing imposed on the female readers since its emergence, we will show the potential that is almost always untapped of so-called entertainment literature.

Keywords: Female Reader; *Twilight*; Entertainment Literature.

Como citar este artigo?

BRITO, A. C. de C. Para além da formação de leitoras: um convite para a literatura de entretenimento. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 20, n. 1, p. 324-349, 2021.

¹ Este trabalho deriva da pesquisa feita para a produção da monografia.

² Licenciada em Letras Português, na Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília, Distrito Federal, Brasil. Bacharelanda em Letras Português, na mesma instituição. Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome. E-mail: anna_briitto@hotmail.com.

1 Introdução

Ainda que pela via da clandestinidade, via estreita pela qual, não poucas vezes, criminalizam-se as práticas de leitura, seus agentes e seus objetos, os livros fazem uma longa travessia ao fim da qual aportam às mãos femininas (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019).

O presente artigo tem como principal propósito valorar as obras lidas por mulheres, a partir de uma análise que leva em consideração o silenciamento de narrativas femininas ao longo dos séculos, cujo princípio motor perpassa as barreiras do tempo e aporta na contemporaneidade. Por isso, citamos a saga *Crepúsculo*, escrita por Stephenie Meyer, por acreditar que as críticas ferrenhas atribuídas, sobretudo, ao grande sucesso da obra em meio ao público leitor feminino são consequência da legitimação de uma estrutura que fortalece alguns estigmas que continuam a ser usados com a finalidade de atribuir juízos de valor às leitoras.

Durante toda a minha jornada como leitora e, em seguida, como aluna do curso de Letras, sempre senti um incômodo muito grande com relação ao modo como o feminino foi visto e retratado na literatura ao longo do tempo. Essa inquietação, embora genuína, era, de modo geral, até um pouco ingênua, uma vez que já conhecemos os contornos dessa triste história de silenciamento. E, embora tenhamos avançado e superado grande parte dessas problemáticas de maneira significativa, sobretudo nas obras contemporâneas que têm mais compromisso com o feminino – além, é claro, de termos cada vez mais mulheres escritoras e leitoras –, o cenário atual possui mais semelhanças com o de outrora do que o que gostaríamos de admitir, visto que é comum ouvirmos o discurso de que algumas leitoras são incautas e têm preferência por livros caracterizados como de “mulherzinha” – discurso que, sozinho, configura-se como um estereótipo que atinge de modo negativo muitas leitoras.

Tornou-se, portanto, fundamental investigar o imbricamento das relações entre a literatura e o feminino partindo de uma análise sobre obras subjugadas pela crítica, embora comumente lidas por mulheres – como é o caso da saga de vampiros de Meyer –, mas levando em consideração a história e a formação desse público leitor.

Assim, levantamos alguns dados sobre o surgimento das primeiras leitoras no Brasil a fim de contextualizar o modo como se deu a formação desse público e explicar a perpetuação de alguns estereótipos que rondam as leituras femininas desde

então. Para entender melhor esse cenário, citamos o advento dos romances, a fim de fazer uma discussão comparativa sobre a influência dos folhetins na formação dessas primeiras leitoras, pois consideramos que os dois eventos contribuem sobremaneira para a formação do cenário contemporâneo. Além disso, problematizamos alguns conceitos definidos pela crítica literária – tais como os parâmetros usados para definir a qualidade estética de uma obra.

A partir disso, questionamos o modo como algumas críticas ainda são feitas com o propósito de deslegitimar as leituras feitas por mulheres, o que faz com que muitas leitoras sejam subjugadas pelas leituras que fazem. Dessa forma, chamamos atenção para a formação de um cânone construído a partir da definição de alguns paradigmas quase sempre excludentes. As obras que, por sua vez, não se encaixam nesses moldes, passam a ser repudiadas e menosprezadas, valores que, de modo geral, perpassam os livros e recaem sobre os leitores. Partindo disso, apontamos o modo como as leitoras mulheres em especial continuam a ser invalidadas e mal vistas pelas leituras que fazem.

Procuramos, ainda, apresentar dados estatísticos de pesquisas periódicas sobre leitura para mostrar que o discurso de que há poucos leitores no Brasil nem sempre é verdadeiro. Ao chamar atenção para as informações sobre as leitoras e o modo como elas se destacam em todas as pesquisas sobre leitura, propomo-nos a fazer uma análise comparativa sobre a trajetória desse público específico ao longo dos anos, para evidenciar a importância da leitura como uma atividade essencialmente emancipadora.

Nosso objetivo com este artigo é, também, refletir sobre os paradigmas e as características que alguns críticos usam para convencionar o que chamam de literatura de entretenimento, uma subcategoria inferiorizada desde o princípio, mas que engloba, em contrapartida, obras significativas para um vasto público leitor. Ao problematizar o desprestígio atribuído à literatura de entretenimento, procuramos mobilizar fatos e argumentos para evidenciar o modo como essas obras tão menosprezadas pela crítica promoveram o maior acesso aos livros por parte do público leitor – sobretudo as pessoas mais marginalizadas, como mulheres, trabalhadores e indivíduos de classes mais baixas, que, por suas escolhas literárias, são até hoje entendidos como leitores inferiores.

Apostamos, portanto, na ideia de que essas obras tão desvalorizadas pela crítica contribuem de maneira imensurável para a formação de muitas leitoras e leitores. Dessa forma, esta é mais uma tentativa de valorar as escolhas literárias das leitoras que

escolhem – e gostam de – ler obras como *Crepúsculo*, sem apontar juízos de valor ou entendê-las como vilãs na luta contra estruturas de poder vigentes há tanto tempo – como é o caso do machismo e do patriarcado. Consideramos indispensável ouvir as demandas dos leitores e olhar com cuidado para obras que são responsáveis por iniciar percursos literários sem fim, repletos de inesgotáveis possibilidades de leitura. Por isso, “Passemos ao leitor. Porque, ainda mais instrutivas que nossas maneiras de tratar nossos livros, *são nossas maneiras de lê-los.*” (PENNAC, 1993, p. 139, grifos do autor).

2 Fundamentação teórica

2.1 A leitora de tinta e papel: precursora histórica das leitoras reais

Em *A formação da leitura no Brasil* (2019), Marisa Lajolo e Regina Zilberman fazem um panorama sobre a formação de leitores e leitoras, a difusão do mercado do livro e a profissionalização de autores no Brasil. No quarto capítulo, *A leitora no banco dos réus*, as autoras contam a história essencial – porém, quase sempre deixada de lado – da formação tardia das leitoras brasileiras. As autoras apontam que os primeiros movimentos incipientes em prol da alfabetização e do letramento de mulheres surgiram durante o século XVII, na Europa. Concomitantemente, os romances-folhetins passam a ter maior adesão popular. Contudo, na França, os homens da sociedade temiam que, alfabetizadas, as mulheres deixassem as tarefas de casa de lado e chefiassem seus maridos, uma vez que as preferências literárias das leitoras já dominavam, no século XVII, ainda que parcialmente, o perfil leitor da época.

Dessa forma, a leitura passa a ser entendida como uma atividade de efeito “vicioso” (2019, p. 320) para as mulheres, já que as afastava de seus afazeres domésticos, enquanto algumas obras e gêneros específicos – como os romances, os folhetins e as histórias de fantasia – eram veementemente reprovados, por representarem um risco às imposições sociais. O dramaturgo Molière – em sua comédia de estreia, *As preciosas ridículas* (1658) – faz uma denúncia sobre os perigos causados pela intelectualização das mulheres, já que o crítico acreditava que era indispensável definir limites e impor quais livros poderiam ser lidos (ou não), pois a

leitura em demasia por parte desse público específico poderia causar efeitos negativos à sociedade.

