

UM *BEST SELLER* REAL: UMA ANÁLISE LITERÁRIA DO PRIMEIRO VOLUME DA SÉRIE “O DIÁRIO DA PRINCESA”

Clarissa Resende ROSA
Orientador: Prof. Dr. Jefferson Cano

Resumo: *O Diário da Princesa*, romance da escritora estadunidense Meg Cabot, atingiu o número de 5 milhões de exemplares vendidos e foi publicado em 38 países. Tal êxito confere ao livro o rótulo de *best seller*, expressão que envolve questões relacionadas aos aspectos editoriais quantitativos e ao mesmo tempo aspectos qualitativos e juízos de valor, os quais pressupõem a divisão entre uma *alta literatura* e uma *baixa literatura*. Dessa forma, o que se pretende nesse artigo é um estudo que se desvincule de uma defesa da *alta literatura*, analisando a construção do *best seller* *O Diário da Princesa* à luz do conceito de realismo formal proposto pelo crítico Ian Watt.

Palavras chaves: Teoria Literária, Indústria Cultural, Realismo Formal, *Best Seller*.

1. INTRODUÇÃO

Os livros de Meg Cabot, que começaram a aparecer nos Estados Unidos em 1998 sob o pseudônimo de Patrícia Cabot e no Brasil em 2001 sob a chancela da Editora Record, imediatamente agradaram ao público adulto e infanto-juvenil devido a sua habilidade de criar histórias para as mais variadas faixas etárias. Basta dizer que Cabot é autora de mais de sessenta livros para jovens e adultos, muitos dos quais se tornaram *best sellers*.

Embora a maioria das obras da autora tenham alcançado grandes números de vendas e tenham permanecido durante semanas nas listas dos *livros mais vendidos* de grandes jornais estadunidenses e brasileiros, como, por exemplo, o *The New York Times* e *A Folha de São Paulo*, é a série *O Diário da Princesa* que se consagrou como seu maior *best seller*; alcançando altas tiragens e números de vendas impressionantes, chegando a atingir o número de 5 milhões de exemplares vendidos em seu país de origem e 800 mil no Brasil em um curto período de tempo, dando origem a dois filmes da Disney que foram sucessos de bilheteria¹.

¹ Informação retirada do site da autora < <http://www.megcabot.com/about-meg-cabot/> > Acesso em: 15 de março de 2015

Não restam dúvidas de que esses números e listas fazem de *O Diário da Princesa* um campeão de vendas. No entanto, tal rótulo traz impregnado em si não apenas aspectos editoriais quantitativos, como, por exemplo, as tiragens ou o número de vendas do livro comparado com a totalidade de habitantes do país². A determinação terminológica do *best seller* carrega em si aspectos qualitativos e juízos de valor, espelhados em opiniões de críticos e teóricos da literatura, que sintetizam suas classificações baseadas na linguagem, na originalidade da narrativa e na consistência do conteúdo, o que implica em uma noção de campo literário dividido e polarizado, onde de um lado temos a *alta* literatura, com suas normas e hierarquias, e em oposição a ela uma *baixa* literatura que se distancia do padrão reconhecido, que é por vezes desprezada ou então classificada como *subliteratura*, *paraliteratura*, literatura de *massa*, literatura de *mercado*, dentre outras terminologias similares, todas apontando para a exclusão, ou ainda, a “impossibilidade de identificação com estatutos propriamente literários.” (BORELLI, 1996 p. 24).

Entretanto, essa equivalência semântica entre *best seller* e *literatura de mercado* apresenta certa fragilidade conceitual, uma vez que, seguindo a lógica estabelecida pelo mercado, a expressão emprestada do inglês é puramente descritiva em seu sentido literal, isto é, designa os livros mais vendidos. Dessa forma, *Dom Quixote de La Mancha*, do escritor Miguel de Cervantes é um *best seller*, já que vendeu ao longo da história entre 500 e 600 milhões de cópias.

Por outro lado, esse termo não é usado apenas no seu sentido restrito, mas fortemente associado à nomenclatura *literatura de mercado* que, apesar do nome sugestivo, evidenciado pelo vocábulo “mercado”, não é regulada por mensurações mercadológicas consequentes do desempenho de vendas, mas através de opiniões e concepções da crítica literária, que resumem tais livros a uma *subliteratura* produzida para as massas, isto é, uma história nem um pouco original, recheada de peripécias e com uma linguagem simples e direta, a fim de proporcionar apenas o entretenimento e a alienação.

De acordo com Reimão (1991, p. 54), há um consenso de que a *literatura de mercado* descende do folhetim. Assim como esses textos não eram benquistos pela elite intelectual do século XIX e foram “inseridos nas listas dos primeiros produtos da indústria cultural” (REIMÃO, 1991, p.54), os *best sellers* encontram-se diretamente associados a um movimento global de produção em massa, onde o fluxo de transmissão ocorre de maneira vertical, unidimensional, do mercado capitalista às massas.

2 Sandra Reimão (1991:53-61), afirma que nos Estados Unidos há um modelo padronizado de avaliação do *best seller* no mercado editorial estadunidense, vigente desde 1947. Tal modelo consiste em levar em conta o número de vendas de um livro comparado com a totalidade de habitantes do país. É importante ressaltar que essa proposta estabelece que, para um título se legitimar como *best seller*, é necessário alcançar um índice de vendas igual ou maior a 1% da população total do país, independentemente de serem alfabetizados ou não.

Dessa forma, o teórico Muniz Sodré (1985) afirma que a *literatura de mercado* deve possuir algumas características que remetam ao gosto popular, isto é, das massas, uma vez que essa matriz literária é “resultado do processo de industrialização mercantil e efeito da ação capitalista sobre a cultura” (SODRÉ, 1985, p. 70).

Assim sendo, é possível, segundo Sodré, identificar alguns elementos-chave presentes na estrutura narrativa de grande parte dos representantes desse tipo de literatura, como: a presença de um herói, atualidade informativa-jornalística, oposições míticas (bem x mal) e retórica simples e esquemática.

Portanto, temos que a expressão *best seller* é uma consequência mercadológica, enquanto o termo *literatura de mercado* (*subliterário, não-literário, paraliterário, literatura de massa*) é uma conclusão provocada pela análise de certas proposições prévias, como qualidade de conteúdo, linguagem, autor e temática.

