



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Adélia Cruz Rocha

Tese para a obtenção do Grau de Doutor em
Letras

Orientadora: Prof.^a Doutora Paula Elyseu Mesquita

Covilhã, Abril de 2016

Resumo

Na década de 1990 surgiu um certo tipo de ficção escrita sobretudo por mulheres e para mulheres, que inundou o mercado livreiro. O êxito deste tipo de ficção entre o público leitor foi tal que os críticos não puderam ignorá-la, chamando a atenção para a sua falta de qualidade literária bem como para a pobreza da sua linguagem. Este tipo de ficção, porém, não reclama para si o estatuto de literatura. O seu objectivo principal é entreter. Falo da *chick lit*, cujas referências mais conhecidas são o romance *Bridget Jones's Diary*, de Helen Fielding, e *Sex and The City*, de Candace Bushnell. Falo também da literatura *light* que, como procurarei demonstrar, é a variante portuguesa da *chick lit*. Esta nova ficção de mulheres não é, contudo, literatura legitimada, canónica. É paraliteratura.

Assim, são dois os objectivos principais da minha tese. Em primeiro lugar, procurarei demonstrar que a designação paraliteratura é a mais adequada para referir toda uma produção ficcional que não é considerada literatura legitimada, quer pela crítica literária, quer pelos meios académicos. Para tal, abordarei algumas das designações mais utilizadas para referir este tipo de literatura, como “literatura popular”, “literatura de massas”, “literatura kitsch” ou “literatura marginal”, entre outras, tentando explicitar o que está subjacente à utilização destas designações. Abordarei, de igual modo, algumas das condições que propiciaram o aparecimento deste tipo de literatura. Por fim, com base sobretudo em estudos de especialistas franceses, tentarei responder à seguinte questão: o que é a paraliteratura? Na resposta, delinearei aquilo a que Couégnas chama o “modelo paraliterário”. Dito por outras palavras, tentarei explicitar as características próprias do texto paraliterário.

Em segundo lugar, procurarei demonstrar que a literatura *light* é a variante portuguesa da *chick lit*. Assim, começarei por abordar a definição de *chick lit*, um tipo de ficção para mulheres que deriva do romance de amor, mas num contexto pós-feminista. Tal implica uma abordagem do romance de amor, bem como uma reflexão acerca do conceito de pós-feminismo. Este conceito, complexo, convoca as noções de antifeminismo mas, também, a de feminismo de terceira vaga. Isto é, convoca a ideia de descontinuidade em relação ao feminismo, mas, também, a ideia de continuidade através de uma nova vaga de feminismo. Para atingir este objectivo, apoiar-me-ei em ensaios de estudiosas sobretudo da área dos Estudos de Mulheres e dos Estudos Culturais e procederei a uma leitura de algumas das obras de referência da *chick lit* anglo-americana. Em Portugal, a produção teórica sobre a literatura *light* é escassa. Miguel Real é o autor que mais tem contribuído para fazer o enquadramento deste tipo de literatura, sobretudo em dois estudos sobre o romance português contemporâneo, nos quais, a propósito da literatura *light*, desenvolve o conceito de Realismo Urbano Total e o de Realismo de Tipo Jornalístico. Depois, no domínio da ficção, centrar-me-ei essencialmente na leitura de alguns romances emblemáticos da autoria de Margarida

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Rebello Pinto, a escritora portuguesa de referência deste género paraliterário, bem como no romance de Manuela Gonzaga *Meu Único Grande Amor: Casei-me*. Este romance, que dialoga com o universo ficcional de Rebello Pinto, apresenta, como tentarei provar, uma definição de literatura *light*, validando, deste modo, o género.

Palavras-chave

Cânone literário; literatura popular; literatura marginal; massas; paraliteratura; romance de amor; amor romântico; *chick lit*; amor confluyente; relacionamento puro; pós-feminismo; literatura *light*; Geração de 90; Realismo Urbano Total; Realismo de Tipo Jornalístico.

Abstract

In the 1990s, a certain kind of fiction appeared mainly written by women for women, flooding the publishing market. The success of this kind of fiction among readers was such that it could not be ignored by the critics, who pointed out its lack of literary status and bad grammar. This kind of fiction however doesn't claim to be literature. It aims mainly at entertaining. I am speaking about *chick lit*, whose main references are Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary* and Candace Bushnell's *Sex and The City*. I am also speaking about *light literature*, which is, as I argue, the Portuguese version of *chick lit*. This new kind of women's fiction however is not legitimate or canonical literature. It is paraliterature.

The scope of my thesis is thus twofold. Firstly, I will try to demonstrate that the term paraliterature is the most adequate to designate the fictional production which is not regarded as legitimate literature by literary critics and scholars. In order to do so, I will approach some of the terms more often used to refer to this kind of literature, such as "popular literature", "mass literature", "kitsch literature" or "marginal literature", among others. By doing so, I will try to point out what explains the use of these terms. I will also speak about some of the circumstances which led to the appearance of this kind of literature. Finally, based on the studies of some French scholars, I will try to answer the following question: what is paraliterature? By giving the answer I will sketch some lines of Couègnas's "paraliterary model". In other words, I will try to clarify the characteristics of the paraliterary text.

Secondly, I will try to prove that *light literature* is the Portuguese version of *chick lit*. Thus I will first focus on the definition of *chick lit* as the post-feminist rewriting of the romance novel. This implies an approach to the romance novel, as well as a reflection on post-feminism. This complex concept is connected with the notions of antifeminism and third wave feminism, since it can be seen both as a discontinuity and a continuity in relation to feminism. In order to achieve this goal, I will focus on essays by some scholars in the field of Women's Studies and Cultural Studies. I will also analyse some reference *chick lit* novels by Anglo-American writers. In Portugal, there is a lack of studies about *light literature*. Miguel Real is the author who has contributed more to the understanding of this kind of literature, particularly in his two essays about contemporary Portuguese literature, in which he develops the concepts of "Total Urban Realism" and "Journalistic Realism" to speak about *light literature*. Then as far as fiction is concerned, I will focus mainly on some reference novels by Margarida Rebelo Pinto, the writer who introduced this paraliterary genre in Portugal. I will also analyse the novel *Meu Único Grande Amor: Casei-me*, by Manuela Gonzaga, since it dialogues with Rebelo Pinto's novels and conveys, as I will try to prove, a definition of *light literature*, thus validating the genre.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Key-words

Literary canon; popular literature; marginal literature; masses; paraliterature; romance novel; romantic love; *chick lit*; confluent love; pure relationship; post-feminism; *light literature*; 90s Generation; Total Urban Realism; Journalistic Realism.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Índice

Resumo.....	ii
Abstract.....	iv
Introdução	vii
Capítulo 1	10
Da Literatura Não Legitimada: A Paraliteratura.....	10
O Texto Paraliterário.....	42
Capítulo 2	77
<i>Chick lit</i> : Romance Pós-feminista	77
De <i>Chick-lit</i> a <i>Chick Lit</i> : de Literatura de Vanguarda a Paraliteratura.....	79
Romance de Amor	86
<i>Chick Lit</i>	103
Pós-feminismo na <i>Chick Lit</i>	145
Variantes da <i>Chick Lit</i>	151
Capítulo 3	154
A Literatura <i>Light</i> como a Variante Portuguesa da <i>Chick Lit</i>	154
Literatura <i>Light</i> : Do Realismo Urbano Total ao Realismo de Tipo Jornalístico	157
Literatura <i>Light</i> : A <i>Chick Lit</i> Portuguesa	164
<i>Meu Único Grande Amor: Casei-me</i> , de Manuela Gonzaga.....	182
Conclusão.....	192
Referências Bibliográficas.....	196

Introdução

«The “best-seller” is a term that tends to be ascribed to those novels that are not worthy of serious literary investigation, and this is even more the case for a best-seller by a woman writer. But fiction that commands such a wide level of recognition and readership merits more acknowledgement than merely as popular writing that achieves a broad market.»

Deborah Philips (2006: 12)

«E ainda uma última preocupação (aliás, pessoalmente não nos afecta, porque apenas numa perspectiva honesta de atenção ao que se passa à nossa volta nas mais recentes modas): será que a dita “literatura light” ou “literatura soft” não comunga de todos estes predicados, quer os da “paraliteratura” em geral, quer dos “bestsellers” (...)? E pergunta final: não contribuirão muitos (...) dos bestsellers e das narrativas “light” para a constituição mais abundante e variada da “paraliteratura” de hoje e do futuro?»

David Pinto-Correia (2003: 17)

No presente trabalho, procurarei demonstrar que a literatura *light*, intimamente ligada, em Portugal, à ficção de Margarida Rebelo Pinto, é a variante portuguesa da *chick lit*. Esta, por sua vez, tem em Helen Fielding e em Candace Bushnell, autoras dos *bestsellers* *Bridget Jones’s Diary* e *Sex and The City*, as suas referências mais conhecidas. Este tipo de ficção, contudo, escrito sobretudo por mulheres, sobre mulheres e dirigido a mulheres, embora seja do agrado de um vasto público leitor, é geralmente ignorado ou menosprezado pela crítica, que não o considera “verdadeira” literatura, isto é, literatura legitimada. Assim, literatura não legitimada e *chick lit* são dois temas basilares do meu estudo, cuja estrutura passo a enunciar.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, abordarei a temática atinente à literatura não legitimada, isto é, aquela que não é geralmente tida pelos meios académicos e pela crítica literária como literatura “verdadeira”, pois o seu valor estético é considerado nulo. Sendo múltiplas as designações utilizadas para a referir - “infraliteratura”, “subliteratura”, “literatura popular”, “literatura de massas”, “literatura menor”, “literatura *kitsch*”, “literatura marginal”, “contraliteratura”, “paraliteratura”, entre outras -, debruçar-me-ei sobre as mais usadas, tentando explicitar o que está subjacente à sua utilização. De igual modo, abordarei algumas das condições que propiciaram o florescimento desta literatura não legitimada. Concomitantemente, procurarei demonstrar que o termo paraliteratura, surgido em 1967, no Congresso de Cerisy, é o mais adequado para designar esta produção ficcional, uma vez que, ao contrário de outros, não tem subjacente qualquer intenção desqualificante. Aliás, como veremos, a palavra paraliteratura, embora enfrente ainda algumas resistências quanto à sua utilização, é cada vez mais usada, nomeadamente em Portugal. De seguida, tentarei dar resposta à seguinte pergunta: o que é a paraliteratura? Na resposta, intentarei explicitar algumas das características próprias do texto paraliterário, apoiando-me sobretudo em obras de estudiosos franceses.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

No segundo capítulo, abordarei a *chick lit* enquanto romance pós-feminista. Para tal, começarei por explicar a origem da expressão. Esta, inicialmente grafada como *chick-lit*, foi cunhada por Cris Mazza e Jeffrey DeShell, e começou por ser literatura de vanguarda. Neste âmbito, apresentarei uma leitura sucinta de algumas narrativas curtas, para salientar alguns aspectos que se perderam, posteriormente, quando a *chick lit* passou a ser identificada como uma reformulação do romance cor-de-rosa num contexto pós-feminista. De seguida, falarei do romance de amor ou cor-de-rosa, género paraliterário por excelência, na medida em que é neste que vai filiar-se a *chick lit*. Para esta reflexão, apoiar-me-ei em estudos fundamentais sobre o assunto realizados por académicas como Tania Modleski e Janice Radway. Estas, embora críticas acerca de certos aspectos da literatura cor-de-rosa, vieram dar-lhe visibilidade, ao chamarem a atenção para a sua natureza contraditória no que diz respeito à representação que faz da mulher. Igualmente importante é o estudo de Pamela Regis no que concerne à morfologia do romance de amor. Apresentarei, a este propósito, uma leitura do romance *Pamela*, de Samuel Richardson, considerado por muitos estudiosos como essencial para estabelecer a fórmula do romance cor-de-rosa. Por fim, tratarei da *chick lit*, salientando os pontos em que esta difere do romance cor-de-rosa. Desde logo, sendo ambos romances de amor, enquanto a literatura cor-de-rosa se constrói em torno do conceito de amor romântico, a *chick lit* gravita em torno do conceito de amor confluyente. As diferenças entre um e outro tipo de romance, aliás, são visíveis em todas as categorias da narrativa. Isto mesmo procurarei provar através da leitura que faço de vários romances de nomes emblemáticos da *chick lit*, como Helen Fielding, Candace Bushnell, Sophie Kinsella, Jane Green e Lauren Weisberger, entre outras. Farei, ainda, uma reflexão sobre o conceito de pós-feminismo, também designado como feminismo de terceira vaga, sobretudo nos meios académicos. A penetração da *chick lit* no mundo, bem como as variantes a que deu origem em diferentes países, será o assunto que encerra o segundo capítulo.

