

Originalmente publicado em: (Outubro 2008) *Actas do 7.º Encontro Nacional (5.º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Braga: Universidade do Minho.

Corpo, identidade e desejo na literatura para jovens

Teresa Mergulhão*

RESUMO

A problematização da identidade tem merecido, nos últimos anos, uma reflexão alargada, em diferentes áreas do saber, nomeadamente no âmbito dos estudos literários e culturais. No caso específico da literatura portuguesa contemporânea de potencial recepção juvenil, a questão coloca-se de forma assaz pertinente, uma vez que as personagens (pré) adolescentes que povoam os diversos universos textuais, na maioria femininas, se debatem internamente com problemas existenciais e psicoemotivos decorrentes da fase de crescimento em que se encontram, sendo que, na busca incessante de si e da sua identidade, a questão da corporalidade e do desejo se institui como um aspecto estruturante (e problemático) para o ser em construção.

Deste modo, e partindo da relação intersistémica entre corpo e identidade, pretende-se, com a presente comunicação, proceder à análise das diversas formas de representação literária da corporalidade na literatura contemporânea de potencial recepção juvenil.

ABSTRACT

Through the last years, literary and cultural studies had devoted to the identity and self-representation's questions a growing interest. In the young's Portuguese literature specific field, those questions, although connected with body-image and sexual desire, acquire a special meaning basically due to the relevance of protagonist's age and female condition in the process of narrative identity construction.

Thus, several contemporary literary texts for young people will be analysed in this paper in order to show the relevance of those questions in the Portuguese young's literature.

Introdução

Na busca incessante do sentido de si e da sua identidade, o ser em construção debate-se internamente com questões estruturantes, como as da corporalidade e do despertar da sexualidade.

Tais questões assumem, na literatura portuguesa de potencial recepção juvenil das últimas décadas do século xx, particular relevância nos discursos plurais das personagens adolescentes (na sua maioria raparigas), que, não se revendo em arquétipos contemporâneos de beleza feminina, regra geral convivem de forma pouco pacífica com o corpo que têm. É o que sucede justamente em *Dietas e Borbulhas*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, *Diário de Sofia e C.ª*, de Luísa Ducla Soares, *Diário Secreto de Camila*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, e *Cinco Tempos, Quatro Intervalos*, de Ana Saldanha, obras que colocam em cena adolescentes com problemas de autoestima e que, por isso mesmo, serão objecto de análise na presente comunicação.

* Escola Superior de Educação de Portalegre (teresamergulhao@esep.pt).

1. A imagem do eu: autopercepção e (não) aceitação da imagem corporal

Nas obras que constituem o *corpus* seleccionado para a elaboração do presente estudo, as personagens adolescentes femininas manifestam discursivamente a insatisfação e a revolta que a percepção de si e do seu corpo provoca no seu íntimo, quase sempre através de um registo hiperbólico e por vezes coloquial, que sinaliza o paroxismo da sua perturbação interior.

Neste contexto, e porque a imagem de si – frequentes vezes construída a partir de um exercício de auto-observação não isento de passionalidade ou a partir de comentários depreciativos vindos do exterior – não se coaduna, na perspectiva do ser em formação, com um certo ideal de beleza feminina, as personagens femininas adolescentes adoptam certos mecanismos autopunitivos e compensatórios, como a anorexia e a bulimia nervosas, responsáveis em alguns casos pelo processo destrutivo que quase as conduz a um fim trágico e irremediável.

Assim, em *Dietas e Borbulhas*, a protagonista sente-se feia e gorda («tenho as pernas monstras [...] e um rabo monstro [...] Eu sei perfeitamente que sou um pote» (DB, 25), referindo-se a si própria como sendo uma rapariga com um «corpo de baleia» (DB, 29). As representações parciais do seu corpo dão conta de uma autopercepção fragmentada e, por isso, necessariamente distorcida, adquirindo forte produtividade semântica a adjectivação expressiva (e o substantivo pote, com valor adjectival) utilizada por Catarina neste contexto: pernas monstras, rabo monstro.

Neste contexto se entendem, e se sublinham, as palavras de Orlanda Azevedo que, na sua obra *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*, refere que «o distanciamento entre o sujeito e a sua imagem poderá sinalizar a não-coincidência entre a sua imagem real e a sua imagem ideal» (Azevedo, 2003: 32).

