
O AUTOISOLAMENTO DE MARIN
(sobre *Estamos Bem*, de Nina LaCour)

Marin's self-isolation (on Nina Lacour's *We are okay*)

Guilherme Magri da Rocha¹
Cleide Antonia Rapucci²

RESUMO: Esta contribuição tem como objetivo apresentar uma possibilidade de leitura do romance *We Are Okay* [Estamos Bem] (2017), da escritora estadunidense Nina LaCour (n. 19--). Trata-se de uma narrativa de temática LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais) vencedora do Michael Printz Award, que a reconheceu como obra juvenil de excelência. Nele, Marin, a protagonista, coloca-se em um estado de inércia e de isolamento físico, e mental de seu passado recente, marcado pelo suicídio do avô, com quem morou depois da morte da mãe, quando ela tinha apenas três anos. Para a consecução de nosso objetivo, elegemos, como aporte teórico, questões concernentes à análise de literatura para crianças e jovens, a partir do viés da crítica feminista (PAUL, 1997) e dos elementos em comum que caracterizam as narrativas protagonizadas por personagens órfãos (KIMBALL, 1999). Justifica-se este estudo porque, no Brasil, a bibliografia referente ao estudo das narrativas juvenis de temática LGBT ainda é bastante tímida.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Estadunidense. Gênero. Literatura Juvenil. LaCour, Nina (n. 19--)

ABSTRACT: This paper aims to present a possibility of reading *We Are Okay* (2017), a novel written by American writer Nina LaCour (b. 19--). The book, a LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender) themed narrative, won the Michael Printz Award, which recognized its excellency. In it, Marin, the protagonist, puts herself in a state of inertia, physical and mental isolation as regards her recent past, marked by the suicide of her grandfather, with whom she lived with since the death of her mother. In order to achieve our goal, we selected as theoretical contributions questions concerning the analysis of young-adult literature from the feminist perspective (PAUL, 1997) and the elements that commonly characterize narratives with orphan characters (KIMBALL, 1999). This study is justified because, in Brazil, the bibliography referring to the study of LGBT Y.A. narrative-themed novels is still very limited.

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis. Bolsista da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo 18/11314-0. Contato: guilherme.magri@unesp.br.

² Professora dos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista/Assis. Contato: cleide.rapucci@unesp.br

KEYWORDS: American Literature. Gender. Young-Adult Literature. LaCour, Nina (b. 19--).

INTRODUÇÃO

Atualmente, somente nos Estados Unidos da América, existem quase 70 prêmios de literatura infantil. Entre as mais relevantes premiações estão: *The Newbery Medal*, cuja primeira edição aconteceu em 1922; *The Caldecott Medal* (1938); *The Mildred L. Batchelder Award* (1968); *The Laura Ingalls Wilder Award* (1954); *The Coretta Scott King Award* (1970); e, mais recentemente, a *Robert S. Silbert Informational Book Award* (2001). Esse número torna-se ainda mais surpreendente quando comparado à quantidade de prêmios e títulos que têm como tônica a celebração da literatura juvenil. Também levando em conta apenas os Estados Unidos, contamos apenas onze premiações. Dessas, quatro são concedidas pela *Young Adult Library Services Association* (YALSA), divisão da *American Library Association* (ALA), cujo objetivo é “apoiar a equipe de bibliotecas na redução dos problemas enfrentados pelos adolescentes, colocando-os, especialmente aqueles com maiores necessidades, no caminho de uma vida bem-sucedida e satisfatória”³ (apud YALSA, s/d).

Em entrevista concedida ao *Salt Lake City Weekly* (2015), Brooke Young, membro do comitê *Best Fiction for Young Adults* [Melhor Ficção Juvenil], afirmou que o *Michael L. Printz Award* foi criado como contraponto à *Newbery Medal*. Por isso, o prêmio é dado ao livro que melhor demonstra excelência na literatura juvenil. Mas, afinal, o que se entende por excelência? Young responde: “livros que têm uma trama bem desenvolvida [...] [e contêm] emoções críveis. É muito difícil para alguns escritores mostrarem emoções e criar personagens que realmente sintam as coisas”⁴ (2015, s/d). O impressionismo da resposta de Young nos leva a crer que não há um consenso entre os membros do comitê sobre o que se quer dizer com excelência na ficção. Para o comitê organizador, considera-se adolescente o leitor entre 12 e 18 anos. Além desse prêmio, a YALSA também concede o *Margaret A. Edwards Award*, iniciado em 1988; *Alex Awards* (1998); e *William C. Morris Award* (2009).

Apesar de ser uma premiação bastante recente, seus reflexos podem ser percebidos em publicações ao redor do mundo, inclusive, no Brasil. *O Portal*, de Laura Ruby (Galera Record, 2017); *A Ilha das Sete Luas*, de

³ “Support library staff in alleviating the challenges teens face, and in putting all teens – especially those with the greatest needs – on the path to successful and fulfilling lives”.

⁴ “Books that are well-plotted [...] [and contains] believable emotions. It’s really hard for some writers to show emotions, and to have characters feel things”.

Marcus Sedgwick (Novo Século, 2016); e *Quando Tudo Volta*, de John Corey Whaley (Novo Conceito, 2014), são exemplos de vencedores do prêmio cuja edição brasileira faz menção a ele na capa do volume. A impressão do símbolo tem como objetivo atestar sua qualidade literária. Em evento anual, o *Michael L. Printz Award* concede o prêmio a apenas um livro, mas faz menção honrosa até outros quatro. Referências à premiação são feitas, também, em suas edições estadunidenses. As edições dos vencedores - *In Darkness* (que venceu em 2013); *Midwinterblood* (2014); *Bone Gap* (2016) e *We Are Okay* (2018), por exemplo – também apresentam o selo circular dourado, símbolo da premiação, na capa. Nele, se lê: *Michael L. Printz Award for Excellence in Young Adult Literature*. O mesmo acontece em livros como *A Heart in a Body in the World e I, Claudia*, que foram homenageados em 2018. Como os livros, embora finalistas, não foram vencedores, o selo dourado é apresentado na cor prata.