No terceiro capítulo, abordarei a literatura *light* como sendo a variante portuguesa da *chick lit*, tendo como referência a ficção romanesca de Margarida Rebelo Pinto. Começarei, para tal, por dar conta de dois ensaios sobre o romance português contemporâneo, nos quais o autor, Miguel Real, faz uma abordagem acerca da literatura *light*. No primeiro ensaio, Real cunha a expressão Realismo Urbano Total, conceito que engloba a literatura *light*, e que aplica a um grande número de escritores, entre os quais Rebelo Pinto. A ficção do Realismo Urbano Total é, segundo ele, um tipo de ficção urbana, sobre o presente, que faz uma ruptura com o passado literário e não perspectiva o futuro. É, igualmente, uma ficção pobre do ponto de vista linguístico, dado que se limita a copiar a linguagem coloquial do quotidiano, cheia de gíria, calão e estrangeirismos. É, ainda, como ele afirma, “anti-literatura” ou “literatura de quiosque” (Real, 2001: 127). Ou seja, Real associa a literatura *light* a paraliteratura, a literatura não legitimada. Posteriormente, no segundo ensaio, o estudioso passa a falar apenas em Realismo Urbano, conceito que deixa de aplicar à ficção de Rebelo Pinto. Esta passa a integrar aquilo que designa por Realismo de Tipo Jornalístico, que reúne o

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

pior, segundo ele, da “literatura de mercado” (Real, 2012: 115). Miguel Real associa, pois, a literatura *light* à paraliteratura. Contudo, quando fala dos temas desta literatura, salientado, inclusive, o seu sentimentalismo, acaba por deixar algumas pistas relativamente à associação da literatura *light* com o romance cor-de-rosa. Por outro lado, ao afirmar a natureza urbana da ficção *light*, salienta, de igual modo, uma das características definidoras da *chick lit*. De seguida, dado que não há muitos estudos sobre literatura *light*, é com base sobretudo em documentos *on-line* - entrevistas, *posts* de blogues -, mas também em artigos de revistas, bem como na leitura que faço de alguns romances de Rebelo Pinto, que procurarei estabelecer a literatura *light* como a variante portuguesa da *chick lit*. Finalmente, a terminar o capítulo e o presente trabalho, procederei a uma análise, embora perfunctória, do romance *Meu Único Grande Amor: Casei-me*, de Manuela Gonzaga. Nesta obra, que dialoga permanentemente com o universo ficcional de Rebelo Pinto, Gonzaga, como demonstrarei, apresenta uma definição de literatura *light* como *chick lit*.

Este trabalho apresenta, assim, um percurso que tem início com uma reflexão em torno da paraliteratura. Centra-se, depois, na problemática da “literatura de mulheres” - a *chick lit*, mas, também, o romance cor-de-rosa - convocando conceitos como o de feminismo e o de pós-feminismo, dado que são sobretudo académicas oriundas dos Estudos de Mulheres e dos Estudos Culturais que estudam este tipo de literatura, buscando nele representações da mulher. Detém-se, finalmente, na ficção de Margarida Rebelo Pinto, que inicia em Portugal um tipo de escrita que passa a ser designado por literatura *light*, a variante portuguesa da *chick lit*, como se procurará demonstrar.

Capítulo 1

Da Literatura Não Legitimada: A Paraliteratura

«A literatura *stricto sensu*, ou “literatura” sem qualquer modificador, é entendida como a “literatura superior”, a “literatura elevada” ou a “literatura canonizada”, isto é, aquele conjunto de obras consideradas como esteticamente valiosas pelo “milieu” literário - escritores, críticos, professores, etc. - e aceites pela comunidade como parte viva, fecunda e imperecível da sua herança cultural.»

Aguiar e Silva (1990: 114)

«Nenhum critério permite designar uma obra como literária.»

Silvina Rodrigues Lopes (1994: 477)

O termo paraliteratura, que surgiu no Congresso de Cerisy em 1967, através da comunicação de Jean Tortel, “Qu’est-ce que la paralittérature?”, pretende substituir todas as outras formas de referir a literatura não legitimada, ou seja, tenta substituir todos os adjectivos ou expressões utilizadas para referir o conjunto de obras que não são consideradas literatura “sem qualquer modificador”, para utilizar as palavras de Aguiar e Silva. Este termo, porém, apesar de ser cada vez mais aceite e utilizado, como veremos mais à frente, continua a não ser pacífico e muitas das designações que ele pretende substituir continuam a ser largamente utilizadas, como forma não só de designar essa literatura mas, principalmente, de a depreciar.

Aguiar e Silva, num texto cujo título é “Literatura e paraliteratura”, título este que indica desde logo que à literatura se opõe, claramente, a paraliteratura, lista as seguintes designações que se aplicam ao texto não literário: «infraliteratura, subliteratura, paraliteratura, literatura de consumo, literatura ligeira, (*Unterhaltungsliteratur*, *Trivalliteratur*), literatura não-canonizada, literatura popular, literatura de massas, literatura *kitsch* (...), contraliteratura» (1990: 114). Como se verifica, o termo em estudo aparece no meio de todos os outros, junto àqueles que se formam a partir do radical literatura por prefixação, antes de expressões que juntam à palavra literatura um substantivo ou um adjectivo com a função de modificador, aparecendo o termo contraliteratura, palavra formada também por prefixação, no final. Da lista, constam também duas palavras alemãs, uma fácil de traduzir, literatura trivial, e a outra que quer dizer literatura de divertimento ou de entretenimento. Quanto à palavra *kitsch*, também de origem alemã, é um estrangeirismo intraduzível em outras línguas que a assimilaram como tal. Todas estas designações, embora sejam utilizadas para designar géneros como o romance policial, o romance de ficção científica, o romance cor-de-rosa ou a banda desenhada, entre outros, não querem dizer exactamente a mesma coisa. Cada uma realça uma particularidade desta outra literatura que

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

foi ganhando expressão no século XVIII, se desenvolveu e afirmou no século XIX e não parou de crescer e ganhar influência até aos dias de hoje. Uma literatura que cresceu à margem da literatura legitimada, destinada às elites, e cuja condição de sobrevivência se prendeu com o desenvolvimento filosófico, económico e social em torno da revolução industrial e o aparecimento da burguesia. Com esta, a burguesia, a «literatura transpõe as barreiras e os limites de um público aristocrático. Circula e aproxima-se de um público burguês, que a recebe com entusiasmo e paixão.» (Ricciardi, 1971: 16, 17). Esta aproximação ao público burguês, alfabetizado, com poder económico e ávido de leitura, fez-se, no entanto, com o prejuízo da própria literatura. É o gosto burguês, bem como o declínio do estatuto do escritor, que deixa de ter um patrono que lhe garanta o sustento e passa a ter de corresponder às exigências do mercado livreiro em ascensão, para poder sobreviver, que explicam, em parte, a génese de um conjunto de obras que passaram a designar-se através dos termos atrás referidos, entre muitos outros de que falarei.

Todas aquelas designações têm em comum o facto de negarem o estatuto de literatura às obras a que são aplicadas. Umas são, no entanto, claramente depreciativas, como o prefixo indica: infraliteratura¹ e subliteratura. Aplicar este termo a um texto é minorizá-lo, desvalorizando-o. Paraliteratura, para usar palavras de Aguiar e Silva, «pelo contrário, não avulta de igual modo de uma conotação desqualificante: os textos literários que representam a extensão do conceito, como decorre do morfema prefixal *para-*, situam-se ao lado, junto da literatura (...) Esta designação tem sido acolhida por diversos estudiosos.» (1990: 115). Isso mesmo terei oportunidade de demonstrar, mais à frente. Por agora, ocupar-me-ei de cada uma das designações atrás transcritas.

A designação literatura de consumo aparece conotada com literatura ligeira e literatura trivial, para significar que é uma «literatura que não perdura» (idem, ibidem). O termo consumo é caro a esta literatura não legitimada e prende-se com o conceito de livro como bem de consumo e o conceito de leitor como consumidor, ou antes, a leitora, pois são maioritariamente as mulheres que a partir do século XVIII e sobretudo no século XIX se tornam as leitoras/consumidoras, por excelência, desta literatura não legitimada: «Nous ne sommes pas loin du stéréotype qui voit dans la femme une éternelle consommatrice d'ouvrages légers, insignifiants et sentimentaux.» (Cavallo, Chartier, 2001: 405). Por sua vez, o consumo de que se fala liga-se à história do próprio livro e da leitura.

¹ No congresso de Cerisy, a editora Suzanne Allen, numa comunicação intitulada «Réflexions sur l' "infralittérature"», define esta como o conjunto de obras que chegam às editoras e não são publicadas por diversas razões como, por exemplo, o serem escritas por autores que revelam ter problemas de ordem psiquiátrica, ou autores que escrevem livros seguindo uma técnica puramente cinematográfica. Diz Allen, que esse tipo de livros é, por palavras suas, «Genial dans un sens, mais impubliable». (Noël Arnaud et al. (eds.), 1970:166,167)

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Na obra *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, fala-se em duas revoluções principais da leitura, que não estão ligadas exclusivamente a questões técnicas, como a passagem do rolo ao codex, a invenção da imprensa, no século XV, ou o grande desenvolvimento da indústria do livro e sua divulgação nos finais do século XVIII e no século XIX. Nesta altura, assiste-se à diminuição do preço do livro e à proliferação de casas que tornam a leitura mais acessível, sobretudo àqueles que não possuem uma biblioteca própria: as “bibliotecas comerciais que emprestam livros”, os gabinetes de leitura, que em Portugal funcionaram até ao início do século XX² (Guedes, 1986: 205), e as sociedades de leitura. Por outro lado, havia uma larga circulação de jornais e revistas que publicavam folhetins. Estes eram recortados, coleccionados e transformados em livro. Havia ainda a venda de livros porta a porta, prática levada a cabo, em Portugal, por cegos, para desagrado dos livreiros lisboetas, a quem não interessava esta concorrência (idem: 261). Todas estas práticas iam ao encontro do público leitor, em acentuado crescimento, dada, também, a escolarização crescente de largas camadas da população, consolidando-se assim o mercado livreiro, em termos de oferta e de procura. Porém, como atrás referi, as duas grandes revoluções da leitura têm a ver, a primeira com a passagem da leitura em voz alta à leitura silenciosa e a segunda com a passagem da leitura intensiva à leitura extensiva. Estas duas revoluções da leitura não implicam, contudo, que a leitura oral tenha cessado a partir do momento em que se começou a praticar a leitura silenciosa, ou que a leitura extensiva tenha obliterado a leitura intensiva. Todas estas práticas continuaram a ocorrer em simultâneo. As últimas, porém, é que tornaram possível os conceitos de leitor como consumidor, ou de livro como bem de consumo e, ainda, o conceito de literatura de consumo, ao propiciarem a intensificação da leitura e a procura de livros, bem patente naquilo a que Wittmann refere como «rage de lire» (Cavallo, Chartier, 2001: 356):

«lecteurs e lectrices de livres qui se lèvent et se couchent avec un livre à la main, ne le lâchent pas à table, le posent près de leur travail, l’emmènent en promenade et ne peuvent se séparer d’une lecture qu’ils ont commencée avant de l’avoir terminée. Mais à peine ont-ils **dévoré** la dernière page d’un livre que déjà ils regardent autour d’eux, **avides** d’en avoir un autre.» (Gottlieb Beyer, apud Wittman, idem, ibidem. O destaque a negrito é meu).

A passagem transcrita, que dá conta de como o quotidiano de muitos leitores e leitoras era feito sempre com um livro por perto e outro em vista, diz bem do que se entende pela “rage de lire”, ou “avidez pela leitura”. Esta “avidez pela leitura”, para além das múltiplas revoluções que se foram verificando no que concerne ao livro, é explicada pela leitura silenciosa e pela leitura extensiva.