Ora, como António Damásio demonstrou em *O Sentimento de Si*, «a ideia que cada um de nós elabora acerca de si mesmo, a imagem que gradualmente construímos de quem somos física e mentalmente, e do nosso estatuto social [decorre de] uma grande variedade de factores: traços de personalidade inatos e adquiridos, inteligência, conhecimento, meio ambiente social e cultural» (Damásio, 2000: 259).

A ser assim (no caso de Catarina, como no de outras personagens adolescentes que, nas obras em estudo, concebem uma imagem claramente disfórica de si), parece-me que tal é em grande parte devido à acção exercida pelo ambiente social e cultural nos sujeitos em formação, desencadeando nas personagens naturais movimentos de não-aceitação e de auto-rejeição.

Com efeito, a não-aceitação de si passa, no caso da protagonista de *Dietas e Borbulhas*, pela rejeição do corpo que se possui e pela consequente idealização do corpo que se deseja possuir. Por isso, o sujeito já não consegue olhar-se ao espelho, assumindo esse gesto o valor de uma desistência: «— Eu já há muito tempo que deixei de olhar para o espelho» (DB, 23).

De facto, ver-se ao espelho incomoda e causa frustração, porque a imagem reflectida não se coaduna com a representação mental idealizada de si próprio(a). É, pois, preferível não ver, neste contexto, porque ver agudizaria inevitavelmente a dor que se procura ocultar (de si próprio).

Pelo contrário, em *Diário Secreto de Camila*, a protagonista atreve-se a observar a sua imagem corporal reflectida no espelho da sala, mas esse gesto autocontemplativo também causa revolta no sujeito-observador, como o seu discurso retrospectivo e analítico deixa perceber:

*Quando tocou o despertador já estava em pé a experimentar roupa, furiosa porque as minhas calças preferidas não me serviam. Consegui correr o fecho a muito custo, mas depois não conseguia respirar e sentia-me «repuxada em ganga». Fui para a sala ver-me ao espelho e ia morrendo! As pernas pareceram-me dois chouriços mal amanhados com uns papos horrorosos cá em cima. Virei-me de lado, de costas, e cada ângulo era pior do que o anterior. Que rabão! Só não chorei de raiva porque apareceu a minha mãe, que não tem paciência nenhuma para lágrimas, diz sempre que são parvoíces da idade e outras coisas irritantes. Mas, sem querer, resmunguei:
— Estou gordíssima. (DSC, 12-13)*

O corpo assim percebido parece, aos olhos de um sujeito inquieto e inquiridor, estranhamente disforme e grotesco, conforme se assume num discurso inflamado de primeira pessoa: «As pernas pareceram-me dois chouriços mal amanhados» e «Que rabão!». À semelhança de Catarina, Camila focaliza o seu olhar em determinadas partes do seu corpo, sublinhando o problema da «constituição da identidade entre fragmentação e unidade» (Azevedo, 2003: 119) que se coloca ao sujeito neste caso concreto, mas também, inevitavelmente, nas restantes obras em estudo, que, de uma forma ou de outra, narram a cisão do sujeito enunciativo em fase de crescimento.

Assim, e especificamente nesta obra, a descontinuidade entre o eu e a sua imagem produz um efeito de estranheza no sujeito, que dá conta dessa perturbação através de um registo coloquial consubstanciado na comparação pernas/chouriços e no léxico de cariz familiar ou popular: «mal amanhados» e «rabão!». Tal estratégia discursiva visa claramente reforçar a desolação do sujeito-observador em face de si e da sua imagem corporal, desolação essa reforçada no discurso interior do sujeito pela perífrase verbal «ia morrendo».

A não-aceitação de si e do seu corpo é, aliás, intensificada pelo desejo íntimo de chorar de raiva, ímpeto todavia controlado por Camila por se sentir observada pela mãe: «Só não chorei de raiva porque apareceu a minha mãe, que não tem paciência nenhuma para lágrimas».

O olhar do outro, neste caso da mãe, é um olhar distanciado e crítico, sentido pelo leitor (adulto?) como o de alguém que apresenta uma racionalidade e uma objectividade que escapam ao ser apaixonado que se observa em desalento. Na verdade, a mãe responde às angústias de Camila com um frio «que disparate!», seguido de uma explicação de carácter generalista mas que tem, a meu ver, a intenção pedagógica de elevar a autoestima da filha, mostrando-lhe que as mudanças em si operadas fazem parte do processo natural de crescimento: «Um adulto, por muito magro que seja, não veste roupas de criança!». Camila, contudo, não se deixa convencer e decide não «comer quase nada nos próximos quinze dias» (DSC, 13).