Em vista disso, uma das motivações que permeia esse estudo, reside na questão relacionada à conotação pejorativa, *literatura de baixa qualidade*, ligada à expressão *best seller* em seu sentido literal. Segundo Lahm (2006), observa-se que o que é sucesso comercial e agraciado pelo mercado tende automaticamente a ser preterido pela crítica e rebaixado à condição de produto inferior de menor valor estético. Dessa forma, a literatura *best seller* se encontra fadada a ocupar o patamar menos elevado possível de uma suposta hierarquia valorativa de classificação dos bens culturais, antes mesmo da realização de uma análise particularizada.

Assim sendo, o que se pretende aqui é uma análise do primeiro volume da série *O Diário da Princesa* que se desvincule das abordagens beletristas de defesa da “alta literatura”. Pretende-se fazer uma leitura do diário da adolescente Mia Thermopolis, uma garota nova iorquina comum, nem um pouco popular que se considera uma “aberração” por ter um metro e oitenta de altura. Ela vive em Manhattan com a mãe, uma pintora, e o gato Fat Louie, escreve em seus diários os problemas cotidianos que enfrenta, como a rivalidade com uma colega, a paixão pelo garoto mais popular da escola, o fato de sua mãe namorar o seu professor de álgebra e sua mais recente descoberta de que é uma princesa, a herdeira legítima do trono de um pequeno principado Europeu, a fictícia Genóvia.

A série, composta de onze livros que narram em primeira pessoa a vida da personagem central dos quatorze anos até a maioridade, permite que o leitor participe efetivamente da vida da princesa, bem como de seus amigos e familiares, descritos com muitas particularidades através do olhar da adolescente. Tais particularidades, experiências singulares, noções de tempo e espaço bem definidas e, principalmente, “a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2010, p.29), conferem ao livro características do realismo formal abordado pelo crítico literário Ian Watt em 1957.

O realismo formal é identificado por Watt como a característica fundamental do gênero romance. No entanto, o termo “realismo”, proposto pelo estudioso, se afasta dos conceitos relacionados à escola literária que abordava “temas vulgares e as ‘tendências imorais’” de Flaubert e seus sucessores” (WATT, 2010, p. 10). Segundo o crítico, o romance moderno teria firmado suas principais características na Inglaterra em meados do século XVIII, tendo como principais fundadores, e conseqüentemente representantes, os escritores Fielding, Defoe e Richardson.

Essa tendência literária busca retratar todo tipo de experiência humana, isto é, o “realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11), valorizando o individual e o particular em detrimento da tradição, problematizando, assim, a relação entre a obra literária e a realidade que ela imita.

Portanto, a centralidade atribuída ao indivíduo e a especificidade de sua experiência substituem a tradição coletiva observada desde o Renascimento, e conferem ao romance moderno uma ênfase maior nas questões de identidade pessoal e na percepção de uma dimensão temporal, se configurando em um método narrativo, onde o romance “constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 1990, p. 34).

À luz das concepções apontadas por Watt, o *best seller* o *Diário da Princesa* esboça algumas características desse método, como, por exemplo, familiaridade, existência cotidiana, personagens comuns, individualismo, noções bem delimitadas de tempo e espaço, empatia, subjetividade, inovação e autoconsciência³, já que, por meio da narração de Mia, somos convidados a uma imersão na vida de cidadãos norte-americanos comuns, bem como de sua cultura através de referências e menções a personalidades, restaurantes, lojas e programas televisivos reais, ao mesmo tempo em que nos confrontamos com um país europeu fictício e o desconhecimento da personagem central ao longo de catorze anos de sua condição de monarca. Dentro dessa narrativa, todos os acontecimentos se configuram como possíveis e aceitáveis na vida real, devido ao método observado no realismo formal, o qual “permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial” (WATT, 2010, p. 35).

2. ANÁLISE

Em plena Inglaterra rural do século XVIII, Pamela, serva de uma família rica, é objeto de desejo de seu patrão aristocrata, o qual articula diversas situações para forçá-

3 VASCONCELOS, 2002 apud PELLEGRINI, 2007, p. 143.

la a se entregar a ele. No entanto, a jovem não abre mão de seus valores morais e luta para preservar sua virtude. O desfecho dessa escolha envolve ameaças de rapto, recusa de exigências e cartas interceptadas. Em linhas gerais, eis o resumo de *Pamela*, umas das narrativas que fundou o romance inglês e que atravessou o tempo e o espaço, tornando-se parte do imaginário da cultura ocidental, servindo de inspiração e referência para outros grandes escritores, como para a romancista inglesa Jane Austen.

Pamela ou Virtue Rewarded, publicado em 1740 por Samuel Richardson e, valendo-se da ascensão da burguesia e da confusão entre espaço público e privado que o romance burguês causava, associou descrição psicológica e cotidiano, e impressão de realidade e experiência humana, inaugurando uma das vertentes do romance que fariam história na tradição inglesa.

O crítico literário Francis Jeffrey (*apud* WATT, 2010, p. 185) afirma que “com Richardson, nós nos esgueiramos invisíveis, na privacidade doméstica de suas personagens e ouvimos e vemos tudo que dizem e fazem, seja interessante ou não, satisfaça ou desaponte nossa curiosidade”. Contudo, Ian Watt declara que apenas uma escala temporal e espacial mais minuciosa, características do realismo formal de Richardson, não basta para explicar como o autor permite ao leitor esgueirar-se na privacidade doméstica das personagens narradas. Defoe e Fielding, também representantes do que chamamos de realismo formal, se preocuparam em elaborar descrições acuradas e mais próximas possíveis da experiência real. No entanto, o que distingue o autor de *Pamela* dos outros dois, segundo os críticos da época (WATT, 2010, p.186), é o fato da exatidão de Richardson se concentrar muito mais nas pessoas e sentimentos do que nas coisas. Dessa forma, tal exatidão permite a Watt (2010, p.186) concluir que “antes de Pamela houve muitas personagens literárias igualmente prováveis e talvez até mais interessantes, porém nenhuma cujos pensamentos e sentimentos cotidianos conhecemos com tanta intimidade”.

Para imprimir à sua ficção uma direção interior e subjetiva, Richardson se utilizou da base formal da narrativa, isto é, a carta. O uso da carta a serviço da ficção anunciou uma grande ruptura com a perspectiva literária clássica, uma vez que, segundo Madame de Stael (*apud* WATT, 2010, p.186) o método epistolar “sempre pressupõe mais sentimento do que ação”. Habermas (1984, p.65) complementa tal citação afirmando que as correspondências deixaram de ser “a epístola familiar finamente redigida” para se tornarem “crônicas” e “narrativas”, as quais, se de cunho sentimental, eram consideradas “um escrito da alma”.