² Diz Guedes: «Podemos concluir focando a importância social destes gabinetes de leitura que, durante o século XIX e primeiros anos do actual [século XX] é manifesta». (1986: 205. O parêntesis recto é meu).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

A leitura silenciosa permite a intimidade com o livro, o estar a sós com ele, relendo-o e interiorizando-o, isto tudo feito a um ritmo próprio:

«La lecture silencieuse, en effet, instaure un commerce avec l'écrit qui peut être plus libre, plus secret, tout intérieur. Elle permet une lecture rapide, habile que ne déroutent ni les complexités de l'organisation de la page, ni les relations multiples établies entre le discours et les gloses, les citations et les commentaires, les textes et les index.» (Cavallo, Chartier, 2001: 35)

Ou seja, ao contrário da leitura oral, a leitura silenciosa permite, desde logo, visualizar o texto na sua totalidade, a forma como se organiza, e permite, também, uma compreensão mais completa do seu conteúdo. A leitura extensiva, por seu vez, tem a ver com a multiplicidade de livros de que os leitores passam a dispor. Enquanto a leitura intensiva é uma prática que se caracteriza pela leitura repetida de um conjunto restrito de livros, normalmente de carácter religioso, como a Bíblia, a leitura extensiva, que se impõe a partir da segunda metade do século XVIII, prende-se com o consumo de largo número de livros impressos, bem como de jornais e revistas, como já referi. É neste contexto que aparece, então, o leitor ávido, que dedica muito do seu tempo a ler, não já de forma respeitosa e obediente, como o leitor intensivo, mas de forma livre, desenvolta e irreverente (idem, *ibidem*). Nasce, assim, o leitor consumidor largamente responsável por um tipo de literatura produzida para o satisfazer, respondendo, essencialmente, à sua necessidade de divertimento e evasão.

Unterhaltungsliteratur e *Trivalliteratur* - literatura de entretenimento e literatura trivial - são designações, em língua alemã, que põem em destaque o conteúdo das obras. Trivial, que se liga a divertimento fácil, tem uma conotação negativa. Esta conotação da literatura não legitimada com divertimento³ foi e é criticada e vista até como nefasta. Wittmann, no ensaio já anteriormente referido, dá conta de como o divertimento procurado na leitura era visto, no século XVIII, como maléfico para os trabalhadores e as “classes populares”, pois a leitura tinha sobre elas um efeito “narcotizante” e de “fuga à realidade”. Por outro lado, lamentava-se que essas mesmas classes populares lessem para se divertirem e não para se cultivarem. Estas recriminações vinham sobretudo da Igreja e do Estado, mas os cientistas chamavam também a atenção para os malefícios da falta de actividade física na saúde dos leitores. Depois, como muita desta literatura trivial era sobretudo constituída por romances de cariz sentimental, apontavam-se os efeitos negativos de tais narrativas sobre o carácter das mulheres que os liam (Cavallo, Chartier, 2001: 376, 377). Esta literatura era, assim, vista como desviante e destruidora da moral e dos bons costumes. Ler como forma de divertimento, ler por ler, era e continua a ser visto como reprovável, sobretudo quando, hoje, mas também

³ Alain-Michel Boyer dedica um curto ensaio à situação da literatura e paraliteratura na China e afirma que foi aí, por motivos que não interessa aqui indicar, que «a distinção entre dois tipos de literatura foi a mais aparente e marcada, e que um conceito de literatura de divertimento, “baixa” e não legítima, se opôs da maneira mais radical à literatura oficial, “alta” e “nobre”.» (s.d. 27)

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

anteriormente, não são só as chamadas “classes populares” que lêem esta literatura trivial, de divertimento. Fazem-no também os “universitários, os profissionais liberais e os homens de negócios”, em nome da liberdade de escolha e da recusa do snobismo: «tous [professeurs d’université, gens des professions libérales, des hommes d’affaires] revendiquent le droit de ne pas être “snob” et la légitimité de leur refus de tout conditionnement, de tout recommandation extérieure sur le choix de leurs lectures, dont ils assument pleinement l’objectif de simple divertissement.» (Cavallo, Chartier, 2001: 430. O parêntesis recto é meu).

Na designação literatura não-canonizada, não há nada por si só que implique uma apreciação negativa ou desqualificante. Dizer que uma literatura não é canonizada é reconhecer que ela não revela possuir as características inerentes ao cânone. A definição de cânone, porém, pode conter aspectos que situem a literatura não-canonizada numa posição de inferioridade, dado que o cânone é o guardião, por excelência, da herança literária legitimada, reconhecida como a *verdadeira* literatura. Ou seja, aquela designação impõe que se faça uma reflexão em torno do cânone.

Em *The Western Canon*, o objectivo principal de Harold Bloom foi contrariar aqueles que vêem no cânone o repositório de obras escritas quase exclusivamente por, como é referido, «Dead White European Males» (1995: 7) e que querem, conseqüentemente, que ele passe a integrar, também, obras escritas por mulheres e por escritores de outras etnias. Àqueles que fazem estas exigências, chama Bloom a Escola do Ressentimento - “School of Resentment” - e afirma: «(...) “the expansion of the Canon” has meant the destruction of the Canon.» (idem: 6,7). Tal explica a sua reserva, ou mesmo recusa, relativamente a essa mesma expansão, argumentando que o cânone tem subjacente a ideia de limites:

«The Western Canon, despite the limitless idealism of those who would open it up, exists precisely in order to impose limits, to set a standard of measurement that is anything but politic or moral.»(idem: 33).

Ou seja, para Bloom, a defesa do cânone é fundamental e, para essa defesa, é fulcral ser selectivo, aplicando rigorosos critérios estéticos, e não ideológicos, segundo ele, aquando da sua abertura a novas obras. Desta forma, o cânone aparece como um conjunto de obras modelares que se instituem como medida de todas as outras, excluindo-as, se essas outras não relevarem dos valores estéticos das primeiras. O estatuto de não canónico implica, pois, não reconhecer valor estético às obras assim denominadas. A defesa intransigente do cânone ocidental, demonstra, sobretudo, que Bloom teme pela expansão e inclusão nele de obras oriundas da “cultura popular” que não perduram no tempo (idem: 34), isto é, de fenómenos passageiros, que não podem, assim, constituir ou fazer parte da herança cultural de séculos que o cânone representa. Esta ideia de desmoronamento das condições que permitiram criar obras investidas de qualidade canónica é logo expressa no início do seu ensaio, quando Bloom afirma o seguinte: « (...) the center has not held, and mere anarchy is in the process of being

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

unleashed upon what used to be called “the learned world”.» (idem: 1). O centro, a universidade (“o mundo instruído”), o cânone estão a ser arrastados para as margens, ou a serem maculados por produtos marginais. O clássico está, deste modo, segundo Bloom, a ser contaminado pelo que é actual, contemporâneo. Extremamente descrente, à época, quanto ao futuro dos estudos literários, escreve o seguinte: «What are now called “Departments of English” will be renamed departments of “Cultural Studies” where *Batman* comics, Mormon theme parks, television, movies, and rock will replace Chaucer, Shakesperare, Milton (...).» (idem: 485). A banda desenhada, que integra e representa aqui a literatura não-canonizada, é, assim, posta ao nível de panfletos propagandísticos da religião mórmon. Aparece também ao mesmo nível dos programas televisivos, do cinema e da música rock, ou seja, aparece ao lado de produtos de consumo massificado e conotados com aquilo que é fácil, imediato ou mesmo desprezível. Começa a desenhar-se uma conotação negativa relativamente ao conceito de literatura não-canonizada. Mais concretamente, esta integra obras fáceis, dirigidas a um público massificado, incapaz de apreciar obras mais complexas, como as de Shakespeare ou Dante, autores canónicos por excelência, inultrapassáveis em, por palavras de Bloom, «cognitive acuity, linguistic energy, and power of inovation» (idem: 43). Por oposição à literatura canónica, a não canónica é, pois, uma literatura menor. Há, na concepção de cânone de Bloom, uma rejeição clara do contemporâneo, visto como anárquico e efémero, e um elogio do que é clássico, visto como valioso e intemporal. O cânone, porém, é concebido de forma diversa, menos peremptória, mais tentativa, por parte de Paul Lauter, por exemplo.

Paul Lauter, no seu estudo sobre esta matéria, no âmbito dos programas de literatura a serem ensinados nas escolas e universidades americanas, define o cânone como: «a set of literary works, the grouping of significant philosophical, political and religious texts, the particular accounts of history generally accorded cultural weight within a society.» (1991: IX). Assim, não só integram o cânone, nesta acepção, as obras literárias, mas também outros tipos de textos, desde que lhes seja reconhecido valor (peso) cultural dentro de uma sociedade. Deste modo, nesta definição, não só é reconhecida qualidade canónica a textos que não pertencem ao campo literário, como a valoração cultural desses mesmos textos está dependente de uma determinada sociedade, ou seja, está sujeita a uma valoração ideológica. Esta definição de cânone é, assim, mais abrangente e mais aberta que a de Harold Bloom.

Lauter questiona a própria autoridade do cânone, dizendo que, durante anos, muitos escritores de literatura pouco ou nada sabiam fora daquilo que eram os limites do cânone, não possuindo, por isso, outros modelos ou padrões que lhes permitissem reconhecer “obras-primas não canónicas”⁴. Isto é, a recusa de tudo aquilo que não é canónico pode ser empobrecedor e limitador da expansão e enriquecimento do próprio cânone. Por outro lado, Lauter, ao contrário de Bloom, não reconhece ao crítico literário a autoridade de decidir o

⁴ Tradução minha de «noncanonical masterpieces» (Lauter, 1991: 35)

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

que é ou não é canónico, dizendo que o cânone literário é uma construção social: «The literary canon does not, after all, spring from the brow of the master critic; rather, it is a social construct.» (idem: 36). E acrescenta que, como consequência, ou melhor, por esse facto, tal como aquilo que em dado momento é considerado “trivial” ou “importante” se altera, de acordo com o desenvolvimento das sociedades, assim a concepção de cânone tem, também, de se alterar. Lauter traz, desta forma, uma perspectiva diferente à designação de literatura não-canonizada. Esta, na acepção de Paul Lauter, pode passar a um patamar superior, se houver, ao nível do desenvolvimento da sociedade e do respectivo gosto, condições para tal. Também Gillo Dorfles, na sua obra *As Oscilações do Gosto*, desvaloriza o papel das autoridades investidas do poder de decidir o que é ou não arte, o que é ou não canónico. Diz Dorfles que «hoje já não é mais possível conceber uma estética normativa e sentenciosa» (2001 [1989]: 22) e destaca o carácter relativo e aleatório da obra de arte, recorrendo a uma comparação com a ciência, igualmente relativa e dependente de leis de carácter aleatório. Assim, conclui que «não se vê, pois, por que razão se deva pedir à reflexão estética maior segurança do que à reflexão científica.» (idem, *ibidem*). Nesta perspectiva, o conceito de literatura não-canonizada não se reveste de uma conotação negativa, dado que a exclusão momentânea da literatura superior pode ser, em determinado momento, ultrapassada. Isto tem-se verificado, aliás, frequentemente no campo das literaturas não legitimadas⁵. No essencial, contudo, a designação literatura não-canonizada mantém o estatuto de literatura menor, de literatura à qual falta aquilo que é culturalmente aceite como relevante e fecundo num determinado momento.

Particularmente complexo de definir é o conceito de literatura popular, que vem a seguir na lista que tomei como orientadora, dada a profusão de designações, tendo cada uma delas pontos em comum mas, também, especificidades próprias que as diferenciam, ou melhor, que põem em destaque uma dada particularidade. Dito de outro modo, designações que iluminam aspectos particulares de um mesmo conjunto de textos que a literatura legitimada coloca na sua periferia ou simplesmente ignora. Aguiar e Silva frisa o carácter equívoco do lexema “popular”, que encerra significados vários e de natureza contraditória (1990: 116). Todos os estudiosos da literatura popular, aliás, focam esta complexidade, à qual não é alheia a complexidade do próprio termo “povo”.