No que se refere ao Brasil, entretanto, as primeiras manifestações a favor da alfabetização e do letramento de mulheres chegaram mais lentamente, somente no século XIX, após a independência de Portugal. Durante a implementação do novo sistema, houve a imposição de um contrato educacional que previa a instrução de mulheres. Nessa época, as mulheres brasileiras eram vistas como ignorantes e fúteis, conforme pontuam Lajolo e Zilberman, e as obras às quais tinham acesso eram pouco diversificadas e extremamente malquistas e estereotipadas, já que as leitoras eram consideradas como menos inteligentes e intelectualmente inferiores se comparadas aos homens, pois “A ocupação doméstica das mulheres, quando se ocupam de alguma coisa, consiste na leitura de romances, que nem sempre são dos mais escolhidos, e em inúmeras futilidades” (LAMBERG, 1984, p. 85-87, apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 330). É possível perceber que o valor dado às leitoras era diretamente atribuído aos livros lidos por elas – em sua grande maioria, romances.

A precária situação se manteve por um bom tempo, pois foi só em 1870 que campanhas em prol do letramento das mulheres foram instituídas com mais vigor no país. Nesse sentido, para as autoras, é difícil analisar as primeiras leitoras brasileiras partindo dos modelos europeus, devido, principalmente, à grande influência dos romances brasileiros escritos por autores oitocentistas na constituição das leitoras, pois, nestes livros, contrariando o que muitos críticos estrangeiros escreviam e falavam sobre as mulheres brasileiras, estas personagens eram retratadas como senhoras educadas e cultas. Posteriormente, em algumas obras, as personagens femininas passam a ser descritas como leitoras assíduas – a exemplo de Emília, da obra *Diva* (1864), de José de Alencar – que dedicavam diversos momentos de lazer à leitura. Há, desse modo, diversos trechos nos romances românticos em que estas personagens são retratadas lendo.

Estas personagens femininas são mais significativas ainda por serem descritas lendo obras clássicas – como Lúcia, de *Lucíola* (1862), de José de Alencar, que lê Chateaubriand e Bernardin de Saint-Pierre – e, inclusive, obras de menor ou quase nenhum prestígio, muito embora isso não ocasione qualquer efeito, a princípio, na imagem destas leitoras:

[...] se algumas moças valorizam vultos ilustres como Shakespeare e Chateaubriand, elas admiram também Balzac, George Sand e Alexandre Dumas, considerados

menores, além de outros folhetins franceses, pior que menores, tidos como pouco recomendáveis (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 342).

O romance tem uma função dúbia em relação ao público feminino: por um lado, promove a aceitação – e até mesmo a aclamação – das preferências literárias de mulheres leitoras – ainda que algumas destas escolhas não sejam prestigiadas; mas, sob outra perspectiva, adiciona os clássicos ao rol de leituras destas mulheres – o que não era sempre verdadeiro. As primeiras leitoras eram subjugadas pelas escolhas literárias que faziam e, por isso, precisavam ser descritas por homens como personagens que liam obras de maior notoriedade pela crítica.

A presença de personagens femininas descritas como leitoras nos romances da época, contudo, teve efeitos positivos sobre a população – as mulheres passaram a ler mais. Lajolo e Zilberman apostam na ideia de que é a partir da representação feita, em sua grande maioria, por José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo, que essas leitoras passaram a fazer leituras com caráter “emancipatório” (2019, p. 345), ainda que essas representações não apresentem nuances além do caráter social atribuído às mulheres daquele período – o de esposas e mães. Vale destacar, porém, que as leitoras faziam, também, leituras pouco valorizadas, em virtude da qualidade e prestígio dados às obras que compunham o rol de leituras desse público específico.

Ademais, Márcia Abreu, em *Cultura Letrada: literatura e leitura* (2006), afirma que, durante os séculos XVIII e XIX, havia um estereótipo de que pobres, trabalhadores, jovens e mulheres eram leitores e leitoras incapazes de reconhecer a verdadeira qualidade das obras literárias, uma vez que não recebiam educação de qualidade. Nesse sentido, os livros que agradavam a esse público tão malvisto pela sociedade e pela crítica eram tidos como inferiores, devido, sobretudo, ao fato de que eram compreensivos e satisfaziam pessoas consideradas de baixo intelecto e de pouca capacidade reflexiva. Deste modo, os romances tinham uma imagem excessivamente desvalorizada, já que eram muito populares entre o público feminino, considerado fútil e sem ocupação.

Destarte, Lajolo e Zilberman argumentam que outro fator importante para a constituição das mulheres enquanto leitoras foi a profissionalização: as mulheres passaram a ser entendidas como as principais responsáveis pela educação de seus filhos – um ofício que ultrapassa os limites da vida doméstica. Como uma forma de resolver várias problemáticas – dentre elas, a falta de profissionais habilitados para atuar na área, devido, sobretudo, aos poucos salários, que continuaram sendo baixos

posteriormente, uma vez que o governo era eximido da obrigação de oferecer melhores condições trabalhistas às professoras, já que os salários das mulheres não deveriam ser maiores dos que os dos homens –, delegar às mulheres a posição de professoras contribuiu para que este público específico fosse estimulado a ler ainda mais.

A docência perdeu o caráter de profissão, pois era, em suma, uma continuação das tarefas domésticas, já que as professoras eram entendidas como mães dos estudantes. Todavia, foi necessário que as mulheres adquirissem conhecimento a fim de exercer a profissão – para atender novamente às demandas sociais e não às suas próprias. Ainda que as primeiras leitoras tenham surgido, inicialmente, de maneira tímida, no entanto, os livros nunca deixaram de fazer parte da vida do público feminino brasileiro. Tal cenário é evidente se levarmos em consideração os dados da *Retratos da Leitura do Brasil*, pesquisa periódica feita pelo Instituto Pró-Livro desde a segunda edição (2007).

Ao analisar as últimas quatro edições da pesquisa, observamos que, nos últimos quatro anos, mais de 4 milhões de brasileiros deixaram de ocupar a posição de leitores, já que, segundo a *Retratos da Leitura no Brasil 5*, a porcentagem de leitores no Brasil caiu de 56%, em 2015, para 52%, em 2019. Ainda assim, o número de leitores é significativo (e não inexistente, como alguns críticos pontuam) e as mulheres, em todos os anos, têm destaque por ler, inclusive, mais do que os homens. De acordo com a *Retratos da Leitura no Brasil 2* (2007), 55% da população brasileira leitora é composta por mulheres, ao passo que 45% é composta por homens; na *Retratos da Leitura no Brasil 3* (2011), é possível observar que 57% da população feminina é leitora, enquanto 43% dos homens leem; na *Retratos da Leitura 4* (2016), 59% do público feminino é leitor e 52% dos homens leem; de acordo com a *Retratos da Leitura 5* (2020), 54% das mulheres leem ao passo que 50% dos homens são leitores.