Semelhante às narrativas em forma de correspondência, temos o diário íntimo, um gênero autobiográfico com horizontes muito fluídos e que, por este motivo, admite uma ampla variedade temática e estrutural, o que o torna um instrumento produtivo a serviço da ficção. Assim como as correspondências, o diário conta com um sobrescrito

informando a data da ocasião, no entanto difere quanto ao destinatário, uma vez que, enquanto na carta há sinalizado para quem a narrativa se destina, no diário o autor escreve para si e, na maioria das vezes, sem intenção de ser lido.

O diário de Mia Thermopolis possui dois aspectos fundamentais que o caracterizam como tal: o pacto de sinceridade estabelecido pelo diarista e a questão temporal. Cabot situa os fatos da narrativa em um esquema temporal bem detalhado. O sobrescrito de cada entrada no diário informa a data e o dia da semana, e em algumas passagens, fornece a hora e o local em que se deu a ação – sabemos, por exemplo, que no primeiro livro da série a ação se inicia no dia 23 de setembro, uma terça-feira, e termina em 19 de outubro, um domingo (à noite). Sabemos também que Mia descobriu ser uma princesa no dia 2 de outubro, uma quinta-feira, no Plaza Hotel de Nova Iorque. Essas informações, segundo Watt (2010, p.24) conferem fidelidade do romance à experiência cotidiana, uma vez que tal gênero depende diretamente do emprego de uma escala temporal muito mais minuciosa.

Quarta-feira, 24 de setembro, Quinto Período

Isso é bem de Lilly: “O sr. Gianini é legal.” É isso aí. Ele é legal se você é Lilly Moscovitz. Ele é legal se você é boa em álgebra, como Lilly Moscovitz. E não é tão legal se você está levando bomba em álgebra, como eu. Ele não é tão legal assim, se obriga a gente a ficar na escola TODOS OS DIAS, das 2:30h até as 3:30h, para estudar o método DEMONSTRAÇÃO POR ABSURDO quando você podia estar passeando com a turma. Ele não é tão legal assim se chama sua mãe para uma conversa particular mãe/professor, diz que a filha vai levar pau em álgebra e, depois, CONVIDA ELA PARA SAIR. (CABOT, 2015, p. 13)

O espaço é tão importante quanto o tempo na estrutura narrativa de *O Diário da Princesa*, uma vez que tal dimensão é identificada como uma parte da realidade a ser narrada, influenciando no desenvolvimento das trajetórias individuais. Watt (2010, p. 27) afirma que o espaço é o correlativo do tempo, isto é, “não conseguimos facilmente visualizar um momento particular da existência sem situá-lo também em seu contexto espacial”.

Para tanto, Cabot utiliza 44 referências concernentes a hotéis, restaurantes, universidades e bairros conhecidos da população norte-americana, mais especificamente nova iorquina. No entanto, a julgar pela popularidade do romance e seu incrível número de vendas e traduções, o que lhe confere o rótulo de *best seller*, tamanha quantidade de alusões locais não causa desconforto aos leitores pertencentes a outras culturas.

Essas referências podem ser divididas em dois tipos: aquelas possíveis de serem interpretadas a partir do conhecimento de mundo do leitor e as que pertencem a um universo específico, que não são autoexplicativas. Como representantes do primeiro grupo temos o *The Plaza*, um dos hotéis mais tradicionais de Nova Iorque, localizado na Quinta Avenida, uma área nobre da cidade. Tal hotel é famoso por hospedar personalidades

e figuras políticas. É nesse ambiente que Mía irá receber suas “lições de princesa”, uma vez que é no *The Plaza* que sua avó, princesa viúva de Genovia, se hospeda quando está em Nova Iorque.

A partir das descrições do local, o leitor, mesmo sem conhecer suas instalações físicas, é capaz de compreender e imaginar o ambiente, dado que se trata de um estabelecimento cuja configuração física faz parte do imaginário coletivo. Independente de nunca ter conhecido um hotel luxuoso, o leitor pode inferir que o *The Plaza* é um estabelecimento caro e de requinte, uma vez que é lá que a família real genoviana irá se hospedar. Além disso, o leitor também conta com as descrições e impressões do hotel feitas pela personagem principal.

Então a própria recepcionista me escoltou até a cobertura, que é onde está hospedada Grandmère. Mas eu quero falar sobre a cobertura. É muito luxuosa. Eu disse que o banheiro feminino do Plaza era luxuoso? Pois não é nada em comparação com a cobertura. Em primeiro lugar, tudo é cor-de-rosa. Paredes, carpete, cortinas, mobília. Há rosas cor-de-rosa em toda parte e aqueles retratos pendurados na parede, todos eles mostram pastorinhas cor-de-rosa e tudo mais. E exatamente quando eu pensei que ia me afogar em cor de rosa, entra Grandmère, inteiramente vestida de roxo. (CABOT, 2015, p. 119)

Ainda nesse grupo, temos referências a universidades e pontos turísticos, como o bairro onde Mía e sua mãe residem. A casa da personagem principal se localiza em Greenwich Village, tradicional área residencial da cidade de Nova Iorque, onde fica localizada a *New York University*. A região é amplamente conhecida por ter sido moradia de grandes artistas, como Eugene O’Neill e Marcel Duchamp, além de, na década de 1950, ter se tornado o ponto de encontro da geração *beat*. Em 1960, devido às mortes da guerra do Vietnã, várias das mobilizações anti-guerra comandadas pelos *hippies* ocorreram em Greenwich Village, ao mesmo tempo em que outros grupos lutavam pela liberdade sexual. Alguns anos depois o bairro foi cenário da Rebelião de Stonewall, um marco na luta pelos direitos da comunidade LGBT, e atualmente recebe todos os anos a Parada Gay.

Observa-se que Greenwich Village é um bairro que possui uma origem contestadora, revolucionária e criativa. A descrição física do local é fiel à realidade, que possui prédios antigos de tijolo vermelho com escadas de incêndio nas laterais, residência típica do bairro. A personagem Ronnie, vizinha transexual de Mía, é de certa forma uma referência à grande influência que o movimento LGBT possui no bairro.