No estudo *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, Viegas Guerreiro diz que, na expressão literatura popular, cabe «toda a matéria literária que o povo entende e de que gosta, de sua autoria ou não.» (1983: 7). Apesar de ser uma definição demasiado abrangente, ela coloca uma questão fundamental, que é a do povo como autor dessa mesma literatura. Ou

⁵ Para dar um exemplo flagrante, e actual, desta passagem da não literatura à literatura, veja-se o que diz Eduardo Pitta acerca da estreia de António Lobo Antunes como escritor. Os seus primeiros dois romances, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, foram desaconselhados aos alunos, nas universidades, «como não-literatura». Isto em 1979. Hoje Lobo Antunes é um dos escritores mais respeitados pela universidade e a crítica portuguesas (2008: 85).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

seja, se a literatura legitimada é fruto do labor criativo de uma elite letrada, a literatura popular é aquela que emana do próprio povo, ou vai ao encontro do gosto e da capacidade cognitiva do povo. Com esta definição, quer Viegas Guerreiro evitar a identificação de literatura popular com o conceito de literatura tradicional, isto é, com os textos, por exemplo, da literatura de cordel, ou textos como contos, anedotas, lendas, cantigas, romances (em verso), quadras, adivinhas, provérbios, ensalmos e orações⁶. Com efeito, se estes são, por excelência, textos do agrado do povo, este também gosta de outros temas e outras formas, como diz o estudioso, concluindo que «populares são quantos escritos de outros géneros [que não apenas os já referidos] passem pelo coração do povo.» (idem: 8. O parêntesis recto é meu). Guerreiro realça, assim, o gosto do povo como conceito definidor do que é literatura popular. Por outro lado, esse gosto tanto pode colocar-se em relação a textos da literatura tradicional, como a quaisquer outros textos contemporâneos, que não integram, portanto, a chamada literatura tradicional, desde que sejam do agrado do povo. E quem é o povo? O povo é aquele estrato social visto pelas classes privilegiadas como ignorante e inculto, logo, incapaz de produzir uma arte que não seja tosca e grosseira, reflexo da sua baixa condição económica, social e cultural. Guerreiro insurge-se contra esta concepção de povo e contra-argumenta, afirmando mesmo que não há uma cultura alta de e para as elites e uma cultura baixa ou popular, há apenas e só cultura: «Não há uma *alta cultura* e uma *baixa cultura*, uma *cultura superior* e outra *inferior* ou *popular*, mas só cultura. Acabemos de vez com essa absurda e injusta discriminação.» (idem: 24). Como veremos, outros autores vêem na distinção entre cultura alta, média e baixa a estrutura base para a sua definição de literatura popular. Voltando ao estudo de Viegas Guerreiro, este levanta a questão da literatura tradicional, com a qual não quer confundir ou fundir o conceito de literatura popular. A este propósito, veja-se como é que João David Pinto-Correia define a designação em análise.

Diz Pinto-Correia: «A Literatura Popular poderá ser identificada com o conjunto de práticas significantes de natureza linguístico-discursiva, orais ou escritas, trabalhadas pela função poética conforme as codificações próprias de cada género, e que são tanto produzidas como aceites e, logo, transmitidas pelo Povo (por um ou mais dos seus representantes)⁷». Apesar de igualmente abrangente, esta definição começa por acentuar as características linguísticas do texto em si, ou seja, independentemente do público ao qual se dirige, a literatura popular tem características expressivas e formas próprias que a distinguem de outros tipos de

⁶ No capítulo VII da referida obra, “Textos de Literatura Popular Contemporânea”, são apresentados exemplos de cada um destes tipos de texto (Guerreiro, 1983: 101-111).

⁷ João David Pinto-Correia, «A Literatura Popular e as Suas Marcas na Produção Literária Portuguesa do Século XX - Uma Primeira Síntese», em http://www.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/lusitana/rlus_ns/rlns09/rlns09_p19.pdf, p. 20, consultado em 1 de Setembro, 2011. Este ensaio foi originalmente publicado na *Revista Lusitana*, Nova Série, 9, 1988, pp. 19-45.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

literatura. A definição, porém, tem em conta, de igual modo, o público que a acolhe e a transmite - oralmente ou por escrito -, bem como o agente que a produz, sendo que neste papel, ou papéis, surge, novamente, o Povo. Pinto-Correia, contudo, para desambiguar o conceito, acrescenta ser preferível chamar-lhe literatura popular tradicional e, mais à frente no seu ensaio, inclui este tipo de literatura no conceito de Cultura Popular que, por sua vez, identifica com Folclore (idem: 22). Ao identificar popular com tradicional, Pinto-Correia faz uma distinção fundamental, como ele, aliás, pretende, que consiste em não confundir literatura popular com literatura de massas, designação de que falarei mais à frente. O Povo a que se dirige a literatura popular tradicional não é o mesmo a que se dirige a literatura popular, cujo público é ou são as massas. Para utilizar as palavras de Pinto-Correia, as características linguístico-discursivas dos textos da literatura popular, enquanto literatura de massas, são de natureza diferente das da literatura popular tradicional. Se ao pensarmos em literatura tradicional, pensamos, por exemplo, em provérbios, rimances, ensalmos, quadras e lendas, ao pensarmos em literatura popular, enquanto literatura que agrada a largos estratos da população, ou às massas, os referentes são a literatura policial, a ficção científica, a banda desenhada, o romance de aventuras, o romance cor-de-rosa, o romance pornográfico, o romance light, entre outros. E esta é, assim, outra acepção da designação literatura popular, que é próxima ou mesmo coincidente com a de literatura de massas. Esta conexão entre as duas designações é, aliás, recorrente, sendo literatura popular ou “popular literature”, neste sentido, a designação mais usada por estudiosos anglófonos, para referir a literatura não legitimada. Ou seja, literatura popular pode designar aquilo que alguns estudiosos chamam literatura tradicional ou literatura popular tradicional, mas também pode designar literatura que agrada às massas, sendo, deste modo, uma designação próxima da de literatura de massas. Leslie Fiedler faz, em ensaios seus, uma reflexão sobre este assunto, que ajuda a tornar mais claro o alcance da expressão literatura popular.

O ensaísta norte-americano, que se assume como defensor da literatura e cultura populares e crítico daqueles que são seus detractores⁸, começa por distinguir entre “*folk literature*” e “*popular literature*”, salientando ele também a ambiguidade da palavra popular. Essa distinção entre os dois termos é feita com base em oposições. A literatura tradicional (*folk literature*) é oriunda de um tipo de sociedade agrícola e rural, enquanto que a literatura popular nasce com a sociedade industrial e é essencialmente urbana. A tradicional é feita em verso e está ligada à leitura oral, a popular, por sua vez, é feita em prosa e está ligada à leitura silenciosa. A primeira é de carácter religioso, a segunda de carácter secular. A primeira, a tradicional, sabe qual é o seu lugar, ou seja, não pretende competir com a

⁸ Na Introdução do ensaio «Cross the Border - Close the Gap», pode ler-se que Fiedler, rejeitando o elitismo próprio do modernismo, começou a interessar-se por aquele tipo de livros que os modernistas desprezavam: « I have therefore become more interested in the kinds of books (...) which no one has ever congratulated himself on being able to read: books which join together all possible audiences, children and adults, women and men, the sophisticated and the naïve.» (1971: 403, 404).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

literatura legitimada, a segunda, a popular, recusa o lugar secundário que lhe é atribuído pelas elites, bem como apresentar-se como um subproduto. Delimitado que está o âmbito da literatura popular, é desta que Fiedler fala e não mais da literatura tradicional. Não deixa, no entanto, de referir que aqueles que desprezam a literatura popular gostam de se mostrar condescendentes em relação à literatura tradicional (1971: 418-420). Isso mesmo veremos também, mais à frente, a propósito de um estudo de Dwight Macdonald. Para já, importa salientar o desprezo a que a literatura popular é votada, como salienta Fiedler, que faz questão de frisar, contudo, que ele não defende aquilo que é mecânico e banal na “cultura de massas”, na qual insere a literatura popular. Ele critica é a atitude daqueles que, na literatura popular ou de massas, vêem sempre apenas e só banalidades, má gramática, má ortografia e mau gosto, ou seja, “sublivros” - «subbooks» (idem: 418) - produzidos em massa, dirigidos a um público semi-letrado, fruto da massificação do ensino, cujo único objectivo é o lucro comercial. Para reforçar esta ideia de popular como sendo algo, neste caso literatura, que agrada ao maior número possível porque é o mais procurado e tem mais êxito comercial, diz Fiedler, de forma muito sucinta: «“popular”, that is, more read, more liked, more bought.» (idem: 427). Mas, como explica Leslie Fiedler este desprezo, por parte das elites, relativamente àquilo que aqueles que não integram essas elites escolhem para ler? Desde logo, por sentirem esta literatura e esta cultura popular ou de massas como uma ameaça à sua própria cultura, pois temem, cito, «the inevitable dissolution of the older aristocratic cultures.» (idem: 418). Receiam, pois, a secundarização da sua própria cultura, ou a sua falta de visibilidade ou expressão, devido à emergência de uma outra cultura que vai ao encontro do gosto de camadas cada vez mais vastas de público. Claramente, como salienta Fiedler, há aqui um problema de classes: por um lado, uma classe alta, letrada, minoritária, habituada a impor o gosto em termos de arte e a ser também aquela à qual a arte é dirigida para ser apreciada e, por outro, uma classe que foi adquirindo poder económico, social e político, a partir da Revolução Industrial, classe essa que agrega um número cada vez mais vasto da população, e cujo gosto se começa a impor cada vez mais, levando o mercado editorial e livreiro a investir nela como público-alvo. Fiedler diz ainda o seguinte: «More to the point is the attack on mass culture for its betrayal of literacy itself.» (idem: 421). Esta traição à literacia assume várias formas, uma das quais já referi atrás, ao falar da má qualidade atribuída às obras da literatura popular. Mas há outras perspectivas a considerar. Diz Fiedler que, entre as classes altas, aqueles que viram na educação de massas uma forma de levar o homem comum a poder usufruir daquilo que só estava acessível, até então, a poucos, se sentiram traídos ao verificarem que o homem comum não aspirava a tal. Mais, o homem comum não rejeitava a ideia de uma igualdade cultural: «rather, they desired its symbol but not its fact.» (idem: 427). O homem comum queria, pois, ter acesso à escola, à universidade, aos diplomas, à cultura, à literacia, mas não às grandes obras associadas a essa mesma cultura, ou seja, à alta cultura. Fiedler exemplifica dizendo que o número de diplomados pelas universidades, nos Estados Unidos, não se traduziu num aumento da leitura de obras de autores consagrados, nem sequer num aumento dos índices de leitura. Daí o falar-se em

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

traição à literacia. O homem comum, ao dispor das ferramentas que lhe permitiriam aceder àquilo que era tido como arte superior, em vez de o fazer, trai essa mesma arte, rejeitando-a e contribuindo para o florescer de uma arte paralela, com as suas características próprias. Arte essa, ou melhor, literatura essa, que não se inscreve nem na chamada literatura tradicional, nem na grande literatura. É esta pois que é a literatura popular ou de massas, vista como literatura menor ou não legitimada. Antes, porém, de aprofundar esta ideia de literatura popular como literatura de massas, falta falar de uma outra acepção de literatura popular, como literatura para ensinar o povo, sendo o povo a classe trabalhadora, os operários.

Esta concepção de literatura popular é também abordada por Leslie Fiedler: «in a deeper sense, “popular”, which is to say, aimed at educating the working-class elements of their audience to live better lives and even to make for themselves a better world.» (idem: 491). É, deste modo, atribuída à literatura popular uma função pedagógica. E, mais uma vez, se coloca a questão do receptor desta literatura, que é, segundo Fiedler, a classe trabalhadora. Mais, o ensaísta refere que falar de classe trabalhadora só se tornou possível a partir de 1840. Antes desta data, falava-se em “*the lower orders*”, que traduzirei por classes inferiores ou subalternas, e em “*the poor*”, os pobres. Enquanto classe trabalhadora, aqueles que antes tinham o estatuto de inferiores ou pobres passaram a ter uma literatura escrita a pensar neles, no sentido de os consciencializar sobre a precariedade da sua condição, levando-os a questionar essa própria condição e a tentar melhorá-la. Diz Leslie Fiedler, a propósito de alguns escritores, entre os quais Eugène Sue e Charles Dickens, que estes utilizavam a sua ficção para, por palavras suas, «to demythologize the upper classes and to mythologize the lower ones, to expose and debunk aristocratic life and to sentimentalize and glorify the life of the humble.» (idem: 492). Nesta acepção, literatura popular e literatura de massas não coincidem ou, pelo menos, podem não coincidir. Há aqui uma *nuance* que importa salientar. Literatura de massas é aquela que agrada ao maior número possível de leitores, isto é, não se fixa tanto num determinado grupo ou classe de leitores, pelo contrário, o seu objectivo é chegar às massas. Depois, a sua função não é tanto a de denúncia social ou o apontar um caminho, a sua função principal é entreter, distrair. Aliás, do ponto de vista ideológico, a literatura de massas é geralmente vista como reaccionária, como uma literatura que não pretende questionar o *status quo*. É óbvio que o que acabei de dizer não é pacífico. Há estudiosos, como veremos, que vêem nos géneros por excelência da literatura popular ou de massas, como o romance cor-de-rosa, uma denúncia ou, pelo menos, um alerta para uma dada injustiça social.