As estratégias comportamentais encontradas – o jejum e o excesso de exercício físico – denunciam uma crescente obsessão com a imagem e com o corpo, para o que concorre o facto de as suas melhores amigas e a própria mãe funcionarem como modelos de elegância e de perfeição, como Camila assume em discurso introspectivo, fazendo activar o mecanismo retórico da interrogação:

A minha mãe é demasiado perfeita mas sobretudo demasiado equilibrada. [...] Pode comer o que quiser e não engorda [...] Então por que raio é que eu nasci assim? Por que é que saí completamente diferente? (DSC, 27-28)

Desejar ser (como o) outro torna-se então prioritário, mas esse desejo traduz-se, em *Diário Secreto de Camila* e nas restantes narrativas em estudo, na busca desenfreada de um corpo (que se julga) perfeito, um corpo à semelhança do da amiga, da irmã mais velha, da mãe ou até da madrasta.

Na verdade, e ainda no *Diário Secreto de Camila*, a protagonista refere que as suas amigas Marta e Catarina «são ambas maravilhosamente esqueléticas» (DSC, 16), o mesmo acontecendo com Catarina, a protagonista de *Dietas e Borbulhas*, que só deseja ser elegante como a Filipa, a colega da turma, a prima Mariana, «que é giríssima e não é nada peneirenta», a «Cláudia Schiffer, claro» (DB, 64) e a irmã, que se ajusta perfeitamente à imagem estereotipada da elegância feminina dos anos 80 e 90:

Que raiva! Porque é que a Sara era tão elegante?! Nem sequer comia pouco! E ainda por cima já tinha um metro e setenta [...] O que ela [Catarina] não daria para ter um corpo assim... Mas haveria de conseguir. (DB, 27)

Catarina detesta ser quem é, como é («sou tão branca que mete nojo» – DB, 71) e receia o olhar dos outros, afligindo-se por pensar que a podem achar «um pote, uma anedota» (DB, 72). Mas se, no seu caso, é o sujeito que imagina o que os outros poderão dizer ou pensar a propósito de si e da sua imagem, disso fazendo uma obsessão, em *Cinco Tempos, Quatro Intervalos*, a não-aceitação da imagem corporal por parte da protagonista é, sobretudo, motivada pelos comentários depreciativos dos outros, que insistentemente lhe chamam «baleia», «balofa», «barrica» (CTQI, 27), «gorda» (CTQI, 29) ou que, rindo-se dela, comentam, à distância – embora a suficiente para que sejam escutados pela pequena Dulce: «para manter aquele físico é preciso dar-lhe bem» (CTQI, 29).

Dulce sente-se infeliz e perplexa com a mudança de tratamento por parte dos outros, que anteriormente tinham para com ela palavras mais carinhosas, como se deduz das palavras do narrador, em discurso indirecto livre:

Ao princípio, não conseguia compreender como passara de «bebé rechonchudinha!», «que amor!», «que regueifinhas!», a «gorda», «baleia», «barrica», e, por isso, tinha dificuldade em conter um tremor dos lábios, uma lagriminha ao canto do olho, sempre que as pessoas faziam dela motivo de risos. Amuava e chorava. (CTQI, 29)

O sofrimento de Dulce é, contudo, vivido em silêncio e em lágrimas, sendo que o mecanismo compensatório que encontra para aliviar a sua dor é comer ainda mais, sobretudo guloseimas, de preferência longe do olhar dos que a recriminam. Todavia, a bulimia não adquire, no contexto desta obra, a dramaticidade que envolve a situação de Catarina, a protagonista de *Dietas e Borbulhas*, que entra mesmo em processo compulsivo de autodestruição, sendo vítima de uma bulimia nervosa que quase a conduz à morte, embora haja, neste caso específico, uma solução para o seu problema.