Quero dizer, não é que eles tenham coisas que eu não tenho. Na verdade, mamãe e eu temos coisas melhores (...) além disso, temos gente melhor para espiar pelas janelas, como Ronnie, que já foi Ronald e agora é chamado de Ronette, e que dá um monte de festas de arromba. (CABOT, 2015, p.80)

No entanto, a escolha de Greenwich Village se faz bastante pertinente quando se examina Helen Thermopolis, a mãe da personagem central. Helen é uma artista plástica feminista, com ideias e princípios pouco convencionais para a sociedade em que vive, principalmente no que diz respeito ao fato de ser mãe solteira. O casamento entre Helen e Philippe, príncipe da Genovia, não ocorreu devido aos pensamentos inovadores e “revolucionários” de Helen, o que desagradava profundamente à família real genoviana. Em vários momentos da narrativa, através dos relatos de Mia, é perceptível um discurso feminista no qual sua mãe, na maioria das vezes, é a porta-voz.

Helen Thermopolis, além de ser minha mãe, é uma pintora muito talentosa e foi matéria na revista *Art in America* como uma das pintoras mais importantes do novo milênio (...) eu a respeito também porque ela é uma mulher de princípios profundos: diz que nunca pensaria em infligir as coisas que pensa a outras pessoas e que gostaria que essas outras pessoas fizessem a mesma cortesia com ela. (CABOT, 2015, p. 35)

Outro elemento presente no romance que se aproxima bastante da experiência real dos moradores de Greenwich Village reside no fato de que o bairro, por se localizar em Manhattan, tem perdido seus espaços culturais e estudantis para novas áreas comerciais, atraindo um grande número de turistas. Em algumas passagens do diário, Mia comenta sobre esse acontecimento, como por exemplo, a gravação do programa de Lilly, *Lilly Tells It Like It Is* (Lilly Diz a Coisa Como a Coisa É), em que ambas satirizam os turistas que pronunciam o nome do bairro de forma errada.

Hoje, Lilly vai mostrar uma cena do filme A Bruxa de Blair em seu programa na TV *Lilly Tells It Like It Is* [Lilly Diz a Coisa Como a Coisa É]. A Bruxa de Blair é sobre uns garotos que entram no bosque à procura de uma feiticeira e acabam desaparecendo. Deles só são encontrados alguns metros de filme e umas pilhas de gravetos apenas. Em vez de A Bruxa de Blair, a versão de Lilly tem o título de A Bruxa Verde. A intenção de Lilly é levar uma câmera de mão até o Washington Square Park e filmar turistas que se aproximam de nós e perguntam se sabemos como se chega a Green Witch Village. (Na verdade, é Greenwich Village..., mas a gente não deve pronunciar o w em Greenwich. Mas, também, pessoas de fora da cidade sempre pronunciam o nome errado.) De qualquer modo, quando turistas se aproximarem e nos perguntarem como ir a Green Witch Village, a gente deve começar a gritar e fugir correndo apavorada. (CABOT, 2015, p. 29)

No outro grupo encontram-se referências a restaurantes e supermercados localizados em Nova Iorque. Esses ambientes, quando mencionados, não vêm acompanhados de descrições, e são poucas as vezes em que encontram-se elementos do contexto que auxiliam na identificação do local. O restaurante chinês *Big Wong*, por exemplo, é citado por Mia quando esta descreve uma típica cena de almoço em escolas dos Estados Unidos da América. Os alunos com suas bandejas costumam se sentar em grupos selecionados a partir do compartilhamento de afinidades (machões, líderes de torcidas, garotos ricos, drogados, nerds e estrangeiros), de forma que os adolescentes considerados diferentes são

deixados de lado e acabam por serem excluídos. Nessa parte da narrativa, Mia, após ter brigado com sua melhor amiga Lilly, busca um novo grupo para dividir a mesa no almoço. Enquanto procura uma mesa no refeitório, lembranças dos momentos que compartilhou com as amigas naquele local vêm à tona, e uma delas é sobre os bolinhos que compravam no *Big Wong*: “Todas aquelas pessoas formavam uma multidão em volta da mesa onde ela, eu, Shameeka e Ling Su costumávamos comer os bolinhos que compramos no *Big Wong*” (CABOT, 2015, p. 168).

Big Wong é um restaurante chinês localizado no bairro *Chinatown* em Nova Iorque. Sem essa informação, apenas com a citação de Mia, o leitor pode inferir dezenas de possibilidades do que pode ser *Big Wong*, entre elas que é um supermercado ou mercearia oriental. Esse tipo de referência não permite que o leitor compreenda o quão tradicional é o restaurante para os nova iorquinos e nem o quanto tais bolinhos são típicos e exclusivos do estabelecimento. No entanto, sua menção continua sendo significativa, pois traz uma característica importante para a compreensão da obra no que concerne aos hábitos dos moradores de Nova Iorque, bem como às preferências e gostos da personagem principal, uma vez que, ao longo do romance, encontramos diversas referências à cultura chinesa, principalmente à culinária.

Entre tantas referências reais no romance temos Genovia, o principado europeu que Mia irá governar quando atingir a maioridade. Apesar de ser fictício, o país conta com uma localização real, bem como com características passíveis de existência verdadeira. Genovia é um país com 50 mil habitantes, localizado entre a França e a Itália. Seu principal produto de exportação é o azeite de oliva, além de ser a “nação que tem a mais alta taxa de alfabetização da Europa, uma das melhores de aproveitamento educacional e os índices mais baixos de mortalidade infantil, inflação e desemprego do Ocidente” (CABOT, 2015, p. 208). Sobre esse fato, Doblin (2006) explica que o leitor possui o desejo inconsciente de poder acreditar no que é dito no romance e, se essas coisas não representam fatos históricos ou lugares reais, elas precisam ser ao menos possíveis. Dessa forma, o autor de um romance possui uma dupla tarefa, isto é, “de um lado, oferecer uma reconhecível e convincente realidade, se não temporal, com certeza espacial; de outro lado, fazer algo para que o romance se integre nesta realidade, que represente uma parte dela” (DOBLIN, 2006, p.17).

Se por um lado temos o espaço e o tempo, por outro temos que o diário é um gênero autobiográfico com horizontes muito fluídos. Segundo Maurice Blanchot (apud Andréia Moroni, 2000 p.2) o diário pode apresentar em seu interior grande liberdade de formas, uma vez que pode conter “pensamentos, sonhos, ficções, comentários sobre si mesmo, acontecimentos importantes e insignificantes, tudo lhe é conveniente, dentro da ordem e desordem que quer o autor, de modo que pareça conter vários gêneros dentro de si”.