Volto, de novo, ao conceito de popular, enquanto literatura para a classe trabalhadora. A este propósito, fala Bernard Muralis de «uma parte da literatura saída das classes dominantes, de uma importante corrente em que se afirma (...) uma vontade de definir e de exaltar a natureza profunda do “povo” para, nomeadamente, sublinhar o lugar que este deve ocupar no futuro da humanidade.» (1982: 135). Tal como Fiedler, Muralis fala da glorificação

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

ou exaltação da vida do povo, do homem simples, acrescentado que se este, o homem simples, não estava arredado da grande literatura, o seu papel nela era secundário. Na literatura popular, porém, a sua vida e os seus problemas ganham destaque, enquanto a elite é descrita como injusta, exploradora das classes trabalhadoras e é menorizada. Mais à frente, no longo capítulo que dedica à literatura popular, Mouralis delimita o alcance da designação de literatura popular na acepção que acabámos de ver, distinguindo-a da designação de popular, enquanto literatura de massas, referindo que, nesta última perspectiva, se perde o carácter pedagógico e revolucionário da primeira: «Assim, nesta óptica, os romances de Delly⁹, a fotonovela, a banda desenhada poderão ser considerados como textos “populares” mesmo exprimindo e difundindo uma ideologia, modelos socioculturais, mitos que vão realmente contra os interesses e aspirações da classe operária e que não fazem senão perpetuar, de uma forma estereotipada, os esquemas sobre os quais as classes dominantes assentam uma parte do seu poder.» (idem: 147). Pode ver-se, nesta afirmação, aquilo que já atrás referi quanto ao carácter de reprodução dos valores das classes dominantes na literatura popular enquanto literatura de massas. Esta característica está, naturalmente, ausente da literatura popular cujos destinatários são a classe trabalhadora ou operária, como afirma Mouralis. Este refere ainda uma literatura feita pelos próprios operários, que consubstancia um tipo de discurso do povo. Povo, aqui, como sinónimo de classe trabalhadora. Diz Mouralis que, não obstante a importância desta ou destas formas de literatura popular, esta continuou a seguir os modelos da literatura letrada e, por isso mesmo, não conseguiu evitar certas ambiguidades ideológicas. Asserta, no entanto, que tais ambiguidades não retiraram à literatura popular o mérito de se impor como um discurso diferente do até aí produzido, discurso esse oriundo exclusivamente das classes letradas (idem: 174,175).

Um outro estudioso, Alain-Michel Boyer, começa por ver na designação literatura popular uma expressão que substitui uma série de outras utilizadas para referir a literatura não legitimada. Porém, também ele enfatiza a polissemia do termo popular, que varia consoante os críticos, os historiadores e as épocas. Assim, literatura popular pode, em síntese, designar principalmente três formas de literatura: aquela que é feita pelo povo, aquela que é feita para o povo, por escritores que não fazem parte desse mesmo povo, e, finalmente, aquela que é feita para o maior número de pessoas (s.d.: 19). Ou seja, a primeira corresponde àquela a que Pinto-Correia chama literatura popular tradicional, a segunda àquela que Fiedler e Mouralis dizem destinar-se à classe trabalhadora ou operária, para fazer a sua apologia, e a terceira corresponde à chamada literatura de massas, e que é referida por todos os autores aqui citados. Esta, a literatura de massas, aparece também na lista proposta por Aguiar e Silva, lista essa que tomei como orientadora no presente capítulo.

⁹ Delly, pseudónimo de dois irmãos franceses nascidos na década de setenta, no século XIX, é uma conhecida escritora francesa de romances cor-de-rosa.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Como vimos, literatura popular e literatura de massas são designações sinónimas, quando significam literatura destinada a um consumo massivo, literatura que agrada ao maior número possível de leitores. Ora, a cultura de massas foi e continua a ser desprezada, de um modo geral, pelas elites culturais. A este propósito, dizia Umberto Eco: «não é certamente despropositado procurar na base de cada acto de intolerância para com a cultura de massas uma raiz aristocrática, um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massas, mas que, na verdade, se refere às próprias massas.» (1991: 54). Segundo Eco, pois, em muitos casos, o que se critica nos produtos de massas são as próprias massas, quer se entenda por estas a burguesia, cujo gosto era deplorado pelas elites, no século XIX e princípio do século XX, quer se entenda por estas as classes trabalhadoras ou classes baixas, vistas quase sempre como grosseiras e boçais e, logo, incapazes de fruir a arte. Isto mesmo, esta tensão entre as elites letradas e as massas, veremos, de seguida, em dois estudos de Dwight Macdonald.

No ensaio «A Theory of Mass Culture», Macdonald começa por identificar dois tipos de cultura como referentes daquilo que se entende por cultura ocidental, a alta cultura e a cultura de massas. A última, diz ele ser muitas vezes chamada, também, cultura popular. Porém, do seu ponto de vista, é mais correcto chamar-se cultura de massas, porquanto mais não é que um artefacto para consumo destas. Por popular, entende Macdonald aquilo que agrada ao público e, assim, também muitas obras da alta cultura, embora raramente, podem ser populares¹⁰. Como se pode observar, neste sentido, a popularidade de uma obra não a classifica de imediato como um produto de massas. É a própria natureza da obra, bem como o estatuto de quem a produz e ainda aqueles a quem ela se dirige, que conferem a uma obra o estatuto de produto de massas. Ora, para este estudioso, a cultura de massas, como contraponto da alta cultura, é vista como algo absolutamente negativo, maligno mesmo, se se tiver em conta as metáforas usadas para a referir: «[Mass Culture is] a parasitic, a cancerous growth on High Culture (...)» ; «The connection, however, is not that of the leaf and the branch but rather that of the caterpillar and the leaf.» (idem: 23. O parêntesis recto é meu). A cultura de massas é, pois, vista como um parasita, um tumor, uma lagarta, enfim, algo que destrói e corrompe a alta cultura. Os seus criadores, no entanto, tal como acontece com a alta cultura, são os letrados, as elites: «Mass Culture is imposed from above.» (idem, *ibidem*). A semelhança, contudo, acaba aqui, pois, ao contrário dos “artistas sérios”, os criadores da cultura de massas são meros técnicos que exploram o gosto e as necessidades das “massas passivas”, com o objectivo de obterem lucro. Depois, como exemplos de produtos desta cultura, apresenta a seguinte lista: «radio, the movies, comic books, detective stories, science fiction, television.» (idem: 22). Ou seja, tudo aquilo que se destina a entreter o público e é fácil de assimilar, seja em suporte escrito, seja em suporte audiovisual. Assim, a literatura de massas, aqui representada pela banda desenhada, a literatura policial e a ficção

¹⁰ Dwight Macdonald, «A Theory of Mass Culture», em <http://docs4.chomikuj.pl/265178093,0,1,Dwight-Macdonald-A-Theory-of-Mass-Culture.pdf>, p. 22, consultado em 24 de Agosto de 2011.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

científica, é equiparada tanto aos programas transmitidos pela rádio e pela televisão, como às produções cinematográficas, na medida em que todos são dirigidos a uma audiência que procura distrair-se depois de um quotidiano de trabalho.

Neste curto estudo cujas ideias são retomadas, depois, num outro maior, como veremos, faz-se também referência ao folclore, “*Folk Art*”, vendo neste a génese da cultura de massas. O folclore, no entanto, não é apresentado de forma negativa. Dwight Macdonald fala dele de forma condescendente, dizendo que este tipo de arte exprime de forma espontânea e genuína o modo de ser do povo simples. O folclore é, segundo ele, uma arte criada pelo povo e para o povo e que não pretende confundir-se com a alta cultura. Usando novamente uma metáfora, escreve Macdonald: «Folk Art was the people’s own institution, their private little garden walled off from the great formal park of their master’s High Culture.» (idem: 23). O folclore sabe, pois, qual é o seu lugar e não quer comparar-se à cultura das elites, como já atrás foi referido, a propósito da distinção entre literatura popular e literatura tradicional feita por Fiedler. De salientar é também, nesta citação, o uso do verbo no passado, que indica que essa arte, o folclore, já não existe, ou melhor, já não se pratica. Tal põe em destaque a ideia de que o tempo em que a alta cultura tinha fronteiras bem definidas e intransponíveis deixou de existir. A cultura de massas, ao contrário do folclore, veio invadir o espaço anteriormente reservado exclusivamente às elites, transpondo essas mesmas fronteiras. Ora, tal como Harold Bloom, como vimos, também Dwight Macdonald teme e repudia esse esbater de fronteiras, sobretudo porque a ideia de elite é cada vez menos nítida. Pior, a autoridade das elites é cada vez mais contestada ou ignorada, o que faz perigar a existência de uma cultura não destinada a todos, mas sim àqueles que possuem o conhecimento necessário para a compreender e usufruir, defendendo essa mesma cultura da contaminação dos produtos de massas: «If there were a clearly defined cultural elite, then the masses could have their *kitsch* and the elite could have its High Culture, with everybody happy. But the boundary line is blurred.» (idem: 24). O que Macdonald lamenta é, pois, que a cultura de massas, seguindo o exemplo do folclore, não se mantenha à margem da alta cultura. Mais, é a ideia de indefinição ou de perda de identidade por parte de um grupo ao qual cabia a função de decidir o que é de bom gosto e o que é de mau gosto que preocupa Macdonald, uma vez que, perante este facto, é a própria alta cultura que corre o risco de desaparecer. Em *Against the American Grain*, Dwight Macdonald desenvolveu de forma mais aprofundada esta perspectiva. Aqui, porém, embora a crítica à cultura de massas seja feroz, foi outro tipo de cultura que ele identificou como mais pernicioso em termos de ameaça à alta cultura. Esse outro tipo de cultura é, no entanto, também, destinado às massas.