O vencedor de 2018, *We Are Okay*, de Nina LaCour (n. 19--), foi traduzido por Regiane Winarski como *Estamos Bem* e publicado pela Plataforma 21, selo jovem da V&R Editoras, no mesmo ano de sua primeira edição estadunidense, 2017. A edição brasileira manteve o trabalho gráfico da original, publicada pela editora *Dutton Books for Young Readers*, que é vinculada à *Penguin Young Readers*. De autoria de LaCour, *À Primeira Vista* (2017), escrito em parceria com David Levithan (n. 1972)⁵, foi traduzido também por Regiane Winarski e publicado pela editora Galera Record. Além desses dois textos, há um conto da autora no livro *Aconteceu Naquele Verão - Doze Histórias de Amor*, organizado por Stephanie Perkins (n. 19--), e publicado, no Brasil, pela Intrínseca, em 2017. A escritora estreou na ficção com *Hold Still* (2009). Depois, publicou *The Disenchantments* (2013), *Everything Leads to You* (2014), *You Know me Well* (2017) e, por fim, *We Are Okay* (2017). Em seu site oficial, ela oferece um curso de escrita criativa, “The Slow Novel Lab” e o podcast “Keeping a Notebook”, em que discute sobre criação de tramas, personagens, entre outros aspectos do romance e compartilha experiências relacionadas ao processo de escrita.

Encontramos poucas informações sobre LaCour. Sabe-se que nasceu em East Bay, São Francisco, graduou-se na Universidade Estadual de São Francisco e fez Mestrado em Escrita Criativa no Mills College. *Hold Still*, acima mencionado, teve sua primeira versão apresentada como parte dos requisitos para receber a titulação. Mais tarde, o romance ganharia menção honrosa via *William C. Morris Awards*, prêmio concedido pela ALA. Professora universitária, LaCour afirmou, em entrevista ao site Popjustice,

⁵ Conhecido por seus personagens homossexuais marcantes, tem diversos livros publicados no Brasil. *Dois Garotos se Beijando*, de sua autoria, integra a caixa Kit Gay (2019), montado pela editora Galera.

que seu interesse, ao escrever romances juvenis, está “em todas as maneiras diferentes pelas quais nos conectamos uns aos outros como pessoas. Às vezes isso envolve romance, e às vezes não”⁶ (LACOUR, 2018, s/d). Homossexual, a escritora afirma que representação e respeito são chaves quando se quer escrever conteúdo *queer*. O termo, para ela, significa “ser autêntico e estar confortável com quem eu sou”⁷ (LACOUR, 2018, s/d). Além do mais, a escritora afirma que todos têm o direito de se verem representados na mídia que consomem. Nessa mesma entrevista, ela afirma que há um grande público leitor LGBT “faminto” por histórias que simbolizam representatividade e que o autor que quiser se aventurar nesse espaço não será relegado às últimas prateleiras das livrarias.

Para análise, neste artigo, optou-se por selecionar *Estamos Bem* (2017), romance de temática LGBT. Nele, Marin, a protagonista, narra sua própria história, que se passa num curto período de tempo: quatro dias; sendo que, em três deles, ela tem a companhia da mexicana Mabel. O livro é estruturado intercalando, em capítulos muito bem divididos, o intervalo de dias mencionado aos últimos meses da vida da garota, mais especificamente, de maio a setembro. A história se passa em dezembro desse mesmo ano, no alojamento da Universidade de Nova Iorque e seus arredores. Há diversas referências que nos permitem dizer que a trama contextualiza-se na contemporaneidade: *Twitter* (rede social), *Judge Judy* (programa de televisão bastante popular nos Estados Unidos) e *Forever 21* (empresa de roupa varejista) são exemplos.

Marin foge de São Francisco, Califórnia e vai para Nova Iorque semanas antes da chegada dos demais calouros. Isso porque ela não consegue lidar com o recente suicídio de seu avô, com quem passou a morar depois da morte de sua mãe, quando ela tinha apenas três anos. Assim como, mesmo anos depois da perda da mãe, ela ainda buscava alguma conexão com a figura materna, o luto de seu avô pela morte da filha culmina no desenvolvimento de uma doença mental, que supostamente o leva ao suicídio. Esse personagem cria uma espécie de museu com os pertences de sua filha, ao qual a protagonista só tem acesso depois da morte dele. A dor é tanta, que a protagonista parte para Nova Iorque apenas com seu cartão de crédito, celular e documentos, colocando-se em estado de isolamento mental e espacial de si, e daqueles que faziam parte de seu cotidiano. Isso inclui a exclusão de Mabel, com quem ela tinha começado um relacionamento amoroso. Para Coats, que resenha o livro na *Bulletin of the Center for Children's Books*, “o desejo de Marin por um amor mais intenso, mesmo ela tendo se estabelecido

⁶ “In all of the different ways that we connect to one another as people. Sometimes that involves romance, and sometimes not”.

⁷ “Being authentic and being comfortable in who I am”.

no calor morno de seu avô durante toda sua vida, é comovente e os leitores interessados na psicologia da solidão e no luto não resolvido transmitidos numa prosa linda e transparente podem apreciar [o romance]”⁸. (2017, p. 221).

COMO ESTUDAR GÊNERO NA FICÇÃO PARA CRIANÇAS E JOVENS?

Segundo Erica Hateley (2011), foi a combinação entre bibliotecários, professores, pesquisadores e uma comunidade criativa consciente das políticas de gênero que possibilitou o surgimento de livros infantis que buscavam desconstruir preconceções sobre representações de gênero na literatura do final do século XX. Nesse contexto, é que surgiram obras como *The Paper Bag Princess* (1980), de Robert Munsch (n. 1945) e *Piggybook* (1986), de Anthony Browne (n. 1946). No primeiro, Elizabeth, a princesa, caça o dragão que raptou Ronald, o príncipe com quem ela iria se casar; já no segundo, Mr. Piggott e seus filhos precisam realizar as tarefas domésticas, o que continuam a fazer, mesmo com o retorno de sua mãe. Para a pesquisadora, o engajamento com teorias de gênero e subjetividade emerge na literatura infantil do século XXI através de debates sobre identidade e gênero, que permitem autorreflexão por parte do leitor. Em *Coraline* (2002), de Neil Gaiman (n. 1960), por exemplo, a protagonista consegue enganar sua inimiga ao simular a suposta feminilidade que a caracterizaria enquanto menina. Como nos explica a pesquisadora, “ao empregar estrategicamente estereótipos femininos, Coraline alcança poder e agência dentro de um romance claramente consciente de seus contextos críticos e sociais”⁹ (HATELEY, 2011, p. 90).