Com efeito, a aceitação de si surgirá, no final da narrativa, quando Afonso, o seu melhor amigo, fica doente e é operado de urgência a um tumor. A serenidade de Afonso ao falar da sua curta esperança de vida, um tema também ele inovador no quadro da literatura de potencial recepção juvenil no nosso país, impressiona definitivamente Catarina, de tal forma que nem consegue enfrentá-lo, porque o outro se institui, neste contexto, como o Mesmo, ou o seu Duplo, e, assim sendo, olhar o Outro é, como diria Levinas (1988), olhar-se a si próprio:

— *Eu não te disse antes, porque estavas no hospital...*
 — *Não me disseste antes o quê? — perguntou ela baixinho, sem ousar enfrentá-lo.*
 — *Que estou a morrer, Catarina — respondeu ele, agora com uma clareza calma na voz. — A quimioterapia já não está a dar resultado, percebes? Mas não quero que te preocupes, ‘tás a ouvir? Eu também nunca gostei assim muito de viver, tu sabes... Só tenho pena é de deixar de ver as pessoas de quem gosto.* (DB, 116)

Apesar de se antever um final trágico para Afonso, uma vez que os tratamentos, como é notório pelas suas palavras, não resultam, no seu caso, há um tom optimista no final. Com efeito, os problemas que os dois amigos durante tanto tempo criaram por não aceitarem a sua imagem corporal, total ou fragmentada, são resolvidos no fecho da narrativa, quando assumem finalmente, e sem máscaras, as suas identidades:

— *Cada um é como é, e pronto. Que se lixe!*
 [...] *Afonso tirou o lenço, ergueu a mão bem alto e lançou-o no ar, exclamando:*
 — *Que se lixe a careca! [...] Com uma cara destas, quem é que vai reparar que não tenho cabelo?* (DB, 119)

É claramente uma estratégia pedagógica direccionada para o provável leitor juvenil da obra, que assim compreende a importância de enfrentar as vicissitudes encontradas ao longo da vida e aceitá-las, com coragem e determinação.

É, pois, o confronto com o outro, nesta obra em particular, aliado à situação-limite vivida pelo sujeito na sequência da sua obsessão pela imagem corporal, que favorece em definitivo o apaziguamento das perturbações de ordem existencial e afectiva que a entrada na adolescência acarretou.

Já em *Diário Secreto de Camila*, os esforços da protagonista para alcançar o ideal de beleza feminina que a cultura contemporânea ocidental padronizou não têm consequências tão dramáticas como as que, no caso de Catarina, originaram o seu internamento hospitalar.

Na realidade, Camila não passa por um processo tão violento; precisa contudo de emagrecer para aprender a gostar de si e a aceitar a sua imagem corporal. Só então, quando o seu corpo se aproxima dos padrões de beleza que julga ideais, ousa finalmente enfrentar o espelho:

Vi um programa de televisão que nunca posso ver, porque a minha mãe acha idiota. Mas o melhor de tudo foi poder despir-me na sala para me ver nua no espelho grande, e ainda por cima gostei do que vi. (DSC, 31).

A imagem reflectida pela superfície reflectora é, desta feita, percebida de forma positiva. Na realidade, o sujeito que se olha ao espelho e se descobre outro é agora um sujeito satisfeito com o seu (novo) corpo e a sua (nova) imagem, sendo que, neste contexto, o corpo feminino nu surge naturalmente evocado no discurso da personagem e plasmado na tessitura narrativa sem qualquer constrangimento ou pudor. Sinal dos tempos, a literatura de potencial recepção juvenil finissecular incorpora desta forma, com total frontalidade e naturalidade, este e outros temas, como o da sexualidade, considerados tabu pelo Antigo Regime e pela mentalidade conservadora dominante nesse período incontornável da nossa História colectiva.

2. O corpo feminino (a) descoberto: nudez, feminilidade e desejo

Em face da imagem do seu corpo de mulher, que o espelho inesperadamente lhe devolve, Camila, a protagonista do *Diário Secreto*, manifesta interiormente a satisfação de nele reconhecer os traços femininos que ambicionara possuir:

Parece mentira mas é verdade, não me achei nada gorda. Estive séculos a observar-me de frente, de costas, de perfil. Não tenho papos nas pernas, a cintura está bem marcada, o desenho das ancas pareceu-me bonito e a curvatura do rabo também. Não há dúvida de que o peito cresceu e está rijo, com bicos de um cor-de-rosa mais acentuado. Não tenho barriga. Também não há dúvida de que o triângulo dá graça ao corpo, é uma espécie de marca a indicar «mulher». (DSC, 31)

A nudez e a feminilidade, temas que já se encontravam em *Diário de Sofia* e *C.ª*, publicado em 1994, ou seja, cinco anos antes do *Diário Secreto de Camila*, são aqui abordados com naturalidade, numa linguagem clara e despudorada, desfazendo, aliás como acontecera anteriormente com a obra de Ducla Soares, um dos tabus mais vincados, na sociedade portuguesa de todos os tempos.