Neste ensaio, fala-se de três níveis de cultura: o alto, o baixo e o médio. Para a baixa e a média cultura, porém, Macdonald usa um estratagema destinado a, à partida, recusar o estatuto de cultura a esses dois níveis. Tal estratagema consiste em utilizar uma forma curta da palavra cultura. Assim, fala-se de “*High Culture*”, alta cultura, “*Midcult*”, cultura média, em vez de “*Mid Culture*”, e “*Masscult*”, cultura de massas, que corresponde à baixa cultura,

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

em vez de “*Mass Culture*”. A palavra “*cult*” em vez de “*culture*” assinala, então, que a literatura e as outras formas de arte destes tipos de “cultura” não são sequer dignos de serem considerados cultura. Esta palavra é apenas legítima quando se fala de alta cultura. Escreve ele acerca da cultura de massas: «(...) *Mass Culture*, or better *Masscult*, since it really isn't culture at all (...) is a parody of High Culture» (1983: 3). A “*Masscult*” (utilizarei o termo original em inglês) é, então, uma paródia à alta cultura. Mais, a “*Masscult*”, para além de não ser cultura também não é arte, é anti-arte e, como tal, é incapaz de produzir algo que possa ser considerado bom. Enquanto na alta cultura coexiste o bom e o mau, na “*Masscult*” não há sequer a possibilidade de existir o bom (1983: 4, 5). O que é então característico da “*Masscult*”? Essencialmente a sua impessoalidade, o facto de não se dirigir ao indivíduo em si, como a alta cultura faz, mas à maior audiência possível. Todas as outras características derivam, naturalmente, desta. Referindo-se a vários escritores bem conhecidos, como Sir Walter Scott, Macdonald aponta o grande número de obras que ele escreveu, para atender às solicitações do mercado, bem como o carácter mecânico das suas personagens e o seu estilo monótono e repetitivo. Salienta também o seu próprio estilo de vida, em torno de ganhos, perdas e preocupações com credores, bem mais parecido ao de um industrial do que ao de um artista, como características comuns aos escritores da “*Masscult*”. Depois, as obras da “*Masscult*” integram aquilo a que o ensaísta chama “*The Built-In Reaction*” (1983: 28). Isto é, o produto de massas contém, no caso da literatura, não só a história, a mensagem, como as reacções do leitor à mesma¹¹. Este não tem que fazer qualquer esforço interpretativo, pois tudo lhe é fornecido para que ele o possa assimilar sem esforço. Penso que é este conceito que se enuncia no excerto seguinte: «Os *mass media* tendem a provocar emoções vivas e não mediatas; por outras palavras, em vez de simbolizar uma emoção, de a representar, provocam-na; em vez de a sugerir, entregam-na já confeccionada.» (Eco, 1991: 58). Em síntese, a “*Masscult*” produz obras em grande quantidade, para fazer face à procura, obras essas que se constroem a partir de fórmulas já testadas e do agrado do público consumidor e, portanto, às quais falta novidade e inovação. Por outro lado, o seu objectivo é apenas distrair. A este propósito, Macdonald é particularmente enfático, fazendo a distinção entre entreter e distrair. Diz ele que o entretenimento exige ainda algum esforço. Ao consumidor passivo dos produtos de massa, porém, não se pode exigir qualquer esforço, tudo tem de lhe ser dado, para ele assimilar facilmente (1983: 5). Feita a síntese em relação à “*Masscult*”, vejamos, agora, em que consiste a “*Midcult*”.

¹¹ No romance *A Rosa do Adro*, está presente esta “*Built-In Reaction*”, logo no início. O romance começa assim: «Que linda era a Rosa do Adro!». O romancista não descreve a personagem e deixa o leitor ajuizar sobre a sua beleza. Ele apresenta-a de imediato como linda, antes de o leitor conhecer sequer qualquer característica física da personagem. Depois, nas doze linhas seguintes descreve com abundância de adjetivos uma aldeia, para concluir na décima terceira linha: «É belo e cheio de poesia tudo aquilo!». Mais uma vez, é dito ao leitor como deve ver aquela aldeia, como “reagir” à paisagem acabada de descrever. (Rodrigues, 2008: 7)

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

A ambiguidade é o traço fundamental da “*Midcult*”. Ambiguidade porque, pese embora o facto de possuir todas as características da “*Masscult*”, tenta fazer-se passar por Alta Cultura. Ou seja, a “*Midcult*” aparece como uma cultura intermédia, que absorve tanto aquilo que é próprio da “*Masscult*”, como o que é próprio da alta cultura. A esta última, vai buscar o carácter de universalidade. Recorrendo a metáforas, mais uma vez, Macdonald apresenta a alta cultura e a “*Masscult*” como pais deste híbrido que é a “*Midcult*” e que, por isso, por essa estratégia de mascarar um produto de massas, fazendo-o passar por alta cultura, é mais perigoso e mais condenável que a “*Masscult*”. Umberto Eco resume desta forma a posição de Dwight Macdonald:

«Não se censura à cultura de massas a difusão de produtos de nível ínfimo e sem nenhum valor estético (como poderiam ser algumas histórias aos quadrinhos, as revistas pornográficas ou os concursos televisivos); censura-se o *midcult* de “explorar” as conquistas da vanguarda e de as “banalizar” reduzindo-as a elementos de consumo.» (1991: 55).

Claro que Macdonald censura tanto os produtos da “*Masscult*” como os produtos da “*Midcult*”, mas estes últimos, como refere Eco, são vistos por ele como particularmente censuráveis, dada a banalização que é feita daquilo que são as estratégias estilísticas da vanguarda, ou da alta cultura, com vista à comercialização, ao lucro. Por outras palavras, a “*Midcult*” continua a ter como objectivo produzir obras que agradem ao maior número possível, isto é, às massas, mas, simultaneamente, quer integrar nas suas obras uma seriedade que não é reconhecida aos produtos de massas, mas sim aos produtos da alta cultura, fazendo apelo, igualmente, ao homem letrado.

Ora, se a cultura de massas tinha contribuído já para tornar confusas as fronteiras entre a alta e a baixa cultura, o aparecimento desta cultura intermédia, com pretensões a ser mais do que mero entretenimento ocioso, vem confundir ainda mais essas fronteiras e deixar a alta cultura numa posição ainda mais periclitante. A “*Midcult*”, que aparece devido ao número crescente de pessoas escolarizadas, com diplomas universitários e com maior poder económico, isto numa fase mais avançada da industrialização, continua a ser posta em causa por, também ela, apelar à adesão das massas, sendo que estas passam igualmente a integrar as pessoas com maiores níveis de escolaridade. Ilustrativa disto mesmo é a seguinte frase de Macdonald: «The masses - let's not forget that this term includes the well-educated fans of *The Old Man and the Sea*¹², *Our Town*, *J.B.*, and *John Brown's Body* - who have been debauched by several generations of this sort of thing, in turn have come to demand such trivial and comfortable cultural products.» (1983: 72). Há nesta frase um eco daquilo a que Fiedler chama de “traição à literacia” (“*betrayal of literacy*”), de que falei atrás. Macdonald

¹² Dwight Macdonald faz uma crítica à obra de Ernest Hemingway *The Old Man and The Sea*, vendo nela um exemplo de “*Midcult*”. Nela, critica de forma cáustica, por exemplo, o lirismo, o sentimentalismo e a monotonia, tanto da acção como das personagens. Mas, sobretudo, critica o pretensiosismo da prosa, que é vista pela academia como uma obra-prima e lhe vale o Prémio Nobel, em 1954 (1983: 41, ss).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

verifica que o aumento da literacia não correspondeu a uma maior exigência em relação às obras literárias ou à arte em geral. Assim, estes novos letrados passam a fazer parte das massas que entusiasticamente acolhem obras de escasso valor estético ou obras que apenas fingem tê-lo, porque se apropriam dos estilemas das obras da alta cultura, sem verdadeiramente criarem ou inovarem. Em resumo, dificilmente se concebe uma visão mais depreciativa sobre a cultura de massas do que a que é expressa por Dwight Macdonald, que analisa o fenómeno de um ponto de vista elitista, como tantos outros estudiosos. Em Portugal, e já no século XXI, é este também o ponto de vista de Nuno Júdice quando diz o seguinte:

«Não: não tenhamos vergonha de ser elitistas, herméticos, aristocratas, literatos, intelectuais, e tudo o que nos queiram chamar. E é precisamente neste ponto que reside o centro da questão: a defesa de uma literatura que se tem de manter, no meio dos destroços e de vandalismos, como sempre se manteve ao longo dos tempos, desde que o primeiro poema ou a primeira narrativa surgiram com o primeiro homem.» (2010: 78).

Ou seja, também Júdice reclama a pureza original da literatura, quando esta não tinha que se confrontar com aquilo que ele chama de destroços e vandalismo, isto é, essa outra literatura à qual ele, ao longo do seu ensaio, apelida de “subliteratura”, de “parafernália paraliterária” ou, o que nos traz de volta à ideia de massas a uma escala planetária, «pobres subprodutos de pacotilha oriunda da globalização¹³» (idem, *ibidem*). Também Nuno Júdice lamenta a promiscuidade entre a literatura e os «produtos de consumo feitos à medida de públicos limitados no tempo e no espaço» (idem: 44), ou seja, a literatura de massas. Essa ideia de promiscuidade entre o que é literário e o que o não é, essa ideia de abolição de fronteiras entre esses dois tipos de obras, é também transmitida através de uma expressão metafórica: «trabalho sistemático de terraplanagem estética.» (idem: 43). Fica assim bem patente a conotação negativa associada à designação literatura de massas e cultura de massas. Contudo, como esta designação é muito utilizada, não concluirei ainda o assunto, sem fazer uma referência ao próprio conceito de massas.

A obra de referência no que concerne ao estudo das massas e do homem-massa é da autoria de Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*. A explosão demográfica, a constatação de que durante pouco mais de um século a população da Europa mais do que duplicou, o que é observável no número de indivíduos visível em toda a parte, é o ponto de partida para definir o que são as massas. Ortega y Gasset afirma fazê-lo de um ponto de vista aristocrático. Ora, embora as multidões, os aglomerados, apontem para uma definição de massas em termos de quantidade, Ortega y Gasset destaca antes a qualidade como critério definidor: «Massa é “o homem médio”. Deste modo se converte o que era meramente quantidade - a multidão - numa perspectiva qualitativa: é a qualidade comum, é o mostrengo social, é o homem

¹³ Cito o texto fielmente. Porém, onde se lê “oriunda”, deverá ler-se “oriundos”.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

enquanto não se diferencia de outros homens, mas que repete em si um tipo genérico.» (2003: 9). As massas são, pois, a negação do indivíduo, naquilo que este tem de único. Convém porém, como adverte Gasset, deixar claro que as massas não são apenas ou especialmente os operários, as classes baixas. De igual modo, ao dividir-se a sociedade em dois grupos de indivíduos, as massas, enquanto grupo de indivíduos não especialmente qualificados, e as minorias, enquanto grupo de indivíduos altamente qualificados, não deve entender-se que a divisão corresponde a duas classes sociais, mas sim a duas classes de indivíduos: “o homem seletto ou excelente”, sinónimo de nobre, entendendo-se por nobre aquele que, pelo seu esforço e valor, se destaca da massa anónima e o homem medíocre ou de segunda classe, isto é, o homem-massa (idem: 37). A característica mais marcante deste é a falta de consciência das suas limitações.

Antes do bem-estar geral trazido pela revolução industrial, no século XIX, o homem vulgar, como diz Gasset, limitava-se a demonstrar agrado ou desagrado relativamente à sua situação, mas não ousava emitir opiniões ou teorizar sobre um assunto, porque não se achava apto para tal. O mesmo não faz o homem-massa. Este, dada a rápida explosão demográfica, não teve tempo para interiorizar a cultura em que surgiu. A escola, por sua vez, contribuiu apenas para «ensinar às massas as técnicas da vida moderna, mas não foi possível educá-las» (idem: 33). O homem-massa torna-se, por isso, um indivíduo sem memória, indócil e ingrato, que julga a tudo ter direito. Por outro lado, com o progressivo nivelamento social e não só, «nivelam-se as fortunas, nivela-se a cultura entre as diferentes classes sociais, nivelam-se os sexos» (idem: 24), o homem-massa não reconhece a ninguém o estatuto de superioridade em relação a ele e, assim, «Não há questões da vida pública em que não intervenha, cego e surdo como é, impondo suas opiniões.» (idem: 40). Opiniões essas que não estão ancoradas em conhecimento, em cultura. Aliás, a incultura é o que verdadeiramente define o homem-massa, e é o homem de ciência que Gasset acaba por eleger como o expoente máximo deste novo tipo de homem: «o homem de ciência é o protótipo do homem-massa» (idem: 53). Porquê? Essencialmente porque ele é um especialista dentro de uma determinada área, área essa em que é, claro, uma autoridade. Porém, fora dessa área das ciências experimentais, como a Biologia, a Química ou a Física, nada sabe: «nas outras ciências tomará posições de primitivo, e ignorantíssimo» (idem: 55). Essas outras ciências que Gasset refere são, por exemplo, a Política, a Religião e a Arte. Como é óbvio, o cientista, como homem-massa que é, não tem, contudo, consciência dessa sua ignorância e não reconhece a outrem uma superioridade que lhe falta, na perspectiva orteguiana. Deste modo, o homem de ciência, ou homem parcialmente qualificado, comporta-se como o homem vulgar, sem qualificações, naquilo que diz respeito à cultura. Como diz o filósofo: «Também ele acredita que a civilização está aí, simplesmente, como a crosta terrestre e a selva primigênea» (idem: 56). Nascido numa época de incomparável conforto e bem-estar, com mais poder económico e mais direitos, o homem-massa é o homem sem passado, inculto e ingrato, cheio de si, que a mais não aspira senão à satisfação dos seus desejos imediatos. Ora, é a este homem que a literatura de massas tem de agradar. Assim se compreende que alguns estudiosos digam,

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

como já atrás referi, que o que se critica muitas vezes nos produtos da cultura de massas¹⁴ sejam as massas propriamente ditas e não os produtos. Mas volto à questão das massas. Agora com uma obra de John Carey, que começa, precisamente, com a concepção orteguiana de massas, para dar conta, de seguida, do horror com que os intelectuais reagiram à explosão demográfica verificada e suas consequências, quer no que diz respeito à paisagem, à organização das cidades, quer, principalmente, no que respeita ao acesso das massas à literacia e à cultura.