Dessa forma, utilizar o diário como objeto para uma produção romanesca comporta uma ilusão de realidade, uma vez que tal objeto é de uso estritamente pessoal, guardando os segredos e as impressões de seu dono. Ao explorar o terreno da subjetividade, através do uso do diário, o autor cria uma ilusão de realidade que permite “a qualquer um participar da ação romanesca como ação substitutiva da ação pessoal, substituindo a realidade das relações humanas por relações entre personagens” (HABERMAS, 1984, p. 67).

A estrutura *diarística* de *O Diário da Princesa* fornece algumas informações que permitem reconhecer, na personagem de Mia Thermopolis, elementos essenciais da afetividade humana com os quais os leitores podem se identificar. Uma das facetas mais tocantes da série *O Diário da Princesa* é, provavelmente, a representação das fases, dramas, dúvidas e descobertas do crescimento. Ao criar uma personagem que cresce no mesmo ritmo de um adolescente real, ou seja, que é passível de existência verdadeira, Cabot oferece aos seus leitores mais maduros, isto é, aqueles que trazem viva a memória de uma luta interna pela aceitação e diferenciação e construção da identidade, uma oportunidade para relembrar, através de um relato bem-humorado, passagens fundamentais para a vida adulta. Para aqueles que se encontram na mesma idade da personagem principal, a leitura do diário de Mia pode se configurar como um conforto e guia para atravessar a complicada fase da adolescência. Entender como a personagem se desenvolve e como as experiências constroem sua personalidade são problemas caros ao romance. Enxergar a formação da personalidade individual por meio das experiências vividas trazem à tona fatores determinantes que influenciam no desenvolvimento da personalidade.

Segundo Vargas (2005, p. 197-198), crescer significa “desacomodar-se, movimentar-se e, para que tal ocorra, todo ambiente em torno daquele que cresce, sofre modificações”. No caso de *O Diário da Princesa*, primeiro livro da série, para a personagem Mia Thermopolis todo esse processo sucede a partir do descobrimento de sua condição de herdeira legítima do trono de um principado europeu, Genovia. Antes de tal revelação, a personagem central, então com catorze anos, levava uma vida normal em Manhattan com a mãe, pintora e artista plástica, tendo desenvolvido um caráter questionador frente aos comportamentos sociais: ela se auto intitula feminista, adotando o sobrenome da mãe (Thermopolis) ao invés do pai (Renaldo).

“Concordei com sua mãe que um palácio não é lugar para se criar uma menina.” Logo depois ele começou a resmungar consigo mesmo, o que sempre acontece quando digo a ele que sou vegetariana ou surge o assunto de mamãe. “Claro, na ocasião eu não pensava que ela tivesse a intenção de verdade, acho que crescer na cidade de Nova York instilou em você um sadio volume de ceticismo sobre a raça humana em geral...” (CABOT, 2015, p.48)

Embora a relação entre pai e filha seja saudável e harmoniosa, Mia não tem uma imagem idealizada de sua família paterna. A despeito de ser um pai atencioso e na medida

no possível presente, Philipe é visto por Mia através de um olhar de pena, não apenas pelo câncer que o acometeu. A adolescente, apesar da pouca idade, enxerga na figura do pai uma carência excessiva que o torna incapaz de estabelecer relacionamentos duradouros, bem como lidar com questões desafiantes, no que concerne ao âmbito familiar. O câncer, nesse caso, só aumentou as inseguranças do pai, tornando-o uma figura fraca e de pouca influência no desenvolvimento da personalidade da personagem central.

Acontece que, quando o cara tem um dos testículos removido e em seguida faz quimioterapia, é muito grande a probabilidade de se tornar estéril. E era isso que meu pai tinha acabado de descobrir. Mamãe disse que ele está realmente arrasado. E que vamos ter que ser muito compreensivas com ele agora, porque homens têm necessidades e uma delas é a de sentir que é capaz de fazer filhos. O que eu não compreendi foi: qual é o grande problema? Para que ele quer mais filhos? Ele já me tem! (CABOT, 2015, p. 37)

No entanto, Mia não está desprovida de figuras masculinas. No romance ela irá conhecer e conviver com dois personagens adultos do sexo oposto, que lhe servirão de apoio e aos quais ela admirará. O primeiro deles é seu professor de Álgebra e novo namorado de sua mãe, o sr. Gianini. No início Mia se sente incomodada com o namoro do professor com sua mãe, imaginando as mais diversas situações de como esse relacionamento irá acabar de vez com sua vida, mas ao desenrolar da história o sr. Gianini acaba por ser tornar uma peça chave no crescimento de Mia.

Como se todo mundo já não acreditasse que eu sou uma aberração. Sou praticamente a maior aberração de toda a escola. Quero dizer, tenho que reconhecer: tenho 1,80 de altura, não tenho peito, e estou no primeiro ano. Do que mais uma pessoa precisa para ser uma aberração? Se o pessoal da escola descobrir isso, estou ferrada. Isso mesmo. Ferrada. *Oh, Deus, se você realmente existe, não deixe que eles descubram isso.* Há quatro milhões de habitantes em Manhattan, certo? Isso significa que uns dois milhões deles são homens. E, entre DOIS MILHÕES de caras, ela foi namorar logo o Sr. Gianini. Ela não pode sair com um cara que eu não conheço. Ou com um que tenha conhecido no D'Agostinos ou em qualquer outro lugar. Oh, não. Ela tem que namorar meu professor de álgebra. Obrigada, mamãe. Muitíssimo obrigada. (CABOT, 2015, p. 11 e 12)

Esse personagem é retratado como sendo tão gentil e atencioso a ponto de fazer tudo que está a seu alcance para ajudar a personagem principal. O interesse amoroso que o sr. Gianini possui por Helen, mãe de Mia, em nada influencia no tratamento que dispensa pela filha. Em diversos momentos de crise da personagem, o professor a manteve sob carinhoso auxílio e várias vezes interferindo favoravelmente sobre ela, assumindo, ainda que parcialmente, o papel de representação paterna para Mia.

O segundo homem adulto mais influente para a adolescente é seu guarda-costas, Lars. Em um primeiro momento, Mia recusa a presença de Lars ao seu lado. Constrangida por sua aparência e pouca habilidade com números, a princesa dispensa mais um fator de humilhação. No entanto, quando a situação sai do controle e Mia passa a ser uma

celebridade, o guarda-costas passa a ser imprescindível na vida da adolescente. Além de prezar pela segurança da princesa, o segurança se dispõe a acolhê-la emocionalmente, bem como a ajuda em suas aventuras e travessuras.