Na verdade, a passagem de criança-adolescente a mulher é autopercebida, através de um exercício de ensimesmamento e autocontemplação, como uma conquista. É a jovem, ela própria, que se vê ao espelho e se descobre Outra. Observar, na superfície reflectora, o seu corpo despido, de todos os ângulos, demoradamente e longe dos olhares dos outros, e atender aos pormenores em que nunca antes reparara provocam no sujeito uma reacção positiva, como, em registo monologal e retrospectivo, a protagonista

assinala: «gostei do que vi», «não me achei nada gorda», «o desenho das ancas pareceu-me bonito e a curvatura do rabo também».

Deste modo, as transformações físicas assim percebidas surpreendem e elevam a autoestima e a vaidade pessoal do sujeito em face de si mesmo e da sua nova imagem corporal, conduzindo inevitavelmente à aceitação de si e do seu corpo de mulher.

Também Sofia, a protagonista de *Diário de Sofia e C.^a*, tem uma relação positiva com o espelho. O motivo (só aparentemente) frívolo da vaidade feminina, assumido aliás na primeira pessoa, é o pretexto discursivo encontrado para justificar o pedido de Sofia para lhe «porem um espelho no roupeiro» (DS, 23). Na verdade, ela pretende conhecer-se melhor, ou seja, ver-se de outro ângulo, para lá das fronteiras do seu corpo, ver-se a si própria como os outros a vêem, do exterior: «o espelho é também para eu me conhecer» (DS, 23). E o que observa, ao invés de lhe criar angústia ou frustração, fá-la sentir-se «linda como um bicho selvagem» (DS, 23). Sofia é, pois, uma jovem à procura de si própria, que aceita naturalmente as transformações ocorridas no seu corpo e, por conseguinte, a sua feminilidade, sem dramas ou ansiedade:

Já não sou uma garota, já tenho tanto peito como algumas artistas de cinema, a minha cintura estreitou-se ou parece mais fina porque as ancas se tornaram redondas, uma penugem ruiva cresce-me entre as pernas. [...] Já tenho o período há 3 anos. Sou uma mulher. (DS, 23)

A autopercepção de si enquanto ser em crescimento resulta da análise pormenorizada de um corpo de mulher que a superfície reflectora lhe devolve. A descrição do sujeito que assim se observa especularmente é inovadora no contexto da literatura para jovens, por não se regular pelo pudor eufemístico, entendido muito provavelmente por alguns como única forma de evocar e descrever o corpo feminino. A referência ao peito, à «penugem ruiva» ou ao «período» surge de forma natural e objectiva, dando conta das marcas físicas observáveis pelo sujeito, que assim adquire outra consciência de si, e tem, a meu ver, a intenção de levar o receptor extratextual privilegiado não adulto a aceitar a sua corporalidade de forma tranquila e natural.

Ora, o tema da feminilidade cruza-se, inevitavelmente, com o do desabrochar da sexualidade, tanto no *Diário de Sofia e C.^a* como no *Diário Secreto de Camila*, de forma mais velada e sugestiva no primeiro e mais explícita neste último.

Efectivamente, na obra de Ducla Soares, Sofia dirá: «Nua, sinto-me selvagem, apetece-me fazer coisas selvagens. Amar numa praia deserta, com gaivotas a voar sobre a minha cabeça» (DS, 23). A dualidade entre o instinto primário de concretização sexual, insinuado apenas pelo desejo de «fazer coisas selvagens», e a representação mental e onírica de um momento que se deseja único, num espaço idílico e em perfeita comunhão com a natureza inóspita envolvente, apenas testemunhado pelas gaivotas, sinaliza uma concepção neoromântica do amor. O outro, enquanto objecto provável de desejo, é irrelevante neste contexto, não sendo referenciado discursivamente. Mas não surpreende que o eu se esqueça assim (deliberadamente) de incluir outro na sua fantasia («gaivotas a voar sobre a minha cabeça»): é que não se trata aqui do amor pelo outro, mas do amor pelo amor, ou, em última instância, do amor por si mesmo.