É a literacia sobretudo que distingue a multidão, a turba, das massas, de acordo com o que diz John Carey: «The difference between the nineteenth-century mob and the twentieth-century mass is literacy.» (1992: 5). A frase transcrita é clara, ainda, quanto ao processo de escolarização que foi sendo desenvolvido no espaço de um século. Carey dá conta da posição pessimista, ou melhor, de desprezo de homens como Nietzsche, D. H. Lawrence, H. G. Wells e Evelyn Waugh, para referir alguns bem conhecidos, quanto à cultura alternativa que estava a emergir para ir ao encontro do gosto das massas. Ora, é a escolarização das massas que verdadeiramente inquieta os intelectuais¹⁵, não só pelos efeitos nefastos que o seu mau gosto tem na literatura e na arte em geral, como no seu próprio estatuto como intelectuais. Estes começam a ser vistos como estando a mais. A cultura de massas dispensa-os, não só porque as massas não lhes reconhecem a superioridade que eles reclamam, como o gosto daquelas levou à criação de uma cultura que os intelectuais desprezam e da qual se demarcam. Diz Carey: «Behind all these recipes for supremacy we can observe the pressure of mass culture, driving intellectuals to invent new proof of their distinction in a world which increasingly found them redundant.» (idem: 72). Assim, para Carey, quando as elites arrasam a sociedade massificada, inculta e sem alma, o que elas de facto fazem é exprimir, também, o temor pela sua própria obsolescência. Esta ideia, aliás, aparece, como tive oportunidade de referir anteriormente, noutros autores. Quando Dwight Macdonald, na sua linguagem metafórica, fala no derrubar dos muros que protegiam a alta cultura, é esta ideia que está também a exprimir, a do desaparecimento da elite letrada, impotente perante a superioridade numérica das massas e da indústria cultural que lhes fornece os produtos do seu agrado, tendo em vista o lucro. Ou seja, esta designação, particularmente, encerra, penso, uma ideia de destruição do bom gosto, bem como de uma classe que era sua cultora e guardiã. Perante isto, há que concluir que a designação literatura de massas tem uma carga pejorativa, especialmente quando encarada de um ponto de vista elitista. Já Umberto Eco, por exemplo, numa parte do seu ensaio *Apocalípticos e Integrados* que titula como “Defesa da cultura de massas”, salienta

¹⁴ Herbert J. Gans refere o seguinte relativamente ao conceito de massas: «“Masse” or “mass” is an old European sociological and political term to describe the poor and uneducated classes (...)» (1999: 5). Esta é a forma como o conceito de “massas” é geralmente entendido. Gasset, porém, não o define, como vimos, nestes termos. Gans, dada a conotação pejorativa de “massas”, prefere, assim, falar, no seu estudo, em cultura popular: «(...) since the term [mass] is often used pejoratively, I prefer to use the more neutral “popular culture”.» (idem, ibidem).

¹⁵ Carey no seu ensaio cita Aldous Huxley, que diz que a educação universal, ou seja, para todos, criou uma nova e imensa classe de «*New Stupid*», isto é, novos ignorantes (1992: 16).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

que esta cultura teve um papel importante na formação do homem vulgar, anteriormente excluído da fruição de bens de cultura. Por outro lado, refere ainda que produtos da cultura de massas como o cinema ou a banda desenhada introduziram inovações estilísticas que influenciaram a arte e a literatura letrada, contribuindo, assim, para o seu próprio desenvolvimento (1991: 67). Esta não é, no entanto, a posição maioritária relativamente à cultura e à literatura de massas. Tal como as designações anteriores, também esta é sinónimo de literatura fácil, para agradar a um público pouco sofisticado que nela procura apenas entretenimento.

Para concluir este assunto, penso ser importante questionar a pertinência da utilização do conceito de massas hoje, no século XXI, dado que ele aparece intimamente ligado ao panorama cultural do fim do século XIX e primeiras décadas do século XX. Ora, a designação literatura de massas e cultura de massas continuam a ser amplamente utilizadas. Por outro lado, a referência a “massas”, enquanto receptoras daqueles tipos de literatura e cultura, continua igualmente actual. Num estudo publicado em Setembro de dois mil e catorze, diz Anna Faktorovich, num estudo sobre “ficção popular”, o seguinte: «The masses see generic writing as “entertainment” (...) - they do not expect to find “genius” in the stories, but just hope that the writer did the best he or she could have done.» (2014: loc.96¹⁶). Acrescenta, depois, que os escritores, por seu turno, escrevem de modo a satisfazer as expectativas pouco exigentes das massas (idem, *ibidem*). Mas continuará a designação “homem-massa”, cunhada por Gasset, adequada para descrever o Homem e a Mulher do século XXI? Pedro Blas Gonzalez, num estudo em que aborda as principais obras de Ortega y Gasset, e no qual dedica particular atenção ao conceito de massas, diz claramente que sim. Referindo-se ao Homem actual como “*new man*” (2007: 133), mas também como “*post-modern man*” (idem: 130), diz o seguinte:

«The first decade of the twentieth first century finds man a tired, weary entity who believes in nothing, trusts not even himself and possesses no sincerely felt convictions. At least none that are vitally lived (...). This is the picture of a gullied man, a carapace, a farce of his former glory - the embodiment of the failure of imagination.» (idem: 161).

Este “*new man*” é, pois, como o homem-massa um homem sem qualidades e, tal como este, é igualmente ignorante:

«(...) ignorance now means prescribed ignorance or the desire to proclaim that a lack of awe and wonder - anti-knowledge let us call it - too, has a right to be considered part of the “hegemony” of “post-modern” knowledge.» (idem: 163).

¹⁶ A maioria dos livros digitais, edição Kindle, que usei, não tem número de página, mas sim de *location*. Assim, utilizo “loc.” como abreviatura de *location*.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

O “homem novo”, exaurido e apático, não revela, assim, segundo Gonzalez, a capacidade de se maravilhar e surpreender - a curiosidade - inerentes ao conhecimento, bem como ao acto de conhecer. Tal é também apanágio do homem-massa, como vimos. Mais, o estudioso vê no “homem novo” um “homem-massa empoderado”, cuja identidade, tal como o homem de que fala Gasset, se revela no todo, no nós, e não no eu e que, deste modo, procura aniquilar tudo o que há de singular e de único no ser humano:

«While there existed a more genuine heterogeneous distribution of human values and personal perspectives in Ortega's time than in the initial decades of the twenty first century, mass man values exhibited the same homogeneous qualities that have always formed the backbone of this type of person. What is particularly interesting for us today is that with the spread and empowerment of mass man, we now encounter the kind of resentment that seeks to annihilate all aspects of heterogeneity of the human condition.» (idem: 165).

O “homem-massa” sobrevive, pois, de acordo com Pedro Blas Gonzalez, no “novo homem pós-moderno” do século XXI.

Intimamente ligada à designação literatura de massas, encontra-se o conceito de literatura *kitsch*: «O *kitsch* é indissociável da “arte de massas”, em especial da “arte de massas” da sociedade burguesa oitocentista e da sociedade afluyente contemporânea.» (Eco, 1991: 123). Se a primeira designação visa o leitor, a segunda centra-se na mensagem. Ambas porém se implicam mutuamente, dado que um determinado tipo de leitor, ingénuo e desqualificado, apenas tem acesso a um determinado tipo de mensagem, codificada a pensar nele. Já atrás vimos que Dwight Macdonald identificava o *kitsch* com a *midcult* e a *masscult*, ou seja, com os produtos de massas, que ele classificava como sendo não arte ou mesmo anti-arte. Assim, o *kitsch* começa por ser uma negação da própria arte, que, aliás, tenta imitar, mas banalizando-a.

Matei Calinescu, em *Five Faces of Modernity*, salienta a dificuldade de definir *kitsch*, começando pela própria etimologia da palavra e a dificuldade em traduzi-la noutras línguas, à excepção da espanhola, que a traduz por *cursi*. Acrescenta que a palavra é recente, tendo começado a ser usada no século XIX, nos anos sessenta, em Munique, nos mercados de rua, entre pintores e vendedores de arte, para designar aquilo que eles próprios produziam e comercializavam a baixo preço (1987: 234). Ou seja, o conceito está ligado à industrialização e especialmente à industrialização da cultura. O preço, no entanto, não é critério de definição de *kitsch*, pois nem todo o *kitsch* é barato. Os conceitos que mais se associam ao *kitsch* são o de mau gosto, entretenimento, imitação, ostentação, pretensiosismo, vulgaridade, banalidade, redundância, sentimentalismo, engano e mentira. Diz Calinescu: «Kitsch may be conveniently defined as a specifically aesthetic form of lying.» (1987: 229). Mas mentir a quem e porquê? À primeira pergunta responde Dorflès do seguinte modo: «àqueles que, da arte autêntica, não são nem depositários nem apóstolos.» (2001: 26). Isto é, às massas, ou, mais concretamente, no dizer de Calinescu, à classe média, à burguesia. Para este estudioso, o *kitsch* era feito à medida do gosto da classe média (1987: 248). Quanto ao

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

porquê, diz ele que o que o artista *kitsch* quer é impressionar e agradar ao consumidor, procurando este, por sua vez, gratificação, prazer.

De um ponto de vista sociológico, o *kitsch* está em sintonia com o modo industrial de produção e o estilo de vida da classe média. A produção em massa, repetitiva, monótona é geradora de aborrecimento. Logo, nos seus tempos livres, as pessoas querem distrair-se, relaxar, sem terem de fazer esforço. Ora, o *kitsch* dá aos seus consumidores esse entretenimento. A este propósito, fala Calinescu do “hedonismo característico da mentalidade da classe média”. É ele, este hedonismo, que explica a natureza do *kitsch*, o seu escapismo, o permitir um acesso à arte, mas numa lógica de facilidade, daquilo que já está formatado para produzir um determinado efeito (1987: 245).

Qual é porém o traço mais característico da arte *kitsch*? É aquilo a que já aludi anteriormente, a mentira estética, que Umberto Eco explicita no seu ensaio «A estrutura do mau gosto». O *kitsch* designa um tipo de obra que, não sendo arte, pretende fazer-se passar por tal. E é precisamente este querer ser entendido como arte que faz, de uma obra, uma obra *kitsch*. Vejamos a definição proposta por Eco:

«(...) definiremos o *Kitsch* como estilema desligado do seu contexto inserido num outro contexto cuja estrutura geral não tem as mesmas características de homogeneidade e de necessidade que a estrutura originária, ao passo que a mensagem é proposta - no que diz respeito à inserção indevida - como obra original e capaz de estimular experiências inéditas.» (1991: 135)

Ou seja, o artista *kitsch* vai buscar à arte culta ou à vanguarda, como diz Eco, determinadas estratégias estilísticas que depois usa como sendo originais e, ao fazê-lo, desvirtua-as, pois o *kitsch*, ao contrário da vanguarda, ao procurar oferecer entretenimento, vai inserir os estilemas da vanguarda num contexto que não está preparado para os integrar harmoniosamente. Por sua vez, este expediente tem por objectivo oferecer ao consumidor uma obra de arte verdadeira, original. É esta intenção deliberada de oferecer um simulacro de arte como arte original, como vanguarda, que é condição da existência do *kitsch* e não a utilização, por si só, de estilemas da arte legitimada num outro contexto. Para ilustrar esta ideia, Eco recorre aos conceitos de *masscult* e *midcult* propostos por Dwight Macdonald, que já atrás vimos. Assim, enquanto a *masscult* pode não ser *kitsch*, pois não quer apresentar-se como obra de arte, o mesmo não acontece em relação à *midcult*, pois esta aspira a ombrear com a arte superior (idem: 103). Ora, é aqui que reside a essência do *kitsch*, segundo Eco. Deste modo, embora tanto a *masscult* como a *midcult* se dirijam a um público massificado que procura evasão, divertimento, tendo, por isso, que recorrer a estratégias semelhantes ao nível da codificação da mensagem, é a *midcult* a mais visada como particularmente perniciosa, pois deseja ser fruída como arte superior. Deste modo, a *midcult* é identificada como *kitsch*, pois, na linha de argumentação de Eco, o *kitsch* só existe na sua relação com a vanguarda. Vejamos como ele enumera as características do *kitsch*, a propósito de um excerto de um texto típico da *midcult*:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«1) (...) [o excerto] pede emprestados processos da vanguarda e adapta-os para confeccionar uma mensagem compreensível e fruível por todos; 2) emprega estes processos quando já estão conhecidos, divulgados, gastos, *consumidos*; 3) constrói a mensagem como provocação de efeitos; 4) vende-a como Arte; 5) pacifica o próprio consumidor convencendo-o de ter realizado um encontro com a cultura» (idem: 106. O parêntesis recto é meu).