Em consonância com Heteley, entendemos que “a literatura infantil pode ser vista como um local de tal ação performativa, pois ela constrói e reconstrói representações aparentemente neutras ou naturais que, na verdade, são representações de gênero”¹⁰ (2011, p. 90). Para essa pesquisadora, as intervenções no discurso feminista incluem a concepção de performance, conforme Judith Butler (n. 1956), para quem a performatividade é “uma repetição e um ritual, que atinge seus efeitos através de sua naturalização no

⁸ “Marin’s yearning for a deeper love even as she has settled all her life for her grandfather’s tepid warmth is poignant, and readers interested in the psychology of loneliness and unresolved grief rendered in lovely, gauzy prose may appreciate [the novel]”.

⁹ “In strategically deploying stereotypes of girlhood, Coraline achieves empowerment and agency within a novel clearly conscious of its critical and social contexts”.

¹⁰ “Children’s literature can itself be seen as a site of such performative action, as it constructs and reconstructs often seemingly neutral or natural representations that are in fact gendered representations”.

contexto do corpo, entendido, em parte, como uma duração temporal culturalmente mantida”¹¹ (apud HETELEY, 2011, p. 90). Desse modo, pode-se compreender que o gênero é construído a partir da repetição e reiteração de ações inconscientes, que podem ser performadas de diversas maneiras.

Realizamos uma pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que nos mostrou que nunca houve uma tese, defendida no Brasil, que se debruçasse sobre os diálogos entre literatura para crianças e jovens e gênero. A busca por artigos em língua portuguesa em periódicos revisados por pares no Portal de Periódicos da mesma CAPES também apresentou poucos resultados. Ademais, há apenas um livro cuja tônica está nas relações entre literatura infantil e gênero: *Estudos de Gênero e Literatura para Jovens: um Diálogo Pertinente*, organizado por Cecil Jeanine Albert Zinani e Diógenes Buenos Aires de Carvalho, publicado pela Editora da Universidade de Caxias do Sul. Conforme afirmam os organizadores, “coube aos estudos literários feministas desenvolverem um aparato teórico que possibilitasse uma abordagem igualmente científica, mas que atendesse às especificidades de uma literatura escrita e lida, a partir do ponto de vista da mulher” (2015, p. 13). Esse aparato, quando destinado aos estudos da literatura infantil e juvenil, ainda é bem recente e escasso.

Podemos encontrar mais material a esse respeito ao longo da trajetória dos estudos anglo-americanos de literatura infantil. Isso porque, no final dos anos 1970, a ascensão do feminismo e da literatura infantil como disciplina formal são concomitantes. Zipes et al. (2005) trazem livros básicos para os estudos de gênero e literatura infantojuvenil em diferentes vertentes. Por exemplo, o pesquisador que quiser estudar tal relação numa perspectiva histórica deve buscar *Disciplines of Virtue: Girls' Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (1995), de Lynne Vallone. Já a influência dos estudos de gênero na literatura infantil é discutida em *What Katy Read: Feminist Re-readings of "Classic" Stories for Girls* (1995), de Shirley Foster e Judy Simons.

Embora ainda não tenha sido publicado no Brasil um livro ou artigo que se ocupe em discutir como a crítica feminista leria um livro para crianças e jovens de forma bastante didática, nos moldes dos capítulos que compõem *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*, de Thomas Bonnici e Lúcia Zolin (2003), o trabalho realizado por João Luís Ceccantini (2000) em sua tese de doutorado, intitulada *Uma Estética da Formação: Vinte Anos de Literatura Juvenil Brasileira Premiada (1978-1997)*, aponta uma maneira de se ler e discutir o livro juvenil, por meio da

¹¹ “A repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of the body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration”.

crítica. Esta se efetiva em parte pela realização de uma grade, cujo propósito é compilar objetivamente os dados das 27 obras literárias que formam o *corpus* de sua pesquisa. Essa grade tem dois objetivos: i) a apresentação de um método de análise e descrição das narrativas; ii) a possibilidade de aproveitamento futuro dos dados disponibilizados nessas análises e descrições. Trata-se, portanto, de um instrumento sistemático de coleta de dados, cuja especificidade visa bloquear o desencadeamento de generalizações impressionistas.

Essa grade possui 26 itens: obra; ano da primeira edição; gênero; resumo da ficção; organização da narrativa; final da narrativa; personagens principais; personagens secundárias; tempo histórico; duração da ação; espaço macro; espaço micro; voz; foco narrativo; linguagem; temática central; temas complementares; família; escola; tematização dos atos de ler e escrever literatura; ilustrações; outros; comentário crítico; classificação; faixa escolar; e prêmios recebidos. A recomendação é que cada um desses itens seja completado objetivamente. Caso haja a necessidade de uma análise mais profunda de alguns desses aspectos, deve-se utilizar o espaço destinado aos comentários críticos. Há recomendação de leitura para cada um dos tópicos referentes aos aspectos da narrativa. Dois exemplos: se existe a necessidade de se debruçar sobre a organização da narrativa, o texto “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld, é apontado como referência básica; se houver a necessidade de se estudar o espaço, os textos sugeridos são *Espaço e Romance*, de Antonio Dimas e o capítulo “L’espace Romanesque”, do livro *Pour Lire le Roman*, de Jean-Pierre Goldenstein.

Em 1997, Lissa Paul publica *Reading Otherways*, livro cuja origem está no questionamento de um aluno que, diante de uma análise literária feita pela professora, pergunta a ela sobre seu processo de raciocínio. A pesquisadora vê a teoria feminista como “parte de um conjunto de práticas discursivas que reformulam a maneira como lemos não apenas obras de literatura, mas também nosso passado, nosso presente e como imaginamos nossos futuros”¹² (1997, p. 15). Assim, ao apresentar teorias distintas daquelas que tendem a discursos totalizadores, a crítica feminista se aproxima da desconstrução e da teoria pós-colonial. Então, para facilitar a leitura do texto literário, Paul (1997) lança mão de uma abordagem didática na perspectiva feminista, trazendo o gênero como categoria de análise. Para a consecução desse objetivo, ela faz uma série de 12 perguntas, que nos auxiliam a analisar a obra numa perspectiva crítica feminista: i. De quem é a história?; ii. Quem é o leitor?; iii. Quando e onde a leitura foi feita?; iv. Quem é identificado com nome? E quem não é?; v. Quem está no topo?; vi. Quem é

¹² “One of a cluster of discursive practices that reshaped the ways we read not only works of literature but also our past, our present, and the way we imagine our futures”.

punido? E quem é enaltecido?; vii. Quem fala? E quem é silenciado?; viii. Quem age? Quem responde?; xix. Quem possui uma propriedade própria? Quem é dependente?; xx. Quem observa? E quem é observado?; xxi. Quem luta? E quem sofre?; xxii. Como são determinados os sistemas de valor? Dessa lista de perguntas, pode-se observar a ênfase na construção da personagem. Na grade elaborada pelo professor Ceccantini (2000), a teoria recomendada para esse aspecto da narrativa é composta pelos textos *Aspectos do Romance*, de E. M. Forster e *A Personagem de Ficção*, organizado por Antonio Candido.