Assim, ainda que o público leitor masculino tenha aumentado significativamente em 2015, conforme a *Retratos da Leitura no Brasil 4*, o público leitor feminino permaneceu sendo maioria, informação que merece destaque, tendo em vista que, segundo Beltrão e Novellino, em *Alfabetização por Raça e Sexo no Brasil: Evolução no Período 1940-2000* (2002), em 1940, 32,79% da população feminina estava alfabetizada, enquanto a taxa de alfabetização dos homens girava em torno de 41,72%. Com o passar dos anos, os homens alfabetizados estavam sempre em maior número nos grupos etários mais velhos, ao passo que as mulheres

alfabetizadas dos grupos etários mais jovens ocupavam maior número. Este cenário permanece favorável às mulheres, pois, de acordo com o IBGE, em 2018, a taxa de analfabetismo do público feminino ficou em 6,3% e a dos homens, em 6,9%.

Resultado de muitos anos de repressão, as mulheres que, antes, eram impedidas de ler e de escolher quais obras seriam lidas ou não, agora, têm maior aproximação com os livros, já que as leitoras passaram a se destacar de maneira expressiva em todas as pesquisas periódicas sobre leitura. Por isso, levando em consideração a análise histórica do surgimento das primeiras leitoras brasileiras, é indispensável dar voz às leitoras contemporâneas, que, infelizmente, ainda carregam estereótipos sobre as leituras que fazem, o que contribui para a percepção de que os juízos de valor usados para julgar os leitores – e, sobretudo, as leitoras mulheres – permanecem iguais aos de outrora. Mais do que isso, é necessário olhar com cuidado para as obras que fazem parte do rol de leitura desse público específico: os romances.

2.2 O surgimento dos romances

Ao analisarmos o surgimento dos romances-folhetins especificamente, em *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções* (1990), José Paulo Paes traz uma série de ensaios sobre as leituras que ele próprio fez – em sua grande maioria de romances e contos, sobretudo de obras definidas por ele como “romances de aventuras”. Para o autor, o seu livro é assim definido porque tanto os ensaios propriamente ditos como a leitura de prosa são aventuras, por permitirem que os leitores tenham acesso, por meio da imaginação, a outras vivências que não as suas próprias. Segundo a conceituação de Paes, os romances de aventuras podem ser entendidos como os livros que compõem a chamada subliteratura, cujo único propósito é divertir e entreter o leitor, sem objetivar enobrecê-lo ou abrihantá-lo.

No capítulo *Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)*, Paes define a ideia de que o romance de aventuras é o sucessor das históricas sagas responsáveis por retratar os feitos de grandes heróis – como a *Odisseia*, de Homero – e hoje é entendido como o livro cujo enredo é voltado para a história de um mocinho ou mocinha vivendo diversas situações de risco e perigo, mas chegando a um final feliz e satisfatório após vencer todas as batalhas. Nesse sentido, os romances de aventura seguiriam um padrão pré-determinado responsável por não só atrair o leitor, mas também mantê-lo constantemente interessado em tais obras –

ainda que apresentem repetições de estruturas usadas em outras narrativas. Para explicar a tão longa vigência e sucesso desse tipo de livro, Paes remonta à história da literatura de entretenimento moderna.

Assim, os romances de aventura surgiram em fins do século XVIII, mas sua afirmação só ocorreu durante o século XIX na França, Inglaterra e Estados Unidos. Ademais, o avanço do capitalismo industrial juntamente com o advento de uma nova classe média demandavam a criação de elementos culturais capazes de entreter esse novo público, de modo que a literatura de entretenimento serviu, inicialmente, para esse propósito. Como tal público era muito vasto, o jornal tornou-se o veículo de comunicação da literatura de entretenimento, pois já era, naquela época, um comunicador de massas. Nasce aí o romance-folhetim, em 1836, com a publicação do romance *La vieille fille*, na França, por Honoré de Balzac.

Publicado aos poucos em jornais, um capítulo por vez, de modo a acender cada vez mais a curiosidade do leitor, o romance-folhetim deu destaque especialmente a Alexandre Dumas, Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, autores pioneiros do que hoje chamamos de ficção policial em contos – que também foram inicialmente publicados em periódicos. Embora estes autores, atualmente, sejam consagrados, à época, suas obras não eram tão valorizadas e não tinham o mesmo prestígio que têm hoje.

Dessa forma, durante a segunda metade do século XIX, o antecedente da literatura de entretenimento, o romance-folhetim, foi muito aclamado pelo público leitor – principalmente pelas leitoras –, tendo em vista a larga produção literária de autores desse tipo de obra na época. Os novos leitores vindos das camadas mais baixas da população – proletariado e mulheres, sobretudo –, formados a partir dos novos modelos de educação pública, incentivavam as obras de novos autores – já muito populares. Os leitores e leitoras de literatura de entretenimento aumentaram de modo frenético no século XX – com destaque para alguns nomes, hoje consagrados, como Agatha Christie, Baronesa de Orczy, H. P. Lovecraft e Maurice Leblanc. Os autores que, outrora, eram caracterizados por suas publicações em folhetim, hoje são renomados e legitimados pela crítica.

No Brasil, o folhetim surgiu alguns anos após o advento da imprensa, de modo que os autores pioneiros do gênero no país foram Pereira da Silva e Justiniano José da Rocha. Este segundo, com a obra *Os assassínios misteriosos ou a paixão dos diamantes*, publicado no Rio de Janeiro, em 1839, no Jornal do Comércio, trabalhou

com as características típicas do folhetim francês: mortes sangrentas, cenas de cemitério, amores trágicos e ataques de insanidade.

Entretanto, não demorou muito para que os autores brasileiros adaptassem o modelo estrangeiro com características e estruturas brasileiras. Quem se encarregou de inaugurar o estilo no país foi Joaquim Manuel de Macedo com *A moreninha*, porém, é a José de Alencar, anos mais tarde, que se deve a consolidação do gênero romanesco no país, em obras que retratam o Brasil da época, a partir do uso de elementos articulados de modo contrastante, como o rural e o urbano, o civilizado e o selvagem, o regional e o nacional, o histórico e o contemporâneo.

Só a partir da década de 30 é que surgiram, no Brasil, as indústrias editoriais realmente brasileiras – o que impulsionou uma maior veiculação dos livros pelo país. O *best-seller*³, porém, surge no Brasil nas décadas de 30 e 40 com as grandes coleções de livros (como a Coleção das Moças e as coleções Amarela e Máscara Negra) compostas, majoritariamente, por obras traduzidas do inglês e francês.

É possível perceber, portanto, que, por coincidência ou não, os romances surgem no Brasil concomitantemente às primeiras manifestações de leitoras. Assim, estudá-los em conjunto analisando o cenário contemporâneo parece ser uma boa maneira de compreender as mudanças ocorridas ao longo do tempo.

2.3 Literatura de entretenimento e o juízo de valor sobre a leitora

No capítulo *Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)*, Paes defende que a melhor forma de explicar e conceituar a literatura de entretenimento é partindo do pressuposto de que ela faz parte da cultura de massa e, desta forma, diferenciá-la da cultura de proposta – ou cultura erudita – é indispensável. Ancorado em Umberto Eco, Paes diz que o que diferencia a cultura erudita da cultura de massa, em primeiro lugar, é a originalidade, pois as obras de cultura erudita são construídas de maneira inovadora e apresentam tamanha unicidade que, dificilmente, há repetição de esquemas ou estruturas.

Além da linguagem ser mais aperfeiçoada e o escritor frequentemente usar palavras rebuscadas, as obras de cultura erudita são desafiadoras para o leitor, uma vez

³ Expressão da língua inglesa usada para definir os livros com maior número de vendas. Atualmente, tal definição tornou-se quase um estereótipo, uma vez que – embora vários livros de literatura clássica tenham largo alcance editorial – grande parte das obras assim denominadas são também consideradas literatura de massa e, por isso, inferiores com relação aos outros livros, já que essa concepção leva em consideração apenas o caráter mercadológico das obras.

que sempre propõem questões ou dilemas morais que, por sua vez, exigem reflexão e incentivam a criticidade do sujeito que lê.