Mas não só de homens significativos é permeado o universo de Mia. Para exercício da função materna, Cabot constrói duas personagens femininas fundamentais, que se afastam dos estereótipos cedidos à figura da mãe. Existem, na vida da princesa, mulheres dispostas a cercar a adolescente tanto de carinho quanto de limites. A de convivência mais próxima e longa é sua mãe, Helen Thermopolis, uma artista plástica e ativista dos direitos humanos. Helen se distancia da ideia convencional de mãe, uma vez que leva uma vida despreocupada, deixando, dessa forma, atividades como limpar a casa, fazer comida, cuidar do gato e pagar contas a serviço de Mia. Uma das maiores preocupações da adolescente quando avista a possibilidade de se mudar para Genovia é deixar a mãe “irresponsável” sozinha. No entanto, tais características de Helen não a fazem uma mãe ruim, pelo contrário, a artista é extremamente atenciosa e carinhosa com a filha, além de dispensar toda ajuda emocional que a adolescente precisa.

Mas mamãe não ficou muito convencida com minha história e disse: “Mia, entendo o fato de você querer ajudar sua amiga neste período difícil dela com o cara que a persegue, mas acho, realmente, que você tem responsabilidades mais urgentes aqui em casa.” E tudo que eu disse foi: “Que responsabilidades?”, achando que ela estava pensando na lata de lixo, que eu tinha esvaziado dois dias antes. E ela disse: “Responsabilidades com seu pai e comigo.” Eu não entendi nada. Responsabilidades? *Responsabilidades*. Ela está me falando em responsabilidades? Qual foi a última vez que ela se lembrou de deixar as roupas na lavanderia, ainda mais de ir buscá-las? Qual foi a última vez que ela se lembrou de comprar Q-Tips, papel higiênico ou leite? E ela pensou em dizer, em algum dos meus 14 anos, que eu poderia acabar me tornando, algum dia, a princesa de Genovia? E *ela* pensa que precisa me falar sobre *minhas* responsabilidades? Ha, ha!!!! (CABOT, 2015, p.78)

A outra personagem feminina emblemática na vida de Mia é sua avó paterna, Clarisse Renaldo, princesa viúva de Genovia. Antes de se descobrir princesa, o contato com a avó era restrito às férias de verão; no entanto, com a urgência em se tornar uma monarca, Mia passa a conviver com a avó todos os dias, a fim de tomar suas “lições de princesa”. *Grandmère*, amiga Lily, que realizam jantares com familiares e amigos nas datas comemorativas, a avó de Mia além de odiar crianças, oferece jantares não apenas aos amigos e à família, *Grandmère* é anfitriã de banquetes, nos quais seus principais convidados são figuras política, magnatas e celebridades, sem contar com a mídia que sempre está ao redor em busca dos melhores cliques e notícias.

Clarisse difere da figura de avó que povoa o imaginário coletivo. Tradição decorrente dos contos de fadas, nas estórias, as avós são na maioria das vezes tratadas como senhoras de idade indefesas, sendo comumente chamadas de “vovozinha”, sugerindo fragilidade e/ou delicadeza e doçura. Entre as principais características atribuídas à figura

da avó, encontra-se a facilidade para habilidades manuais (costura e culinária, por exemplo), apoio afetivo, proteção e cuidado, que podem muitas vezes transcender o papel materno. No *Diário da Princesa, Grandmère*, em nada se assemelha com as vovozinhas, razão, talvez que o filme homônimo da *Disney* tenha optado por transformar a personagem em uma avó gentil e preocupada com a felicidade da neta.

Em várias partes do romance tanto Mia quanto o leitor possuem dúvidas a respeito dos sentimentos da avó para com a neta. Clarisse é extremamente rígida e conservadora, o que causa divergências entre ela e Mia, bem como não poupa esforços para ver suas vontades realizadas, mesmo que signifique passar por cima de sua neta, como no episódio em que dá um furo de reportagem ao jornal de grande circulação *Post*, sobre o status real da neta, sem a aprovação da mesma.

Grandmère acendeu o cigarro. Odeio quando ela fuma no carro. “Esta é uma parte importante de ser uma figura da realeza, Amelia”, disse ela, entre baforadas. “Você tem que aprender como tratar a imprensa.” “Foi você quem contou tudo aquilo a Carol Fernandez (repórter do *Post*).” Eu disse isso inteiramente calma. “Claro que fui eu”, respondeu Grandmère, encolhendo os ombros como se dissesse “E daí?” “Vovó”, gritei, “como você pôde fazer uma coisa dessas?” Ela pareceu inteiramente surpresa. E disse: “Não me chame de vovó” (...) Você precisa de treinamento, querida. Aquela matéria no *Post* foi só o começo. Em pouco tempo, você vai ser capa da *Vague* e então...” “Grandmère”, gritei, “EU NÃO QUERO SER CAPA DA VOGUE! SERÁ QUE VOCÊ NÃO COMPREENDE? EU SÓ QUERO SER APROVADA NA ESCOLA!” (CABOT, 2015, p. 239)

Todas essas acepções dão a dimensão dessa personagem que, apesar de seu comportamento mesquinho e algumas vezes egoísta, tão pouco similar aos das vovozinhas dos contos de fadas, apresenta um mundo novo a Mia, bem como assume a responsabilidade de cuidar dela, mesmo que do seu jeito pouco convencional, substituindo um pai ausente, cuja disposição e principalmente disponibilidade para se dedicar a educação e iniciação da filha na monarquia parece pouco provável de acontecer. Dessa forma, *Grandmère* não ensina a princesa apenas a usar os diferentes tipos de talheres: sua postura firme ajuda a adolescente a amadurecer, uma vez que, quando fica ciente de sua condição de princesa, Mia deixa de ser a garota esquisita, sem seios e de um metro e oitenta de altura e passa a ser uma celebridade, uma figura pública. Alguns dos desafios que a heroína há de enfrentar concernem a si mesma: Mia precisará confrontar seu medo de falar em público, terá de deixar alguns preconceitos de lado e, sobretudo, identificar e aceitar suas qualidades e defeitos. O peso de receber como herança, aos catorze anos, a responsabilidade por um país, fará com que Mia enxergue sua vida a partir de novas perspectivas e reveja algumas de suas prioridades, as quais, sem a mediação de *Grandmère*, seriam muito mais difíceis.