Isso posto, resta-nos dizer que a opção pela metodologia de Paul (1997) é feita porque buscamos exemplificar uma possibilidade de leitura de literatura juvenil através dos aspectos que têm no gênero sua categoria de análise, tendo em vista a pouca bibliografia sobre o assunto e a necessidade de um guia nos mesmos moldes daquele elaborado pelo professor Ceccantini (2000), que apresente um método de análise e possa, noutras pesquisas que abordem esse diálogo, ser reutilizado.

A primeira pergunta que faz Lissa Paul (1997) ao estudar histórias para crianças e jovens é: de quem é a história? Em *Estamos Bem*, é de Marin. A narradora-personagem é californiana, mas, no momento da diegese, está em Nova Iorque. Lá, ela mora no dormitório da universidade em que estuda e onde pretende se formar em Letras ou Ciências Sociais. Ela ficaria sozinha entre dezembro e janeiro, no inverno, período em que os demais estudantes que ocupam o prédio viajaram. Eles foram “para as casas os pais, para as lareiras estalando ou destinos tropicais onde vão posar de biquíni e gorro de Papai Noel e desejar um feliz Natal para os amigos” (LACOUR, 2017, p. 10).

Marin é órfã: sua mãe, surfista, “morreu no Laguna Honda Hospital, com um corte na cabeça e os pulmões cheios d’água” (LACOUR, 2017, p. 35), quando ela tinha apenas três anos. Seu pai, por sua vez, “era um viajante e estava de volta a algum lugar da Austrália antes mesmo do exame de gravidez” (idem). Por isso, ela passa a ser criada pelo avô que, como sua mãe, compartilha a paixão pelo surfe e, conseqüentemente, pelo mar. Contudo, esse personagem se suicida pouco antes da neta se mudar para Nova Iorque. Esse momento e seus desdobramentos fazem com que a protagonista coloque a si mesma num estado imposto de inércia e isolamento.

A figura do órfão é bastante familiar na literatura infantojuvenil, sobretudo entre os séculos XIX e o começo do século XX. Em “The Orphan in American Children’s Literature”, Claudia Nelson (2009) retoma o estudo clássico dos contos de fadas russos feito por Vladimir Propp. O primeiro tópico da estrutura em comum dos contos é o seguinte: um dos membros da família se ausenta de casa. Nesse segmento, uma forma intensificada de ausência é a própria morte dos pais do herói. A figura do órfão tem representado independência, força e individualidade humana em diversas

culturas, em diferentes vertentes: Moisés (Bíblia), Branca-de-Neve (conto de fadas), Rei Arthur (mitologia), Luke Skywalker (cinema) e Harry Potter (literatura juvenil contemporânea) são exemplos de personagens que têm sua história contada através de variações de um mesmo padrão: uma vez órfão, passa a ser exposto aos perigos do mundo e, então, triunfa sobre as adversidades ao encontrar refúgio e/ou uma posição favorável. Além disso, nessas histórias, muda-se, também, o grau de vulnerabilidade do personagem de ficção.

Melanie A. Kimball (1999) analisou 50 contos populares de diferentes culturas e descobriu que, embora os detalhes das histórias de órfãos variem, elas apresentam elementos em comum, que foram adaptados e aplicados na ficção infantojuvenil. São eles: o personagem isolado; maus tratos; ajudantes humanos, animais e sobrenaturais; busca por algo ou alguém; obstáculos para o cumprimento da missão; punição daqueles que prejudicaram os órfãos; e, no final, a tendência é que o protagonista tenha uma recompensa feliz.

Isolamento é a palavra-chave quando pensamos no lugar em que a protagonista de *Estamos Bem* (LACOUR, 2017) se colocou. Esse isolamento é, inclusive, múltiplo: tanto físico, quanto mental. Marin só consegue se conectar à mãe no fim de sua narrativa, quando aceita Ana, mãe biológica de Mabel, como sua figura materna. Ela tinha visto poucas fotos de sua mãe biológica, Claire, pois, ao longo de sua vida, não teve acesso a quase nada dela. Os surfistas, quando a veem e a reconhecem, presenteiam-na com conchas. Mesmo morando com o avô, são poucos os cômodos da casa que ambos compartilham. Reservado, ele mora nos fundos da casa, lugar a que a protagonista não tem acesso: até o momento do desaparecimento dele, ela não conhecia nem a organização de seu quarto. A casa, então, torna-se um espaço de isolamento entre esses dois personagens, que lidam com a dor do luto: ela, que busca a todo momento uma possibilidade de encontro com a figura materna; ele, que escreve cartas para a própria filha, na tentativa de sentir sua presença. Para a neta, contudo, afirma estar trocando cartas com Birdie, sua suposta namorada, mas pede segredo: “Quem escreve duas cartas, recebe duas cartas” (p. 39), ele dizia. Certa vez, enviou a si mesmo o vestido verde que a filha usava, quando tinha seus vinte anos. Marin imaginava a namorada do avô “em uma cadeira na varanda, tomando chá gelado e escrevendo com caligrafia perfeita. Quando não estava escrevendo para ele, devia estar podando flores ou pintando paisagens em aquarela” (p. 58). A verdade é que a protagonista não tinha ideia de quem era a mulher. Podia, inclusive, ser uma avó excêntrica (idem).

Para a surpresa da protagonista, o avô tinha guardado tudo da filha “como se para um museu, em sacos plásticos e caixas com etiquetas como camisas, calças e shorts, lingerie e roupa de banho, vestidos, sapatos.

Trabalhos de escola, bilhetes e cartas, pôsteres e suvenires, livros e revistas” (LACOUR, 2017, p. 164). Além disso, havia diversas fotografias e Marin nunca teve contato com nada disso. Em vez disso, ela ia à praia e tentava se “lembrar do jeito como ela devia ficar na prancha, de como devia arrastá-la quando voltava para a areia, de como acenaria para [Marin] com a outra mão” (p. 153). Aliás, o avô tinha um ritual parecido: Emily, amiga de Claire, conta a Marin que “ele tem vindo [ver o mar] com mais frequência [...] Eu não o via fazia tempo. Agora o vejo quase toda semana” (p. 64).