Em contrapartida, nas obras de cultura de massa, a originalidade não tem tanta importância assim, pois, segundo o autor, o propósito deste tipo de livro é agradar a um número maior de leitores – a palavra usada por Paes é “consumidores” (1990, p. 26) – e, ao mesmo tempo em que dá uma conotação puramente monetária à literatura de massa, entende o leitor apenas como consumidor – ou comprador – e não como um indivíduo que lê. Assim, para Paes, não é incomum encontrar obras de literatura de massa cuja construção se baseia no uso exacerbado de estruturas e modelos de escrita encontrados em outras obras, de modo que essas possibilidades acabam se esgotando.

Além disso, Paes aponta ainda que, em muitos livros de literatura de entretenimento, os autores evitam usar determinados recursos ou estruturas que façam com que o leitor tenha de se esforçar em demasia para compreender e acompanhar o fluxo de leitura, pois o principal propósito de tais escolhas é fazer com que o leitor não tenha de se dedicar muito para memorizar os fatos apresentados ou compreender o enredo, nem que seja inteligente, sensível ou mesmo atento para acompanhar a leitura.

As obras de cultura de massa são entendidas, sob essa perspectiva, como livros que afugentam a capacidade crítica dos leitores, seguem alguns padrões fixados, principalmente com o intuito de prender o maior número de leitores possíveis, preservando-os de ter de despender maiores esforços ao longo da leitura e, por isso, explica-se o uso de linguagem mais simples e o vocabulário não complexo, enquanto os dilemas morais são despreziosos e até mesmo ingênuos.

Em contraposição ao uso destas estruturas simplórias para atrair mais leitores – em mesma medida, preguiçosos –, o autor retrata as obras de cultura de proposta como questionadoras e problematizadoras de estruturas vigentes, pois elas são as únicas obras capazes de levar o leitor a pensar de modo reflexivo e ativo, ao contrário das obras de cultura de massa, que adormecem a criticidade e fazem do leitor um indivíduo conformado.

É indiscutível que tamanha diferenciação contribui para marginalizar os leitores de obras de cultura de massa, uma vez que os retrata como menos inteligentes, preguiçosos e menos capazes do que o leitor de livros de cultura erudita, já que os livros que leem não têm como finalidade trazer reflexões, pois servem ao único propósito de vender e divertir – funcionando, tal como sua denominação, para

entreter – de maneira superficial. Nesse sentido, o leitor é julgado por suas escolhas literárias, sendo a crítica especializada a responsável por dizer quais leituras são benéficas (ou não), assim como definir o que cada obra tem a dizer sobre o leitor.

O uso da literatura como forma de entretenimento deveria ser – para além de respeitado – entendido como o resultado positivo de um novo movimento das massas, já que as pessoas, agora, podem *escolher* se entreter *lendo livros* – e não assistindo a filmes ou séries, por exemplo (não que estes últimos sejam piores ou melhores do que o livro). Escolher o livro, desse modo, é significativo. Não é incomum encontrarmos professores e críticos lamentando o fato de que grande parte das pessoas não leem e que o brasileiro lê pouco. Mas a verdade é que o brasileiro lê, sim, mas as leituras feitas são, em sua grande maioria, deslegitimadas, já que o repertório de leitura do brasileiro é variado e abarca muitas obras de literatura de entretenimento, como é possível observar nos resultados das quatro últimas edições da *Retratos da Leitura do Brasil*.

A leitura de algumas obras específicas – canônicas – é um fator de enobrecimento, enquanto outros livros são entendidos como inferiores, tal qual seus leitores. Logo, o juízo de valor dado aos livros determina o que o leitor é – se leitor de obras de cultura erudita, um leitor inteligente, mais esforçado e mais capaz; se leitor de obras de cultura de massa, leitor conformado e preguiçoso. Este último, portanto, é marginalizado, de certa maneira, por suas escolhas literárias a partir da delimitação de um estereótipo.

No entanto, a argumentação de Paes, ainda que crítica a muitos aspectos dos livros de literatura de massa, desemboca na percepção do autor de que é necessário dar espaço a esses livros e, por conseguinte, respeitar o que o leitor tem a dizer sobre eles, afinal, essas obras são, em sua grande maioria, lidas por leitores em formação. Conforme amadurecem, os leitores dessas obras menos prestigiadas passam a compreender a verdadeira qualidade da literatura erudita. Paes aposta no uso das obras de literatura de entretenimento como um recurso – e incentivo – para promover a leitura de obras de “qualidade estética superior”.

Da mesma forma, Antonio Candido, em *O direito à literatura* (1995), relembra que Mario de Andrade, quando comandou o Departamento de Cultura de São Paulo, considerava que as obras populares eram um mecanismo de acesso às obras eruditas. Por isso, Candido entende que, nas sociedades igualitárias, todas as pessoas devem ter a oportunidade de avançar do nível mais popular para o mais erudito, resultado natural e até esperado da transformação da sociedade, pois, assim, as

pessoas se tornam mais habilitadas e qualificadas quando deixam de ser impedidas pela escassez de recursos financeiros e ignorância de alcançar as obras eruditas. Para Candido, dessa forma, a literatura de massa – e, também, os outros componentes da cultura popular – não é suficiente e, por isso, é imprescindível que todos tenham acesso às obras de cultura erudita. Os leitores que leem apenas obras de literatura de entretenimento devem, à vista disso, necessariamente, ascender à literatura erudita.

Ainda que Paes valide as escolhas literárias do leitor – assim como Candido, que, embora considere as obras de cultura de massa como relevantes, acredita que elas são insuficientes, pois o indivíduo só é humanizado pela literatura quando acessa as obras eruditas –, esta perspectiva evidencia outra problemática, uma vez que oferece valor a esse tipo de obra não por legitimar as escolhas literárias do outro ou ainda por reconhecer espaço de valor para as obras – que são, em sua grande maioria, responsáveis por formar leitores –, mas sim por seu potencial influenciador, cujo fim é a literatura erudita e o reconhecimento de sua superioridade, sobretudo se comparada aos livros de literatura de massa. Tal como pontua Abreu (2006), o popular só ganha espaço e notoriedade na literatura por meio do erudito.

Ademais, Paes aponta, ainda, a importância da literatura de entretenimento a partir do pressuposto de que, ao chegar cansado de mais um dia de trabalho, o trabalhador, a fim de esquecer seus problemas cotidianos, quer desfrutar a fruição da leitura de um livro que o entretenha. O livro escolhido por esse leitor – que é, também, trabalhador – é sempre uma obra de literatura de massa, porque, fácil, torna-se compreensível a esse leitor que não tem disposição – ou capacidade – para ler obras de qualidade estética superior. Essa premissa, embora defenda as escolhas do leitor e não as condene, corrobora com a imagem histórica de que o trabalhador – tal qual as mulheres, enquanto componentes dos grupos de menor poder na sociedade – é um leitor inferior por conta de suas escolhas literárias.