Não será exactamente assim em *Diário Secreto de Camila*, uma vez que, nesta obra, existe um objecto do amor que condiciona todo o processo de descoberta do sujeito amoroso. Camila apaixona-se perdida e irremediavelmente por um desconhecido que encontra casualmente no café («Foi nesse preciso momento que o vi e fiquei siderada» (DSC, 9), e, a partir desse momento, que Roland Barthes considera o momento inaugural, o momento da captura, em que o sujeito é «seduzido por uma imagem» (Barthes, 1998: 120), Camila constrói toda uma cenografia imaginária do outro – os espaços que ele percorrerá, os amigos que conhecerá, como será, se se irá apaixonar por ela:

Será que o verdadeiro surfista se vai apaixonar por mim? Hum... Só de pensar nele fico cheia de arrepios em sítios onde nunca antes me tinha arrepiado! (DSC, 20)

O desabrochar da sexualidade é, desta forma, assumido no discurso introspectivo da personagem, com a referência explícita às sensações que o outro, ainda que imaginado, provoca no sujeito. O eu que assim experimenta o frémido da paixão diferida é um ser que, activando os mecanismos da memória, tem consciência de si em coordenadas temporais distintas: o antes e o agora. E o agora é vivido entre dúvidas («Será que o corpo humano só reage por partes em questões de sexo?» – DSC, 47) e desejos («estou para aqui a imaginar abraços e beijos sem fim. Na boca. No canto da boca. O contacto imaginário provoca-me um formigueiro deliciosamente uniforme e um friozinho na barriga tão forte ou mais forte que os contactos reais» – DSC, 62).

Apesar da paixão pelo surfista, Camila envolver-se-á, contudo, inesperadamente, durante uma festa em casa de uma amiga, com o Laranjeira, um antigo colega que lhe «fez a vida negra na escola primária» (DSC, 44):

Não faço a mínima ideia de quanto tempo estivemos na varanda agarrados que nem lapas e aos beijos, só sei que foi a experiência mais estranha da minha vida. O abraço agradava-me mas os beijos não. Assim, o corpo dividiu-se em duas partes e eu tinha sensações fortemente agradáveis da cintura para baixo e fortemente desagradáveis da cintura para cima! Nunca imaginei que isso pudesse acontecer, ainda estou baralhada e sem resposta para várias questões. (DSC, 46)

A experiência dilemática provoca estranheza e dúvidas normais no processo de maturação sexual e emocional do sujeito em construção: «A saliva dele sabia um pouco a vinagre e eu odeio vinagre. Terá sido por isso que me apeteceu repelir os beijos? E, se me apeteceu, por que não o fiz?» (DSC, 46). O arrependimento («Quem me mandou curtir com um rapaz, se gosto de outro?» – DSC, 46) e a renúncia («Preferia nunca mais ver o Laranjeira» – DSC, 46) sinalizam contudo a denegação do outro não-objecto de desejo.

Conclusão

Em suma, nos textos em análise, como na vida, as transformações físicas desencadeiam nos adolescentes um comportamento reactivo, condicionado por factores

endógenos, mas também exógenos ao próprio sujeito. A imagem corporal feminina autopercepcionada, nem sempre aceite porque nem sempre consentânea com os arquétipos contemporâneos de uma certa beleza feminina ocidental, provoca distúrbios mais ou menos dramáticos nas personagens em estudo, sendo que quase sempre tal atitude evidencia um complexo de inferioridade, que, na opinião de E. Pizarro, expressa nos anos oitenta em *Psicologia do Adolescente* (cf. Pizarro, 1983: 40), é manifestado mais vezes pelas raparigas do que qualquer outro complexo de carácter sexual.

A (não) aceitação de si e da sua corporalidade e/ou feminilidade, instituindo-se como uma área temática privilegiada nas narrativas em estudo, sublinha, a meu ver de forma totalmente inovadora, a tendência da literatura de potencial recepção juvenil finissecular para dar voz e protagonismo a personagens adolescentes que, preferencialmente na primeira pessoa, assumem a sua dupla condição de mulheres e de seres em crescimento.

Referências Bibliográficas

- ▶ AZEVEDO, O. (2003). *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*. Lisboa: Edições Colibri.
- ▶ DAMÁSIO, A. (2000). *O Sentimento de Si. O Corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência* (8ª Ed.). Mem Martins: Publicações Europa-América.
- ▶ LEVINAS, E. (1988). *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- ▶ PIZARRO, E. (1983). *Psicologia do Adolescente*. Lisboa: Edições Paulistas.