Há ainda outros personagens, masculinos e femininos, que auxiliam a princesa em sua caminhada em busca de si mesma. Entre seus amigos mais próximos, se destacam Lilly Moscovitz, Tina Hakim Baba e Michael Moscovitz. Lilly é a melhor amiga de Mia desde

que eram crianças, já a amizade com Tina é mais recente. Enquanto a primeira é prática e racional, a segunda é emotiva e sonhadora. Devido à influência dos pais psiquiatras, encontramos na fala de Lilly muitos jargões do meio. Além disso, a personagem tem o costume de analisar e tratar, sem querer, seus colegas como pacientes. A melhor amiga de Mia é considerada uma adolescente superdotada, o que faz a princesa se sentir inferior e acaba, muitas vezes, deixando a amiga rebaixá-la. Uma das conquistas do amadurecimento de Mia foi justamente aprender a enfrentar a amiga dando voz a suas opiniões e vontades “Preciso é saber como me defender de antimonarquistas virulentos como minha ex-melhor amiga Lilly” (CABOT, 2010, p. 209). Por outro lado, Tina acolhe e respeita Mia. A amizade de ambas começou devido a algo pouco convencional, mas comum às duas, a presença de um guarda-costas.

Eu sempre pensei que Tina Hakim Baba era uma aberração. A razão por que eu não queria que ninguém descobrisse que eu era princesa era que tinha medo de que me tratassem da maneira como tratavam Tina Hakim Baba. E agora que a conheço eu sei como errei ao pensar tão mal dela. Então eu disse a Tina que não queria me sentar com ninguém, só com ela. Disse ainda que achava que nós duas tínhamos que permanecer unidas e não apenas pela razão óbvia (Wahim e Lars). Disse que a gente precisava ficar junto porque todo mundo mais nessa escola estúpida era completamente MALUCO. (CABOT, 2015, p. 205-206)

Tina é uma leitora voraz de romances adolescentes. Alguns dos livros que a personagem lê podem ser enquadrados no gênero de ficção *Young Adult*. O enredo de *Só ame uma vez*, romance lido por Tina, é muito parecido com, por exemplo, *A Culpa é das Estrelas*, *best seller* do escritor estadunidense John Green.

Tina pareceu ficar bem mais feliz quando eu disse isso e começou a me falar sobre o novo livro que estava lendo. O título deste é *Só Ame Uma Vez* e é sobre uma garota que se apaixonou por um garoto que tem câncer terminal. Eu disse a ela que aquilo parecia uma coisa chata de ler, mas ela me disse que já tinha lido o fim do livro e que o câncer terminal do garoto desaparece. Se é assim, tudo bem. (CABOT, 2015, p. 206)

com a atenção da princesa só para ela. No entanto, com o tempo e a intervenção de seu irmão Michael, as três personagens se tornam amigas inseparáveis. Michael, assim como Lilly, possui um QI acima da média, mas ao contrário da irmã, o garoto não tem um comportamento prepotente e superior. Michael é alguns anos mais velho que Mia, mas a idade não impede que os dois sejam bons amigos. Para Mia, o comportamento do garoto perante ela se traduz em um amor de irmão, já que ambos se conhecem desde crianças, no entanto Michael nutre sentimentos amorosos pela princesa, fato que ela só irá perceber no terceiro livro da série.

Como a formação de um indivíduo não é forjada apenas em relação àqueles que o acolhem, mas também por experiências de rejeição, fazem contraponto aos personagens

citados acima outros dois que provocam em Mia um misto de raiva e temor. Enquanto a escola é um ambiente acolhedor, pois é lá que a adolescente encontra seus amigos, também é fonte de desafios potencialmente ameaçadores. É neste ambiente que Mia enfrentará os rituais de passagem relativos à busca de identidade pessoal, o que inclui rivalidade com colegas, aulas de reforço em álgebra, novas amizades e aceitação pessoal. Além das regras e normas internas da instituição, como a obrigatoriedade do uniforme, horários a serem seguidos e provas a serem executadas, procedimentos bastante semelhantes aos ocorridos nas escolas da vida real, Mia precisa lidar com o *bullying*. Embora tal termo não apareça diretamente na narrativa, Lana Weinberger, a líder de torcida e “garota mais popular da escola”, tem um comportamento agressivo e dominador, exercendo violência psicológica intencional e repetitivamente, causando dor e angústia em seus colegas da escola Albert Einstein. Por ser uma garota insegura e não se encaixar no padrão de beleza instituído por seus pares, Mia se apresenta como uma presa fácil para Lana. O fato de ser uma princesa deixa a líder de torcida mais enfurecida, uma vez que Mia toma os holofotes, antes reservados a Lana, para si.

“Mia”, disse a diretora Gupta, “quero que saiba que você é uma pessoa muito especial. Você tem muitas qualidades maravilhosas. Não há razão para você se sentir ameaçada por Lana Weinberger. Nenhuma, absolutamente.” Oh, Ok. Só porque ela é a mais bonita e mais popular garota da turma e está namorando com o rapaz mais bonito e mais popular da turma, você tem razão, diretora Gupta. Não há razão alguma para eu me sentir ameaçada por ela. Especialmente porque ela me rebaixa sempre que pode e tenta me humilhar em público. Ameaçada? Eu? De jeito nenhum. (CABOT, 2015, p. 179)

O namorado de Lana Weinberger, Josh Richter, segundo Mia o garoto mais bonito da escola, também aproveita de sua popularidade para rebaixar seus colegas. Em um primeiro momento a personagem central não identifica no colega seu comportamento violento, uma vez que a adolescente é perdidamente apaixonada por ele. Seu amor por Josh é puramente platônico. Um cumprimento do personagem representa, para Mia, um acontecimento capaz de fazer a adolescente não pensar em outra coisa durante dias.

A coisa mais estranha do mundo aconteceu. Josh Richter veio até o armário dele para guardar o livro de trigonometria e disse “Como vai?” para mim enquanto eu pegava meu livro de Álgebra. Juro por Deus que não estou inventando. Fiquei em estado de choque total. Quase deixei cair a mochila. Não tenho a mínima ideia do que respondi. Acho que disse que estava bem. Tomara que tenha dito que estava bem. *Por que Josh Richter falou comigo?* (...) Precisei de cinco minutos até recuperar a respiração. Os olhos dele são tão azuis que até dói de ver. (CABOT, 2015, p. 195)

Josh, ao descobrir que Mia é uma princesa, se aproveita da personagem a fim de alcançar a fama. Seu plano de ser o namorado da princesa, em um primeiro momento, é bem-sucedido, uma vez que Mia acredita na repentina separação de Lana e Josh, e cede

aos encantos do rapaz. O plano de Josh causa grande humilhação à personagem central, enquanto o mesmo escapa ileso.