Por essa razão, embora a relação entre eles, tirado o luto da equação, tenha sido bastante amorosa, cria-se um isolamento espacial dentro da própria casa: o que impedia que Marin encontrasse sua mãe era a maneira como o avô, que desenvolve uma doença mental, lida com a sua própria dor. A raiva da protagonista, levando em conta todo esse contexto de suicídio e do que o avô escondia dela, culmina no adiantamento de sua ida para Nova Iorque, cidade onde se hospeda num hotel, “pior do que bolorento. Pior do que sujo” (LACOUR, 2017, p. 175), tendo levado consigo apenas o celular, o cartão de crédito e uma das recém-descobertas fotos de sua mãe. Esse estabelecimento “estava cheio de pessoas destruídas, incluindo [Marin]” (idem) e uma mulher que uivava. O avô torna-se fantasma e a personagem tem medo de vê-lo “sujo de sangue, fantasmagórico” (p. 176). O hotel representa uma tentativa de isolamento de um passado que a persegue e que abriga os traumatizados.

Depois, já no dormitório, conhece Hannah, com quem divide quarto. Conforme os calouros chegam com seus pais, a protagonista se sente invisível, “a única pessoa solitária por lá” (LACOUR, 2017, p. 192). No começo do romance, Hannah, antes de sair de férias, pergunta a Marin se ela ficaria bem¹³ e deixa com a amiga um livro de ensaios sobre a solidão. Para a protagonista, a amiga estava tentando salvá-la da possibilidade de ouvir o avô cantar quando houvesse silêncio (p. 09). Marin afirma que a colega de quarto está salvando-a: não fazendo perguntas, lendo sobre abelhas, botânica e evolução, emprestando roupas, guardando lugar no refeitório, com idas ao mercado, entre outros.

De sua análise de contos populares em que constam órfãos, Kimball (1999) observou que os protagonistas dessas histórias nunca estão completamente no comando de seu próprio destino. Na verdade, eles são auxiliados por ajudantes humanos ou sobrenaturais, que têm funções específicas e que, depois de cumpridas, tendem a desaparecer das narrativas. Eles podem ser irmãos, madrinhas, pais adotivos, animais, amigos, avós e/ou espíritos. Ao aparecer como salvadora e não prover nenhum obstáculo para

¹³ Ficar bem/estar bem ecoam o título do romance e são expressões repetidas ao longo de todo o texto.

Marin, Hannah enquadra-se como um desses ajudantes. Ela representa um dos poucos momentos do romance em que não se efetiva o isolamento: desde o começo, a protagonista tenta soar minimamente amigável com essa personagem. Em menor grau, essa interação amistosa também pode ser vista com a dona da loja de artesanato e com Tommy, o zelador. Contudo, em ambas, Marin teve um apoio crucial para o rompimento das barreiras de isolamento: a presença de Mabel.

Há uma simetria entre os nomes Marin e Mabel. Quem nos explica é a própria protagonista: “um M seguido de uma vogal, uma consoante, uma vogal e uma consoante [...] Devia significar alguma coisa. Como se um sentimento parecido tivesse sido compartilhado pelas nossas mães [...] Como se o destino já estivesse trabalhando” (LACOUR, 2017, p. 80). Mabel está indo para Nova Iorque e passará três dias com Marin. Apesar da distância física e emocional que a segunda criou entre si mesma e seu passado recente, o que inclui a amiga, Marin começa a perceber que é impossível se desvencilhar de sua própria vida. Mabel mesmo enviou-lhe uma diversidade de mensagens de texto desde que ela partiu, mas foi completamente ignorada. Há toda uma preparação para a chegada da amiga. A protagonista, inclusive, ensaia um sorriso no espelho e começa a trabalhar para criar um ambiente universitário naquele cômodo cuja pouca cor pertence à Hannah. Para isso, precisa de fotos suas e de celebridades, de recordações e provas de piadas internas. Marin tenta forjar tudo isso, mas se lembra de que Mabel a “conhece melhor do que qualquer outra pessoa no mundo” (p. 15).

A certa altura do romance, Mabel conta que se interessou pela protagonista desde que ela disse algo inteligente numa aula de literatura “e aí, soube que [ela] era o tipo de pessoa que [Mabel] queria conhecer” (LACOUR, 2017, p. 53). Além do mais, ao longo do romance, Marin passa a querer compartilhar suas angústias com a amiga, rompendo o isolamento em que ela própria se colocou.

Apesar da tensão sexual orquestrada por LaCour entre as personagens, não é explicitamente declarado que Marin e Mabel eram apaixonadas uma pela outra até dois terços do romance. Como a protagonista não responde as mensagens da amiga, esta decide seguir sua vida e, na faculdade, conhece Jacob, que faz literatura com ela e se torna seu namorado. No fim do romance, Mabel diz para a amiga que não tem nada sério com o menino, ainda que tenha dito que o amava, numa conversa telefônica. Marin não sabe se ainda a ama como antes, “mas a ach[a] linda do mesmo jeito” (LACOUR, 2017, p. 133). Depois, num momento de angústia, quando conta à amiga o que descobriu sobre seu avô, ela confessa a si mesma: “eu a amo, mas não posso voltar no tempo” (p. 157). Embora as duas já tivessem treinado beijar, o beijo sobre o qual Marin nos conta aconteceu de madrugada, na praia, enquanto as duas bebiam uísque: “o ar frio na minha

pele não era nada em comparação ao calor do hálito dela” (p. 108), relembra a personagem, enquanto descreve brevemente a relação sexual que elas tiveram. Elas já se amavam e tornam-se ainda mais próximas. O avô compreensivo, diz que há diferentes tipos de amor: “às vezes, duas pessoas têm uma ligação tão profunda que faz um romance parecer coisa trivial” (p. 119). Ao isolar-se em Nova Iorque, depois do trauma vivido com a descoberta dos segredos de seu avô e da morte dele, Marin se isola, também, de Mabel.