Da mesma maneira contraditória, Flávio Rene Kothe, em *A narrativa trivial* (1994), apresenta a sua perspectiva dúbia sobre os livros que compõem a cultura de massa. O autor faz apontamentos muito importantes sobre a valorização do cânone de maneira impositiva, sem o questionamento e a reflexão real a partir da leitura dessas obras, enquanto livros mais populares com maior adesão em meio ao público leitor ficam relegados a posições inferiores. Tal como Paes, Kothe acha válido atribuir juízos de valor aos livros a fim de diferenciar a literatura de massa da literatura clássica. Porém, embora acredite que é adequado usar a originalidade como um elemento diferenciador deste tipo de obra, o autor reconhece, ao contrário de Paes,

que tal critério não é suficiente, tendo em vista que as obras triviais também precisam se renovar e usar novas estruturas de escrita. Além disso, Kothe aponta que algumas obras clássicas seguem, também, alguns esquemas não tão originais assim, de modo que a inovação nem sempre é um elemento constante nestas obras.

Nesse sentido, Kothe observa que há também obras de literatura de massa que apresentam estrutura elevada, criatividade e que ainda são capazes de estimular em demasia a criticidade do leitor, muito embora, segundo o autor, esses livros não possam ser confundidos com obras de arte, pois, por mais que seja possível fazer obras de literatura de massa com arte, uma jamais pode ser confundida com a outra.

Ainda assim, os manuais de teoria da literatura frequentemente não abordam os livros de literatura de massa, ignorando as preferências literárias do público leitor, em prol apenas das obras canônicas. Por isso, Kothe diz que o trabalho dos teóricos brasileiros é exclusivamente reiterar o cânone, sem abrir espaço para outras obras, ainda que alguns livros de literatura de massa apresentem características semelhantes às dos clássicos – como originalidade e presença de estruturas que levam o leitor à reflexão. Partindo dessa perspectiva, o gosto e as preferências do leitor são deixados de lado. Kothe, dessa forma, faz uma argumentação sobre como a instituição dos cânones pode ser negativa a partir da perspectiva de que não é possível questionar a imposição dessas obras como “boas”, enquanto outras são, necessariamente, entendidas como ruins.

Logo, Kothe, assim como Abreu (2006), pontua que a consagração de alguns determinados livros como canônicos serve a uma classe específica que tem poder para tanto. Por isso, essas obras figuram os gostos – e o sentido político – dos leitores que fazem parte desse grupo de poder específico, deixando outros perfis de leitores e leitoras de fora:

Um autor aparece porque convém a um sistema que ele apareça: se não, ele simplesmente inexistente para o público. Há autores bem melhores do que os consagrados, que não aparecem porque não interessam ao sistema político-ideológico que estrutura o cânone (KOTHE, 2007, p. 228).

Essa é uma questão histórica, como assinalamos anteriormente, tendo em vista que, conforme pontuou Márcia Abreu, em *Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil* (2013), as preferências literárias de pobres, mulheres, trabalhadores e jovens sempre foram – e até hoje são, de certa forma –

consideradas inferiores, pois os livros frequentemente lidos por esse público dificilmente são canonizados.

Além disso, Kothe aponta que alguns autores justificam a baixa adesão de seus livros com o argumento de que as obras têm uma qualidade erudita tão superior que o público leitor não é capaz de compreender e, por isso, não as lê. Assim, o leitor é pintado novamente como uma figura incapaz de apreciar o que é mais elaborado e, por isso, só se interessa por obras de fácil compreensão e que não exijam muito de sua capacidade intelectual.

Embora Kothe reconheça a malícia presente no discurso dos autores que usam tal justificativa, o autor afirma que o leitor dos livros de cultura de massa está na mesma posição das pessoas mergulhadas na escuridão da caverna, conforme o Mito da Caverna, de Platão, e que este leitor gosta de estar na escuridão da ignorância, não só por ser mais confortável, mas também por já ser um hábito formado. É possível perceber que tal comparação proposta por Kothe está sobremaneira equivocada, pois coloca o leitor de livros de literatura de massa em uma posição inferiorizada, caracterizando-o como um indivíduo ignorante que gosta de ocupar este espaço, por achá-lo mais confortável.

Na analogia de Kothe, o leitor de obras de literatura de massa é o indivíduo que está preso na caverna, tem consciência disso, mas não quer libertar-se, pois está acomodado diante de tal situação. Para além disso, esse leitor é o prisioneiro que tem raiva dos que tentam tirá-lo de seu estado de conformismo, pois quer, a todo custo, “[...] continuar dominado sobre o seu próprio ópio” (KOTHE, 1994, p. 82-3). Ao comparar os livros de literatura de massa com ópio (o entorpecente), Kothe os coloca em uma posição que só traz malefícios para o leitor.

Essa comparação diz muito sobre os livros – e reforça a argumentação de Paes –, sendo os de cultura erudita tão enobrecedores e possuidores de tal capacidade cognitiva que podem elevar quem os lê até o conhecimento – a luz. Os de literatura de massa, por outro lado, não têm esse potencial enobrecedor e, portanto, relegam quem os lê a uma posição de inferioridade – escuridão e ignorância – com relação aos que leem outras obras.

Ademais, é perceptível que, embora Kothe critique o sistema de imposição de obras canônicas, atribui, também, um juízo de valor ao leitor, já que, por escolher e gostar de ler livros desprezados e subjugados pela crítica, adquire a imagem de um indivíduo preguiçoso e conformado, pois suas escolhas literárias são motivadas única e exclusivamente com o intuito de permanecer em uma posição confortável, evitando,

assim, situações de reflexão – e de acesso ao conhecimento – que o tirariam, por sua vez, do comodismo.

O leitor de literatura de massa, de acordo com Kothe, tem baixo intelecto, é inferior se comparado ao leitor de obras de cultura erudita, além de se caracterizar como um indivíduo incapaz de compreender a grandiosidade das obras consagradas e, por isso, se contenta com leituras de menor rigor. Outrossim, o autor parece ser incapaz de conceber a possibilidade de que o leitor goste de ler ambos os tipos de obras – tanto os livros de literatura de massa quanto os considerados de cultura erudita:

Discutir essa questão parece um luxo que a poucos interessa, mas, por ser ele o contraste em relação *ao baixo nível mental, cultural e existencial das massas populares*, interessa a todos, embora quase ninguém mostre de fato interesse nem seja capaz de mostrá-lo. Há pessoas e sociedades que não têm futuro na história; há outras que são impedidas de tê-lo. A literatura de massa parece quase não existir no Brasil, já que as massas não leem (KOTHE, 1994, p. 91, grifos nossos).

Assim como tantos críticos de literatura, Kothe acredita que as massas não leem (o que se mostra incorreto, uma vez que os dados de pesquisas periódicas sobre leitura, como a *Retratos da Leitura do Brasil*, atestam o contrário). É difícil reconhecer e encontrar leitores e leitoras quando as obras que compõem o rol de leituras desses indivíduos são constantemente desvalorizadas pela crítica, a partir do pressuposto de que não são literatura. Sob essa conjuntura, as experiências literárias são nulificadas e os leitores e leitoras deixam de falar sobre elas, por achar que o que leem não tem validade.

De acordo com Abreu (2013), é possível observar que grande parte das obras com maior adesão popular no Brasil durante o século XIX era simplesmente desprezada pela crítica literária, majoritariamente composta por homens brancos. A partir do que discutimos anteriormente sobre a formação das leitoras, é perceptível que os estereótipos e estigmas criados ao redor de leituras femininas, bem como a caracterização dos livros lidos em sua grande maioria por mulheres e deixados, até hoje, em espaços de inferioridade, remontam à crítica às primeiras leitoras.