Então eu estava ali, todo mundo olhando para mim, e eu ainda podia ouvir os repórteres gritando lá fora e, na lanchonete (...) Ele tramou tudo isso. Ele só convidou você para ter a foto nos jornais. Foi ele quem avisou à imprensa que você estaria aqui hoje à noite. Ele provavelmente só acabou com Lana para poder dizer aos amigos que está namorando uma garota que vale trezentos milhões de dólares. Ele nunca sequer havia notado você, até que sua foto apareceu na primeira página do *Post*. Lilly tinha razão. Naquele dia, na Bigelows, ele ESTAVA sofrendo apenas um ataque quando sorriu para mim. Ele provavelmente acha que suas probabilidades de ser aceito por Harvard ou outra faculdade de prestígio são maiores pelo fato de namorar a princesa de Genovia. E, como uma grande idiota, eu caí como um patinho. (CABOT, 2015, p. 278)

Assim, sob a ótica do realismo formal, tais personagens descritas acima são apresentadas com muitas particularidades. Todas elas recebem da protagonista uma descrição completa, que não se restringe a apenas traços físicos e psicológicos, “mas também à vida pregressa e às ramificações de sua família e relações pessoais” (WATT, 2010, p. 224). A forma como são descritas no diário, contribui também para a construção da personagem principal, uma vez que através de seus relatos, o leitor identifica traços da personalidade de Mía e como esta enxerga o mundo a sua volta. Para tanto, a fim de que isso fosse possível, foi necessária a adaptação do estilo da prosa, isto é, foi preciso o emprego de um linguajar do universo adolescente, a fim de causar uma impressão de absoluta autenticidade.

Dessa forma, além de utilizar referências do mundo real tangível em seus relatos, Mía enxerga as situações pelas quais passa com certo exagero, o que torna sua narrativa cômica e divertida. A doença do pai é tratada de uma forma irônica e bem-humorada, a personalidade difícil de sua avó, apesar de chateá-la em alguns momentos, fazem da rainha de Genovia uma figura divertida e excêntrica. Tais efeitos só são possíveis graças ao emprego de uma linguagem que fazem do sarcasmo e da ironia características da personalidade da protagonista, de forma que o “real” do texto não seja apenas aquele pretensamente transposto do mundo tangível do leitor, mas aquele que, segundo certas técnicas da linguagem, configuram uma realidade crível.

Assim, a tendência irônica do romance se centraliza na protagonista, que explica como sua nova condição de herdeira irá acabar de vez com sua vida, agora que precisa assumir dois papéis: a garota comum Mía Thermopolis e a princesa Amelia Mignonette Grimaldi Thermopolis Renaldo.

Como eu agora sou uma princesa oficialmente, tem que haver toda essa preocupação com meu bem-estar. Ontem, quando eu era Mía Thermopolis, não tinha problema andar de metrô. Hoje, que sou a Princesa Amelia, esqueça. (CABOT, 2015, p.70)

Ao utilizar o diário como base formal do romance, Cabot não sacrificou a verossimilhança de sua história, uma vez que situou os episódios narrados na mente da personagem principal, o que lhe permite organizar uma sequência narrativa em um significativo contraponto de cenas que se refletem ironicamente umas nas outras. Cabot pode exagerar à vontade nas elucubrações e reações de Mia, sem, no entanto, causar desconforto no leitor, uma vez que cada desabafo e episódio narrado faz parte da vida mental da protagonista, a qual naturalmente não possui compromisso nenhum com um fluxo de pensamentos organizados e sem manipulações.

Sendo assim, em *O Diário da Princesa*, Cabot, confere grande atenção a todos os aspectos do realismo formal: noções de tempo e espaço bem definidas, particularização das personagens, criação de um estilo literário que utiliza uma linguagem muito próxima do objeto descrito e uma sequência natural de ação. Por conseguinte, a autora presenteia seus leitores com descrições minuciosas de pensamentos, sentimentos e atitudes das personagens, através da narração irônica de sua protagonista, Mia Themopolis.

Portanto, é possível afirmar que o encantamento de pessoas de todas as idades e culturas pelo *O Diário da Princesa* parece dever-se ao quão próximo a história de Mia está de seus leitores. O romance ao narrar sobre pessoas específicas em circunstâncias específicas, utilizando uma linguagem referencial e adequada à realidade do narrador, apresenta a vida interior de Mia e as complexidades de suas relações pessoais de forma convincente, o que acarreta uma identificação mais profunda intensa entre o leitor e as personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORELLI, S.H.S. (1996). Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil, EDUC : Estação Liberdade, SP.
- CABOT, M. (2015). *O Diário da Princesa*. Editora Record, RJ.
- DOBLIN, A. (2006). O romance histórico e nós. *Revista História: Questões e Debates*, (Curitiba, APAH/UFPR, ano 23, n. 44).
- ECO, U. (2001). *Apocalípticos e integrados*, Ed Perspectiva, SP.
- HABERMAS, J. (1984). “Estruturas sociais da esfera pública”, em: *Mudança estrutural da esfera pública*. Tempo Brasileiro, RJ.
- JACOBY, S; RETTENMAIER, M (org.). (2005). *Além da plataforma nove e meia: pensando o fenômeno Harry Potter*. Editora da UPF, RS.
- LAHM, L. (2006). Por que “campeão de vendas”: A construção da imagem do produto cultural best-seller nos meios de comunicação de massa. 2006. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) -Universidade de Brasília, Brasília.
- MORONI, A. A edição de diários íntimos e o caso de Anne Frank: In: *Teorias da Comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*. Disponível em:<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0936-1.pdf>> Acesso em: 10 mai. 2016.
- PAES, J.P. (2000). *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções.*: Companhia das Letras, SP.
- PELLEGRINI, T. (2007). “Realismo: postura e método”. *Letras de Hoje*. UFSCar, SP. REIMÃO, S. (1991).

Sobre a noção de best-seller. Comunicação e sociedade. Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS), Ano X, nº 18, SP.

SODRE, M. (1985). Best-seller: a literatura do mercado. Ática, SP. WATT, I. (2010). A ascensão do romance. Companhia das Letras, SP.