Entre as lembranças compartilhadas entre as duas, está o hábito de leitura de Marin. Vários escritores e obras são citados ao longo de *Estamos Bem*: quando se encontra sozinha no alojamento pela primeira vez, ela cai na cama “como um personagem de Oscar Wilde” (LACOUR, 2017, p. 09); ela se questiona se fantasmas, caso existam, eram maus como a governanta de *A Outra Volta do Parafuso*, de Henry James, romance do qual sabe a primeira frase de cor: “Lembro-me de todo o início como uma sucessão de voos e quedas, uma pequena gangorra de palpitações boas e más” (p. 30). Quanto ao alojamento estudantil, Marin o caracteriza como “o tipo de lugar que a governanta de *A Outra Volta do Parafuso* pensaria ser cheio de possibilidades fantasmagóricas” (p. 45). Também são mencionados Emerson, Sylvia Plath e Anne Sexton, duas escritoras que Marin lia para Mabel. Seu livro favorito é *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, que a prende “por sua magia e suas imagens, sua complexidade e sua amplitude (p. 57).

Entretanto, a obra mais citada no romance é *Jane Eyre*, protagonizada, também, por uma órfã. A primeira notícia que se tem desse romance é quando Marin o caracteriza como um livro que “preenchia [seu] coração. Jane [a protagonista] era tão solitária. Tão forte, sincera e honesta” (LACOUR, 2017, p. 57). Depois, no momento em que está na casa do zelador, com Mabel, as duas teriam que dormir juntas e ela diz à amiga: “prometo não fazer nada” (p. 114) e, em seguida, pensa “em Jane Eyre com o sr. Rochester, no quanto ela o amava e na certeza que tinha de que eles nunca poderiam ficar juntos” (p. 115). Também, quando vai ao banheiro, “como Jane Eyre, carrego uma vela para iluminar o caminho. Mas, quando chego ao banheiro e me olho no espelho, só vejo eu mesma” (idem). Já quando menciona para Mabel ter ouvido uma mulher uivando no hotel em que se hospedou, ela afirma que se sentiu “como Jane quando ela se vê no espelho. Tive medo. Eu ouvia a mulher à noite e, às vezes, sentia que entendia o que ela estava tentando dizer. Tinha medo de me transformar nela” (p. 128). A associação que faz Marin é com a primeira esposa do sr. Rochester, “a mulher maluca” (idem), como coloca Mabel.

Por fim, quando as personagens estão na frente da televisão, vendo as opções de filmes, encontram uma adaptação do romance de Bronte: “começa com Jane quando jovem, correndo de Thornfield, chorando. Outra

imagem e ela está sozinha numa paisagem desolada. Um céu em chamas, trovão, chuva. Ela acha que vai morrer. O filme volta no tempo e Jane é uma garotinha, então vemos como tudo começou” (LACOUR, 2017, p. 214). O filme, então, assim como o romance que Marin protagoniza, é contado através de *flashbacks*. Amante da literatura, ela gosta “de todas as possibilidades de interpretação” (p. 23). Contudo, resolve parar de ler porque, até mesmo as leituras a assombram: as histórias voltam e a assombram como fantasmas. “Jane também tinha ficado trancada em um quarto com fantasma”, lembra (p. 128). Assim, cria-se outro isolamento.

O mar e, mais especificamente, a água, torna-se símbolo da busca e do isolamento de Marin. Ela mergulha na piscina do ginásio da faculdade toda manhã e tarde da noite. Trata-se de uma tentativa dela de se conectar ao seu passado, à sua mãe e ao seu avô. Contudo, “mergulhar é como cair no nada, não o choque gelado que sempre [conheceu]” (LACOUR, 2017, p. 21). Isso porque a piscina da faculdade está sempre em 26 graus. Além do mais, a piscina retoma a estaticidade em que Marin se coloca ao passar pelo luto. Isso porque “não tem ondas frias o bastante para me deixarem dormente nem fortes o bastante para me puxaram para baixo” (idem). Isto é, a estaticidade não provoca desafios. A piscina tem função semelhante à de Hannah: ajuda a personagem a lidar com seus pensamentos. Marin vem de uma família de surfistas e afirma: “vovô nunca falou comigo sobre surfar, mas, às vezes, fazia comentários sobre as ondas que demonstravam que ele sabia muito sobre o mar” (p. 64), mais uma representação da distância emocional imposta entre os dois, quando o assunto é a filha dele.

Sereias povoam o imaginário de Marin. A professora de literatura percebe a tentativa da jovem de metaforizar seus sentimentos numa redação em que ela escreve sobre uma garota criada por sereias, que “sentiam culpa por ter matado a mãe da menina, então contavam histórias sobre ela e as tornavam o mais real possível, mas sempre havia um vazio na garota que não conseguiam preencher” (LACOUR, 2017, p. 37). O mar tirou a mãe de Marin, mas os amigos dela toda vez que veem sua filha a presenteiam com conchas. A própria personagem reconhece essa relação pouco tempo depois, quando afirma que a história pode ter vindo “de uma parte [dela] que queria saber mais, ou pelo menos ter lembranças reais em vez de sentimentos que podiam ser só invenção” (p. 39). Além disso, depois da noite que passa junto com Mabel, na praia, Marin afirma que os transeuntes podiam pensar que elas eram “criaturas da praia” (p. 109). Também, ao se lembrar da experiência do primeiro beijo, a protagonista afirma: “éramos milagrosas. Éramos criaturas da praia. Tínhamos tesouros nos bolsos e uma à outra na pele” (p. 111).

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), o que prevaleceu na imaginação tradicional foi o simbolismo da sereia como ligada à sedução

mortal: sua beleza e a melodia de seu canto atraíam os marinheiros para serem devorados por elas, dentro do mar. Desse modo, elas “simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação perversa apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável” (p. 814). Ademais, o nome Marin é uma variante do nome latino *Marinus*, que significa pertencente ao mar, marinho.

Kimball (1999) conta-nos que as maneiras pelas quais os órfãos superam obstáculos nas histórias às vezes são relacionadas ao gênero. Nas histórias analisadas por ela, todos os sete órfãos que lançam mão da inteligência para superar seus obstáculos pertencem ao sexo masculino. Já nas histórias protagonizadas por meninas, essas personagens tendem a superar seus obstáculos através da demonstração de um comportamento virtuoso, em vez de sua esperteza. Além disso, as órfãs tendem a ser recompensadas, na narrativa, com o casamento. Já Nelson (2009) aponta que a heroína em mesmo contexto tende a ser representada como vítima, como é o caso de personagens como Rapunzel. Quando desprovida de seu parceiro natural, a personagem feminina espera pelo surgimento de um novo protetor. Por outro lado, o herói órfão tende a tornar-se seu próprio salvador.