Embora Kothe acredite que os *best-sellers* têm uma vida útil limitada e que há uma concorrência entre as obras, a fim de delimitar quais ficam ou não no topo das vendas, percebemos, ao analisar a obra de Abreu (2013), que esta é uma premissa equivocada, uma vez que alguns dos livros mais consagrados atualmente, durante o século XIX, eram considerados como obras inferiores e de menor qualidade.

Além disso, Kothe aponta que muitas obras que compõem o cânone só são lidas por obrigatoriedade, por ser algo imposto e não por sua literariedade superior, contrariando o discurso de muitos críticos que afirmam ser esse o diferencial das obras canônicas:

Há muitas obras que pertencem ao cânone, tornam-se leitura obrigatória nas escolas e faculdades, são lidas por milhões de pessoas, geração após geração, mas que, se não fossem leitura obrigatória por convirem à ideologia que enforma a estrutura do cânone, não seriam lidas senão por alguns historiadores ocasionais. São obras “clássicas” no sentido de serem usadas “em classe”, por conveniência de uma “classe” [...]. Ainda que faça concessões à política, a academia que concede os prêmios gostaria de premiar sempre obras classificáveis como clássicas contemporâneas (KOTHE, 1994, p. 229-230).

Por outro lado, com o intuito de separar os tipos de obras mais vendidas, Kothe faz diferenciações sexistas com recortes de gêneros extremamente ultrapassados: “A versão masculina, com seus faroestes, policiais e novelas de detetives, atendia e atende mais ao público masculino; a novela cor-de-rosa e similares, ao público feminino.” (KOTHE, 1994, p. 93). O autor usa, ainda, argumentos que evidenciam a percepção ruim que os livros associados às mulheres recebem da crítica, uma vez que a leitora, desde o princípio, é entendida como inferior, cujo único interesse consiste em histórias de romance, nos quais as mulheres são representadas como pessoas sem propósito aparente de vida, pois sua existência é voltada única e exclusivamente para o matrimônio e maternidade, como se as ciências e as artes mais incultas – assim como a literatura – fossem compreensivas apenas para os homens que, afinal, não têm essas obrigações domésticas.

Kothe atribui novamente um juízo de valor ao leitor, quando propõe que a massa não quer ser libertada, pois prefere ser limitada, um argumento que usa reiteradamente. Além do mais, o autor acredita que os leitores são, de certa forma, manipulados pela estrutura das narrativas triviais, como se não fossem capazes de pensar por si mesmos. Novamente o leitor, segundo esta perspectiva, não inspira muita confiança, pois Kothe subestima as capacidades de reflexão e pensamento crítico dos leitores, acreditando que estes leem todas as obras sem ter senso crítico para refletir e ponderar sobre o que é verdadeiro ou não.

Ao generalizar o *best-seller* e desenhá-lo a partir de uma ótica ruim por conta do número alto de vendas, Kothe acaba equivocando-se em sua argumentação, tendo em vista que muitas obras clássicas também se caracterizam como *best-sellers*. A

questão mercadológica parece incomodar em demasia a todos os críticos, mas, na verdade, deveria ser vista sob uma perspectiva boa, uma vez que indica que *os livros estão sendo lidos* pelos leitores e leitoras que os estão procurando:

O *best-seller* tem a marca da mercadoria, mas não consegue ser mais que uma mercadoria. A crítica literária desapareceu, substituída pela resenha, uma publicidade veiculada segundo interesses de editoras dominantes no mercado e com maior força dentro das mídias: não se pode confiar que seja realmente bom naquilo que é mais alardeado. Como fora da mídia não há salvação para algo que precisa tornar-se público, a manipulação deixa de aparecer como tal, especialmente quando a ditadura governamental é substituída pela ditadura das redações. Ao escritor resta escrever para si mesmo – poemas herméticos –, sem poder sonhar ser um dia descoberto (KOTHE, 1994, p. 230-231).

Por um lado, Kothe – tal como Paes – reconhece que as obras triviais devem ser estudadas e lidas. Porém, enquanto Paes pauta sua defesa partindo do pressuposto de que as obras de literatura de entretenimento têm a função de motivar o leitor a procurar e a ler obras clássicas, Kothe defende a importância destes livros menos prestigiados por acreditar que é só assim que os leitores "manipulados" podem ser defendidos ou resgatados da alienação.

Dessa forma, seja por sua atuação como ponte para os clássicos, seja pela possibilidade de libertar o leitor da alienação das obras de literatura de massa, Paes e Kothe reconhecem a importância de dar espaço para esses livros tão desvalorizados pela crítica. Neste artigo, tentamos desmistificar não só os estereótipos que rondam os livros entendidos como literatura de massa – defendidos pelos autores supracitados anteriormente –, mas, sobretudo, a visão negativa posta sobre as leitoras e suas escolhas literárias.

Por isso, conscientes dos anos de repressão e proibição enfrentados pelas leitoras, escolhemos a saga *Crepúsculo* (2009), escrita por Stephenie Meyer, como objeto de estudo específico para este trabalho. Desde a sua primeira publicação, em 2005, os livros da saga vampiresca de Meyer mobilizam fãs leitores – e, principalmente, fãs leitoras – pelo mundo inteiro. A partir disso, a produção dos filmes foi inevitável, atraindo ainda mais insaciáveis leitoras e leitores. Os cinco filmes – o último livro foi dividido em dois longas – deram à obra literária de Meyer ainda mais visibilidade.

Em contrapartida à boa recepção por parte das leitoras, grande parte dos críticos – e de outras pessoas também, homens e mulheres – não enxergou – e ainda não enxerga – o grande sucesso da saga com bons olhos, pois o grande êxito –

sobretudo com o público mais jovem – dos livros reforçou ainda mais a má percepção das pessoas que se opunham à saga vampiresca. Nesse sentido, é possível observar que a motivação por trás da grande oposição aos livros de Meyer se deve, em grande medida, à constituição do público leitor – majoritariamente composto por mulheres e jovens. Ao observar as críticas, nota-se um padrão: a grande maioria é feita por homens que nem ao menos se deram o trabalho de ler os livros, por julgarem que as obras possuem cunho demasiado adolescente. As leitoras – e fãs – de *Crepúsculo* foram – e são – muito criticadas em fóruns, resenhas e até mesmo nas salas de aula e em trabalhos acadêmicos.

É possível observar, em diferentes contextos, até mesmo outras mulheres acusando as leitoras da história de Meyer de serem sexistas, dentre outras ofensas. Vale ressaltar que *Crepúsculo* evidentemente não é um livro de cunho feminista, pois há várias outras obras com maior relevância nesse aspecto e, ainda assim, esse não parece ser o propósito da autora. Por isso, propomo-nos a defender a escolha das leitoras que, evidentemente, foram tão sensibilizadas pela obra de Meyer. Nossa maior aposta é a de que essas leitoras têm voz – uma voz que merece ser ouvida.

Para defender a concepção de que a literatura é um campo variável e passível de mudanças, Abreu (2006), partindo da ideia de que as definições de literatura mudam de acordo com o tempo, aponta que os romances – hoje em dia, leitura obrigatória nas escolas brasileiras e nos vestibulares – eram veementemente repudiados pela crítica, principalmente quando o gênero surgiu, no século XVIII. Como discutimos anteriormente, à época, os críticos e professores se opunham enfaticamente à leitura desse tipo de obra, pois acreditavam que era perda de tempo e empobrecia o leitor – principalmente a leitora. Essa forte oposição era advinda, sobretudo, do fato de esses livros se constituírem enquanto um gênero novo, e, por isso, não tinham obras nobres e bem-vistas que fizessem parte de seu passado histórico. Durante aquele período, os critérios usados para definir quais obras seriam adequadas (ou não) e quais tinham qualidade (e as que não tinham) eram aqueles contidos em Retóricas e Poéticas. Nesse sentido, a autora conclui que os parâmetros usados para definir quais obras são “boas” e quais são “ruins” mudam de acordo com o tempo.

No Brasil, as leitoras, principalmente, eram proibidas de ler romances nas escolas, pois acreditava-se que estas obras poderiam influenciá-las negativamente, já que tinham o potencial de instigar a imaginação e estimular comportamentos devassos. Além disso, as leitoras tinham permissão para ler apenas algumas poucas obras – como orações, livros de efeito moralizador, receitas ou livros cujo enredo

abordasse amores românticos. Mas isto não as impedia de ler os romances – os livros eram lidos às escondidas.

Na contemporaneidade, em contraposição ao estímulo e ao incentivo dados à leitura de romances antigos – anteriormente entendidos como obras ruins – nas escolas, a leitura de histórias em quadrinhos ou de romances considerados como literatura de entretenimento é extremamente condenada, uma vez que a grande maioria de críticos e uma parcela significativa de professores não enxergam contribuição alguma em ler esse tipo de obra. No que se refere especificamente ao público leitor feminino, a situação parece não ser muito diferente da vivenciada durante o século XVIII: as escolhas literárias das leitoras continuam a receber juízos de valor específicos, pois vigora a percepção negativa sobre as leitoras – sobretudo as que leem livros de literatura de entretenimento.

Segundo Eliane Campello, em *Cinquenta tons: “It’s a love story!”* (2013), o termo *chick lit* surgiu nos anos 1990 como uma forma de denominar grupos de mulheres escritoras. Anos mais tarde, em 2006, Chris Mazza usou o termo em *Who’s laughing now?* em um discurso irônico com o intuito de mostrar a “responsabilidade” das mulheres na criação de estereótipos que as englobam e, segundo Mazza, inferiorizam o público feminino. Posteriormente, a denominação passou a ser usada por editoras a fim de nomear um tipo de literatura específica – voltada para mulheres – cujas obras tratam de questões específicas do público feminino.

A forma com a qual as obras de *chick lit* são vistas pelas mulheres é dúbia, pois, de um lado, o público feminino se opõe a este tipo de livro, por acreditar que a literatura deve ser usada contra o patriarcado e as estruturas que começaram a ser enfrentadas no século passado. Sob outra perspectiva, há mulheres a favor destas obras e que as leem. A crítica, sobretudo, tece comentários ferrenhos à literatura de *chick lit*, muito embora as três instâncias citadas concordem que a leitura deste tipo de obra pode oferecer contentamento e momentos de fruição, ainda que rápidos e momentâneos. Por isso, os *best-sellers* e a literatura de *chick lit* tendem a caracterizar os mesmos tipos de obras – a literatura de massa.

Nesse sentido, as críticas à literatura *chick lit* revelam que ainda há várias tentativas – vindas de diferentes grupos e esferas, muitos dos quais são, inclusive, compostos por mulheres – de ditar o que o público feminino deve (ou não) ler. Se as primeiras leitoras eram julgadas como fúteis, de baixo intelecto ou libertinas porque liam romances, agora, as mulheres são pintadas como vilãs na luta contra o

patriarcado quando leem obras de literatura de *chick lit* – ainda que o façam por *gostar de ler* tais livros.

Campello, em seguida, faz uma análise sobre a trilogia *Cinquenta Tons de Cinza* – livros da autora britânica E. L. James, escritos, inicialmente, como uma *fanfic* da saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. Segundo Campello, na obra de James:

As personagens preenchem todos os requisitos estereotipados de um romance *chick lit*: narrativa em primeira pessoa, a heroína é pobre e seus atributos pessoais não se afinam com o protótipo da mulher fatal, enquanto o herói é riquíssimo e sedutor, a síntese da beleza masculina: um Apolo (CAMPELLO, 2013, p. 245).

Ao falar sobre a narrativa de Anastácia Steele, Campello tece várias críticas a aspectos da obra encontrados em *Crepúsculo* também – dentre os quais, há destaque para a identificação com a personagem principal, a forma apaixonada com a qual a narradora descreve seu amado e a baixa autoestima da mocinha. Além disso, a autora argumenta que a obra apresenta vários problemas estéticos, além de não manifestar um projeto emancipador, de modo que, dessa forma, não pode ser caracterizada como algo além de literatura de massa.

Logo, a argumentação de Campello reforça a ideia de que os livros carregam uma tal potência determinadora capaz de atribuir juízos de valor às autoras (que não são entendidas como escritoras de romance, mas escritoras especificamente de *chick lit*) – e, conseqüentemente, às leitoras também. Assim, se a crítica condena determinada obra, as leitoras – tal como as escritoras – recebem igualmente o mesmo valor.

À vista disso, é possível observar que, ao contrário do que Campello defende, a grande problemática desses livros gira ao redor da imagem negativa que as narrativas femininas carregam desde o surgimento das primeiras leitoras. Essa percepção vigora a partir da tendência em classificar as leitoras jovens – sobretudo as leitoras de ficção popular – como adeptas de leituras de obras medíocres, em contraposição ao leitor ou leitora de obras de literatura erudita. O segundo grupo, então, é entendido como mais intelectual por suas escolhas literárias, sempre determinantes no estabelecimento das obras que compõem o cânone literário e, por isso, alguns tipos de leitoras têm preferências literárias mais respeitadas e mais valoradas do que outras.

Isto não faz, contudo, com que as leitoras de *Crepúsculo* – tal como as de *50 Tons de Cinza* – sejam entendidas como as responsáveis por legitimar determinadas estruturas – a exemplo do patriarcado –, sobretudo quando observamos os contextos

nos quais essas leituras estão inseridas. Por isso, nos pautamos em Abreu (2006), pois, ainda que a crítica use de critérios excludentes para classificar as obras como “Grande Literatura” ou literatura de entretenimento, é perceptível que os métodos e parâmetros usados para tanto se mostram falhos, já que as instituições de poder só prestigiam os textos que se enquadram no primeiro grupo, pois, ainda que as obras do segundo grupo tenham características literárias – e aqui não queremos entrar no mérito da obra de Meyer, tal qual a de James, ser boa (ou não) –, isto quase nunca é suficiente. Não, certamente, há um elemento especial no interior da obra que a defina necessariamente como uma obra literária.

Nesse ínterim, usar o argumento de que os livros da saga *Crepúsculo* – assim como os de James – são um retrocesso, por legitimar uma estrutura que vigora há anos, parece ser de uma violência exorbitante, sobretudo se levarmos em consideração que a obra é narrada por uma personagem feminina, escrita por uma mulher e, especialmente, lida por mulheres no mundo inteiro. Condenar esse tipo de obra, levando em consideração um universo dominado por narrativas escritas por homens – ainda que com a presença de personagens femininas –, é um equívoco dos mais graves.

Se antes do século XVIII vivenciamos um cenário de quase completa invisibilidade feminina na literatura e em suas manifestações, na contemporaneidade, as obras escritas e lidas por mulheres são constantemente reprovadas pela crítica especializada – e por outros leitores e leitoras também, vale destacar. Para combater o histórico de silenciamento do público leitor feminino, é importante, antes de qualquer coisa, respeitar as escolhas literárias femininas sem atribuir juízos de valor ou críticas pouco fundadas e inconsistentes a essas obras.