No fim do romance, a protagonista confessa que estava com medo da própria solidão (LACOUR, 2017). Esse isolamento retoma os pontos selecionados por Paul (1997). Entre os questionamentos da pesquisadora, alguns são bastante importantes para o entendimento do romance, como esses breves comentários sobre o isolamento da personagem em diversas instâncias demonstrou. Desse modo, pode-se dizer que as dicotomias: quem é punido x quem é enaltecido; quem fala x quem é silenciado; quem tem nome x quem não tem; quem age x quem responde; entre outros, realizam-se a partir da sublimação da ação. Assim, Marin tenta se punir por meio do isolamento mental e espacial de um passado recente que ela ainda não digeriu. Ela consegue passar por isso graças à ajuda de Hannah e, principalmente, de Mabel. Marin silencia, abre mão de sua identidade ao deixar São Francisco para trás e ao não conversar sobre sua vida com os amigos da faculdade; ela tenta não responder aos estímulos ao seu redor, ao permanecer na cama, dentro do quarto, dentro de um alojamento, de uma universidade em férias. Dos personagens mais recorrentes, o único que não tem nome, no romance, é seu avô. Isso indica a proximidade da personagem com ele, que a amava, ainda que sua saúde tenha regredido na luta contra o luto que assolava seus dias. Marin era, também, dependente dele financeiramente. Eles têm uma conta conjunta.

Marin, com o tempo, apegava-se aos pais de Mabel: Ana e Javier. O filho deles casou e, então, há um quarto sobrando na casa. A proposta desses personagens é que Marin passe a morar com eles. Explica Mabel: “podemos nos ver nos recessos e nas férias, e você vai ter um lugar para ir, um lar. Meus

pais querem ajudar você sempre que precisar. [...] Nós podemos ser como irmãs” (LACOUR, 2017, p. 74). A protagonista aceita a proposta de voltar para São Francisco apenas no final da narrativa, quando os pais da amiga aparecem para passar o Natal com ela em Nova Iorque. Ainda que o avô não fosse religioso, essa época do ano era a preferida para festividades. Em uma conversa entre Ana e Marin, a primeira afirma: “Mabel nos contou tudo. Sobre vocês duas. Sobre seu avô e como ele morreu. Sobre como você descobriu” (p. 218) e, depois disso, reafirma o desejo de ser sua mãe.

Já quanto às perguntas relacionadas ao leitor, as potencialidades do romance de LaCour dividem-se em duas: por um lado, *Estamos Bem* mostra-nos a importância dos amigos e da autorreflexão nos momentos de superação de uma grave perda; por outro, torna-se moralizante ao reforçar a heteronormatividade que rege nosso sistema social. Conforme dissemos na seção anterior, os debates de papéis de gênero presentes nos livros do final do século passado deram lugar a outros, que discutem identidade e performatividade. Na narrativa aqui discutida, o triunfo de físico e emocional para Marin não está na possibilidade de seguir em frente, mas no fato de agora ela fazer parte de uma família tradicional, como sempre almejou. Há, portanto, uma regressão, no que se refere às características em comum sobre as narrativas protagonizadas por órfãos. Mesmo amando Mabel, Marin compreende que ambas devem seguir em frente. A amiga, por exemplo, com seu relacionamento com Jacob. Dessa forma, a história culmina num desfecho moralizante: para sintetizar sua jornada, a personagem deve abrir mão da tensão sexual que envolveu todo seu relacionamento com Mabel ao longo do romance.

Para Kimball (1999), o órfão continua existindo na literatura infantil porque “representa tão profundamente os sentimentos e a dor de todos”¹⁴ (p. 573). As ressonâncias entre os textos com personagens órfãos estão todas presentes em *Estamos Bem* (LACOUR, 2017). Contudo, novamente, não por meios convencionais, que os colocariam agindo através da ação da narrativa. Em vez disso, internaliza-se o conflito: Marin é que se isola e, com isso, se coloca mais obstáculos, com o intuito de não precisar lidar diretamente com seu passado recente. Como não há maus tratos proporcionados por outros personagens, não há punição. A recompensa feliz está no fato de a protagonista enfrentar-se e permitir-se passar pelo processo de luto, tendo em suas ajudantes alicerces para a superação de sua dor. Contudo, como acima mencionado, essa recompensa não é emancipatória.

¹⁴ “Represents the feelings and pain of us all”.

A fortuna crítica deste romance de LaCour (2017) não é extensa, apesar do importante prêmio que ele conquistou. Nela, são discutidos outros aspectos do livro, que não foram abordados nesta contribuição. Em *Navigating Borders: Identity Formation and Latina Representation in Young Adult*, Carol Padilla (2017) discute a representação latina na literatura de jovens adultos. No que se refere a *Estamos Bem* (LACOUR, 2017), analisa-se a personagem mexicana Mabel, embora ela seja uma personagem secundária. No texto, ela é apresentada a partir da perspectiva de uma narradora branca e seus aspectos latinos são reduzidos a algumas frases, geralmente romantizando a cultura da personagem através dos olhos da narradora e de seu avô.

Já em “Grieving Like a Normal Person’: Examining Responses to Grief in Nina LaCour’s *We Are Okay*”, as pesquisadoras Jenna Spiering e Kate Kedley (2018) afirmam que livros como *Estamos Bem* (LACOUR, 2017) respeitam as diversas experiências que os adolescentes podem enfrentar enquanto lidam com o luto. Isso porque Marin, seu avô e Mabel passam pela mesma experiência, a perda de amigos e familiares, ainda que de formas distintas. Portanto, trata-se de um romance que fornece aos professores meios para conversar sobre a morte e o luto com seus alunos. Para as autoras, “discussões críticas sobre a morte na literatura permitem aos estudantes desafiar tramas simplificadas e tradicionais, que assumem uma progressão ‘natural’ do luto e terminam com a resolução ou aceitação da pessoa ou do personagem”¹⁵ (2018, p. 84). Assim, os alunos podem considerar suas próprias experiências, sejam elas individuais ou culturais, a partir da perspectiva dos personagens, enquanto examinam criticamente a forma como o luto é trabalhado no livro.