Considerações finais

“Se o que nos agrada é apenas a literatura que reflete nossos próprios interesses, toda leitura se converte numa forma de narcisismo” (EAGLETON, 2019). Tentamos, com este trabalho, desmistificar a concepção negativa que as leituras femininas carregam, apontando que essa estigmatização é fruto de séculos de repressão aos quais este público específico foi condicionado. Culpabilizar as leitoras por suas escolhas literárias ou atribuir juízos de valor às suas leituras com o propósito de unicamente responsabilizar as mulheres pela perpetuação e permanência do

patriarcado é, no mínimo, desconhecer os contextos de inserção à leitura feminina e reduzir o caráter político da literatura.

O cenário contemporâneo se torna ainda mais redutor das experiências de leitura femininas quando levamos em consideração que as instâncias de poder – crítica literária e universidades – são as responsáveis por determinar o que deve (ou não) ser considerado como literatura erudita, assim como escolhem, também, as obras que devem ser entendidas como “boas” ou “ruins”. Nesse sentido, a imposição de uma literatura absoluta silencia narrativas. Reforçamos: esta não é uma tentativa de abate à literatura clássica, pois respeitamos e entendemos os espaços por ela ocupados. Mas tentamos apontar que essas obras representam uma classe em específico da sociedade – geralmente a do homem branco hétero – e os outros grupos – como o das mulheres – devem ser representados de maneira positiva também, ao contrário do que vem acontecendo nos últimos séculos, uma vez que as obras lidas por esse público são, desde os princípios do século XVIII, no Brasil, estigmatizadas e subjugadas como inferiores.

Cabe destacar que a leitora sempre leva a culpa – se não lê os clássicos, é inculta, ignorante e fútil; se lê literatura de entretenimento, o faz porque vive em um exorbitante estado de alienação e apresenta uma desmedida falta de capacidade para compreender as obras de literatura erudita –, além de ser, também, culpabilizada pelos malefícios de vivermos em uma sociedade ainda extremamente desigual.

Ao observar as últimas edições da *Retratos da Leitura no Brasil*, no entanto, observamos que as mulheres têm ocupado cada vez mais espaços na literatura e assumem, gradativamente, o protagonismo de suas próprias histórias por meio da escrita e da leitura – de um repertório variado de livros. Embora *Crepúsculo* apresente, de fato, pontos problemáticos ao longo da narrativa (o que não cabe avaliar aqui em virtude do espaço), é válido destacar que a obra de Meyer é, ainda hoje, muito importante para um número significativo de leitoras, além de ter contribuído de maneira imensurável para que mais pessoas adquirissem hábitos de leitura.

Eagleton (2019) fala que, embora, às vezes, tendamos a compreender as personagens literárias como pessoas reais, esse cenário jamais seria possível, uma vez que a personagem vive apenas enquanto faz parte do arranjo de palavras cuja união forma o texto. Isto certamente não invalida as experiências de identificação vivenciadas pelas leitoras que, uma vez em contato com a personagem literária, passam a entendê-la como uma presença real. Dessa forma, ainda que a relação entre

Edward e Bella seja demasiado conturbada, urge abrir espaços de diálogo e debate para que as leitoras – e os leitores também – possam discutir e conversar sobre os aspectos controversos presentes não somente na saga *Crepúsculo*, mas em todas as obras literárias que apresentam tais características e que fazem parte de seus repertórios de leitura.

Sob essa perspectiva, condenar as leitoras e, por conseguinte, os livros que as movem não nos parece ser o melhor caminho para emancipar esse público. Faz mais sentido reconhecer a importância de *Crepúsculo* – cuja personagem principal é uma mulher leitora, lida majoritariamente por leitoras e escrita por uma autora também leitora – como uma obra significativa e formadora de novas leitoras e leitores que, em grande medida, são mobilizados e formam hábitos constantes de leitura. Não cabe, portanto, analisar a obra de Meyer – e tantas outras entendidas como literatura de entretenimento – a partir de um ponto de vista redutor e rudimentar, pois a noção mercadológica não é, certamente, a questão mais relevante aqui. Se essas obras atingem números exorbitantes de vendas é porque estão sendo *lidas*, já que sensibilizam uma parcela significativa de leitores.

Parece ser mais importante despertar o interesse – e por que não a paixão? – pela leitura do que regular leituras e hostilizar os leitores por suas escolhas literárias. Enquanto as excessivas vendas de livros não começarem a ser entendidas como um bom sinal, não só do alargamento da indústria dos livros, mas também, e talvez sobretudo, da formação de novos leitores, que assumem uma posição anteriormente destinada a alguns poucos indivíduos que se adequavam aos limites impostos pela crítica, não seremos capazes de compreender o modo como uma obra como *Crepúsculo* pode mobilizar milhares de leitores e leitoras ao redor do mundo.

A literatura de entretenimento nasceu de maneira significativa, em um momento de transformações sociais determinantes para a construção do contemporâneo. Para além disso, essas obras tão representativas foram a primeira forma de acesso à cultura letrada por parte de um público quase sempre excluído de qualquer oportunidade de ingresso ao meio erudito. Com o passar dos anos, essas obras – e seus leitores e leitoras – não deixaram de ser malquistas pela crítica, muito embora tenham ocupado cada vez mais espaços nos canais midiáticos, o que contribuiu positivamente para a formação de novos leitores e para a difusão cada vez maior do livro, que, por sua vez, adquiriu contornos característicos e singulares.

Dessa forma, em uma sociedade que caminha, ainda, a passos tímidos para a formação de um público leitor assíduo e consistente, é válido olhar com um pouco

mais de cuidado para as obras responsáveis por formar leitores e leitoras há tanto tempo. Tendo em vista que o objetivo principal do ensino de literatura é a formação de leitores, críticas demasiado redutoras e limitadas a comparações com obras de cultura erudita não deveriam ser parâmetro para julgamento do que um leitor ou leitora deve (ou não) ler. É importante nos atentarmos a essas questões o quanto antes, afinal, “Somente no dia do Juízo Final saberemos se Virgílio e Goethe conseguiram chegar ao final dos tempos ou se J. K. Rowling venceu Cervantes por um triz.” (EAGLETON, 2019, p. 191-192).

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 15-39, jun. 2013. ISSN 2358-9787. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.22.1.15-39>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5363>. Acesso em: 20 out. 2020.

_____. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

AMORIM, Galeno (org.). *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-Livro, 2008.

BELTRÃO, Kaizô Iwakami. NOVELLINO, Maria Salet. *Alfabetização por Raça e Sexo no Brasil: Evolução no Período 1940-2000*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2002.

CAMPELLO, Eliane. Cinquenta tons: “It’s a love story!”. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 18, p. 229-254, 2013. DOI: 10.5007/2175-7917.2013v18nesp1p229. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p229>>. Acesso em: 9 de nov. de 2020.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Tradução Denise Bottmann. 1. Ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

FAILLA, Zoara (org.). *Retratos da leitura no Brasil 3*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2012.

_____. *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da leitura no Brasil*. 5. ed. Disponível em: <https://prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/09/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_IPL-compactado.pdf>. Acesso em 20 de out. de 2020.

KOTHE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994 (1ª reimpressão 2007).

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. Ed. rev. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

BRITO, A. C. de C.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Tradução de Ryta Vinagre. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.