Por fim, em “Exploring Adolescent Grief, Mental Health/Illness, Coping Mechanisms, and Recovery through Young Adult Literature ‘Problem’ Novels”, Kailey Gabriel (2018) analisa os romances *Change Places With Me*, de Lois Metzger (2016), e *Estamos Bem*, de LaCour (2017), com o intuito de demonstrar como a leitura de *problem novels* [romances problemáticos] pode ser terapêutica, quando realizada por adolescentes que lidam com a condição mental específica abordada no texto. Gabriel (2018) conclui que escritores juvenis perceberam o potencial terapêutico de livros escritos com cuidado e sensibilidade. Dessa forma, afirma que Metzger e LaCour parecem ter identificado os elementos das narrativas que lidam com

¹⁵ “Critical discussions about death in literature allow students to challenge simplified and traditional storylines that assume a mainstream, ‘natural’ progression of grieving and end with a person’s or a character’s personal resolution or acceptance”.

doenças e recuperação (sintomas, mecanismos de enfrentamento, progressão realista do trauma e a recusa de se perpetuar o silêncio sobre doenças mentais) e produziram obras sensíveis e necessárias.

CONCLUSÃO

Estamos Bem, de LaCour (2017), é o primeiro romance juvenil de temática LGBT a vencer o *Michael Printz Award*. Nele, a órfã Marin precisa lidar com o isolamento físico e mental imposto a ela por si própria, num momento bastante conturbado de sua vida: a descoberta de sua homossexualidade e a morte de seu avô, que culminou na evidenciação de roupas, cartas, fotos, entre outros pertences de sua mãe, figura materna com a qual ela sempre buscou algum tipo de ligação, sobretudo, através da praia e do mar. Nova Iorque em dezembro é oposta à Califórnia a que ela estava habituada: ela passa por uma tempestade de neve e está só, dentro de um alojamento universitário, até a chegada de Mabel, que a encoraja a lidar consigo mesma.

Os questionamentos levantados por Paul (1997) permitem-nos enxergar um romance cujo isolamento é tendência em diversas bifurcações, sejam elas metafóricas ou não. Ao deixar, inclusive, a amiga por quem estava apaixonada, a protagonista busca evitar a todo custo enfrentar seu passado recente. Em vez disso, prefere fugir dos fantasmas que a assombram, seja num quarto de hotel, seja no dormitório universitário. Para isso, coloca-se numa inércia que parece objetivar o apagamento de sua própria identidade. As dicotomias expostas nos questionamentos de Paul referentes à construção da personagem são, nesse romance, interiorizadas: apesar do isolamento espacial, o foco de todo o confronto está na personagem e na maneira como ela lida com sua própria busca pela mãe, que faleceu há bastante tempo: seja metaforizando sua angústia na dissertação da escola, seja indo para a praia na esperança de encontrar conhecidos dela. Além disso, o texto possibilita reflexão sobre a forma como ela lida com seu luto mais recente, proveniente do suicídio do avô, isolando-se numa cidade então desconhecida, deixando tudo e todos os que faziam parte de sua rotina para trás.

Trata-se de uma narrativa que traz uma diversidade de características que são, na verdade, comuns às narrativas que têm um personagem órfão como protagonista: o personagem isolado; ajudantes humanos, animais e sobrenaturais; busca por algo ou alguém; obstáculos para o cumprimento dessa missão; e a recompensa feliz. Contudo, por enfatizar a heteronormatividade e a regressão ao lar, o romance não apresenta caráter emancipatório, mas moralizador. Além disso, *Estamos Bem* (2017), novamente, interioriza muitas desses aspectos supracitados, pois lida com

uma personagem que se isola e que se coloca obstáculos. Assim, não há presença de um antagonista, que represente um contraponto dicotômico mais palpável à personagem órfã. Ainda assim, tem, principalmente nas figuras de Hannah e Mabel, ajudantes que auxiliam a protagonista a superar os obstáculos que esse autoisolamento proporciona.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOUT YALSA. Disponível em: <<http://www.ala.org/yalsa/aboutyalsa>>. Acesso em: 01 jun. 2019.

CECCANTINI, J. L. C. T. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978/1997)*. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COATS, K. We Are Okay by Nina Lacour. *Bulletin of the Center for Children's Books*, v. 70, n. 05, p. 221, 2017.

GABRIEL, K. *Exploring Adolescent Grief, Mental Health/Illness, Coping Mechanisms, and Recovery through Young Adult Literature 'Problem' Novels*. Honors Research Projects, IdeaExchange@UAKron, 2018.

HATELEY, E. Gender. In: NEL, P.; PAUL, L. (Org.). *Keywords for Children's Literature*. New York, London: New York University Press, 2011, p.86-91.

KIMBALL, M. A. From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children's Literature. *Library Trends*, Illinois, v. 47, n. 03, p. 559-578, 1999.

LACOUR, N. *Estamos Bem*. Trad. Regiane Winarski. São Paulo: Plataforma 21, 2017.

_____. How Author Nina LaCour Hopes to Inspire LGBTQ+ Youth Through Her Stories. [25 de junho de 2018]. s/d: Popsugar. Entrevista concedida a LACOUR, N. How Author Nina LaCour Hopes to Inspire LGBTQ+ Youth Through Her Stories. [25 de junho de 2018]. s/d: Popsugar. Entrevista concedida a Ali Knorp. Ali Knorp.

NELSON, C. The Orphan in American Children's Literature. In: ASKERLAND, L. (Org.) *Children and Youth in Adoption, Orphanages, and Foster Care: a Historical Handbook and Guide*. Connecticut, London: Greenwood Press, 2006, p.79-92.

PAUL, L. *Reading Otherways*. Lockwood: The Thimble Press, 1997.

PEREZ, C. I. P. *Navigating Borders: Identity Formation and Latina Representation in Young Adult Literature*. 2017. Thesis (Master of Arts) – Ohio State University, Ohio.

SPIERING, J.; KEDLEY, K. "Grieving Like a Normal Person": Examining Responses to Grief in Nina LaCour's *We Are Okay*. In: FALTER, M. M.; BICKMORE, S. T. *When Loss Gets Personal: Discussing Death through Literature in the Secondary ELA Classroom*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2018, p.83-92.

YOUNG, B. Brooke Young of the Printz Award Committee. [28 de janeiro, 2015]. Salt Lake: *Salt Lake City Weekly*. Entrevista concedida a Rachel Piper.
ZIPES, J. et al. *The Norton Anthology of Children's Literature: The Traditions in English*. New York, London: W.W. Norton and Company, 2005.

Data de recebimento: 15 jun. 2019

Data de aprovação: 10 set. 2019