Estas características enunciadas por Eco são simultaneamente condições para a existência do *kitsch*. Isto é, se um determinado texto incluir estilemas retirados aos textos de vanguarda, mas não pretender fazer-se passar por arte, não estamos perante uma obra *kitsch*, pois a tensão relativamente às obras de vanguarda não existe.

A definição de *kitsch* proposta por Eco, tal como acabei de a expor, pode parecer simplista e categórica. Acontece, porém, que eu, com o objectivo de me concentrar nos aspectos mais significativos para pôr em destaque a natureza do *kitsch*, deixei de lado outros pontos que relevam da riqueza tanto da cultura de massas, como do próprio *kitsch* e que são tratados por Umberto Eco. E fi-lo porque, no âmbito das literaturas não legitimadas, é o *kitsch* enquanto algo que não traz novidade, que gravita em torno de experiências culturais que estão gastas e ultrapassadas que interessa. Quando se fala em literatura *kitsch*, é essa ideia que está por detrás desta designação enquanto conceito definidor.

Relativamente ao último excerto que transcrevi, importa ainda salientar o que se entende por “mensagem como provocação de efeitos”. Tal tem a ver com o conceito de “*Built-In Reaction*” de que fala Dwight Macdonald e já atrás vimos. Para ele, as obras oriundas da cultura de massas incluem ou prescrevem a reacção do receptor. Assim, a mensagem é codificada de modo a produzir um determinado efeito ou reacção no leitor. Condu-lo num determinado sentido. Ora, isto é próprio do *kitsch*. Diz Eco: «(...) o *Kitsch* coloca em evidência as reacções que a obra deve provocar, e elege como fim da sua operação a reacção emotiva do fruidor.» (idem: 99) A redundância, a que aludi atrás, é uma das estratégias para provocar este efeito no fruidor. Na medida em que estamos perante um leitor passivo, a mensagem é codificada de modo a evitar ambiguidades e esforço interpretativo. Estamos, então, perante uma mensagem que deve ser interpretada apenas e só de uma forma, dizendo de outro modo, estamos perante uma mensagem unívoca.

A literatura *kitsch* é, pois, uma literatura pobre na sua essência, que se alimenta de estratégias já testadas pela literatura legitimada, para assim se confundir com ela e ser tida como literatura legítima, também. No entanto, a forma como se apropria das referidas estratégias da literatura culta, com vista a agradar à massa de leitores e a provocar neles uma dada reacção, denunciam-na como uma mera imitadora dessa outra literatura, pelo que é, deste modo, identificada como “mentira estética”, como faz-de-conta. Nas palavras de Calinescu, «Basically, the world of *kitsch* is a world of aesthetic make-believe and self-deception.» (1987: 262).

Maddalena Mazzocut-Mis, num estudo recente sobre o *kitsch*, no qual identifica como características principais deste a “acumulação”, a “repetição”, a “sinestesia” e o “lirismo”

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

(2014: loc. 3485), isto é, o excesso (idem: 3860), e cuja função é entreter, bem como possibilitar a “fuga” e a “evasão” (idem: loc. 3505), tenta contrariar o argumento de que o *kitsch* é “uma mentira ornamentada” - «mensonge embellissant» (Kundera apud Mazzocut-Mis, 2014: loc. 3528). Defende, por exemplo, que é errado afirmar que o *kitsch*, na medida em que imita a arte, nada tem de inovador, pois esse processo de imitação implica inovação: «Rien ne parcourt à nouveau les étapes du passé sans une forme quelconque d’innovation.» (idem: loc. 3573). Para utilizar a linguagem de Eco, a introdução de um “estilema desligado do seu contexto” num outro contexto pressupõe, de acordo com Mazzocut-Mis, uma inovação. Mais, a estudiosa critica aqueles que vêem o *kitsch* como, por palavras suas, «sournois, perfide, immoral (...) le “mal en soi”» (idem: loc. 3900), lembrando que a “arte verdadeira” - «l’art “*véritable*”» - também “engana” o seu público: «Combien de fois l’art s’est-il servi de falsifications ou a joué à tromper le public ?» (idem: loc. 3903). Não dá, contudo, exemplos dessas falsificações. Refere, porém, que a “verdadeira arte” - pintura, arquitectura, literatura, entre outras - também recorre à arte que lhe é anterior. Isto é, não parte do nada. Esta apropriação por parte da arte “verdadeira”, todavia, como refere, é intencional e como tal deve ser entendida (idem: loc. 3578). Ao contrário do *kitsch*. Mazzocut-Mis prefere ver no *kitsch* não tanto uma imitação da arte mas, sim, um reflexo da própria arte: «une sorte d’image spéculaire de l’art.» (Mendini, apud Mazzocut-Mis, idem: loc. 3914). De igual modo, contrariando aqueles que concebem o *kitsch* como negação da arte, diz:

« La jouissance pure, le jeu, la distraction, ne sont pas des éléments d’un système immunitaire anti-art. L’émotion sympathique (...) n’est pas un crime de lèse rationalité, mais uniquement la capacité de tourner le regard ailleurs (...) sans peur de perdre le contact avec le monde. Les passions du kitsch ont pour seul but de maintenir le monde tel qu’il est dans le bien et dans le mal.» (idem: loc. 3974).

Ou seja, mais que refutar cabalmente as conotações negativas do *kitsch*, enquanto arte ou literatura de emoções que pretende essencialmente distrair, a estudiosa faz, antes, o elogio do tipo de fruição que o *kitsch* propicia. Deste modo, pese embora o contributo dado por Mazzocut-Mis no sentido de mitigar a carga negativa associada ao *kitsch*, este continua a ser visto como arte “menor”. A literatura *kitsch* é, assim, vista como um sucedâneo da literatura legitimada, de cujas estratégias se apropria, visando sobretudo entreter o público leitor.

O conceito de contraliteratura proposto por Bernard Muralis parte da constatação de que há, ao nível da produção literária, uma separação em dois sectores: o da literatura e o das obras rejeitadas pela literatura, obras estas geralmente designadas como infraliteratura ou paraliteratura. Ora, segundo ele, embora a existência de dois campos distintos de produção literária seja um facto, a utilização da designação de paraliteratura, para identificar aquele que é rejeitado pela literatura, é uma forma de legitimar essa mesma separação. Mais, designar uma parte da produção literária como paraliteratura é admitir que essas obras são inferiores às incluídas no campo da literatura. Muralis, porém, diz que a análise das obras por si só não permite uma destrinça em termos de literatura e paraliteratura. A existência destes dois campos só se justifica «pelo estatuto que a sociedade atribui às obras» (1982: 67,

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

68). Estatuto esse que é fruto de uma convenção. Assim, ao rejeitar os termos paraliteratura e infraliteratura, embora o primeiro lhe mereça mais atenção, que se confundem com não literatura, Mouralis propõe o termo contraliteratura, com o propósito de denunciar tudo o que há de arbitrário no campo da literatura. Aliás, palavras como ruptura, subversão, contestação e ameaça à literatura são usadas para enfatizar aquilo que Mouralis refere como “o carácter eminentemente conflitual” entre literatura e contraliteratura (idem: 11). As obras que integram esta última assumem-se como diferentes da literatura e reivindicam esse estatuto de diferença. Como à frente veremos, estas posições de Mouralis têm sido alvo de críticas. Criticada tem sido igualmente a tipologia de textos apontada como pertencendo ao campo das contraliteraturas.

Segundo o autor, é «susceptível de entrar no campo das contra-literaturas qualquer texto que não seja entendido e transmitido - num determinado momento da história - como pertencente à “literatura”.» (idem: 43). Estão nesta situação a literatura oral, a literatura de cordel, a literatura exótica, a “literatura negro-africana”, o melodrama e o romance popular, bem como o romance policial, a ficção científica, a banda desenhada e a fotonovela, enquanto formas representativas da época contemporânea, mas também um conjunto de textos que vai de dicionários e enciclopédias a textos administrativos, “títulos e prosa dos jornais”, anúncios, *graffiti*, “cartas não destinadas a publicação” ou ainda “obras de ‘loucos literários’”, entre muitos outros (idem: 43-58). Uma das justificações apresentada para a inclusão deste último e variado conjunto de textos é a de que estes recusam, por exemplo, a própria noção de obra, noção esta cara à literatura. Ou seja, o que é verdadeiramente importante neles e nas outras formas de literatura referidas é o demarcarem-se da “tradição letrada” e elitista. Porém, paradoxalmente, ao mesmo tempo que Mouralis afirma e reclama o estatuto de diferença para os textos que designa como contraliteratura, procedendo a uma inversão axiológica entre contraliteratura e literatura, inversão essa que consiste em situar a contraliteratura no centro da produção literária e a literatura na margem, diz que deveria ser a contraliteratura a ostentar «o nome de literatura, na medida em que não deixou de constituir, desde as suas origens, para a grande maioria da sociedade, a única forma possível de leitura e criação» (idem: 44, 45). Dizendo de outra forma, se por um lado se aponta o carácter arbitrário da literatura, dado que esta radica tão-somente numa convenção, desvalorizando-a deste modo, por outro, reclama-se para a contraliteratura o estatuto de verdadeira literatura, reconhecendo nesta, por conseguinte, um valor que está ausente na designação contraliteratura. Há aqui claramente uma contradição.

Importa também salientar o peso que é dado ao leitor ou à difusão das obras no binómio literatura e contraliteratura segundo Mouralis, já que do ponto de vista da obra em si nada há que permita classificá-la como literatura ou não literatura, como já atrás foi dito. Ele diz que a literatura é destinada a uma elite minoritária, enquanto a contraliteratura se destina às massas. De igual modo, a tiragem das obras literárias é limitada, enquanto a das obras contraliterárias é massificada. Já no que diz respeito a editoras e pontos de venda, temos, para a literatura, aquilo a que ele chama os editores literários e as livrarias e, para as

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

contraliteraturas, os editores comerciais e os quiosques ou grandes armazéns. Seriam então os públicos e os circuitos de distribuição a marcar a fronteira entre um campo e o outro da produção literária¹⁷. Porém, embora Mouralis a dado momento refira que «os critérios concernentes aos tipos de públicos inerentes aos dois espaços [literatura e contraliteratura] são sem dúvida as bases mais firmes» (1982: 67. O parêntesis recto é meu) para fazer a demarcação entre um e outro tipo de literatura, acaba por concluir, no entanto, que o que verdadeiramente separa uma da outra é o estatuto que lhes é atribuído pela sociedade, como já anteriormente referi. E acrescenta:

«As obras dividem-se, assim, em dois espaços distintos segundo o estatuto que lhes é próprio. O estatuto de uma obra não tem validade em si mesmo. Constitui o produto de uma convenção e não assenta, por isso, em nenhuma característica própria da obra. É por isso que uma mesma obra ou um mesmo tipo de obras podem muito bem ver o seu estatuto modificar-se no tempo ou de um lugar para o outro.» (idem: 68).

Acentua-se, deste modo, a noção de arbitrariedade relativamente à produção literária. Mas, principalmente, chama-se a atenção para o estatuto precário da definição de literatura, fazendo-a depender de pressupostos ideológicos da sociedade e não de quaisquer valores estéticos específicos. Aliás, acerca da linguagem literária, e a propósito da suposta originalidade e criatividade do texto literário, conclui ele que o «carácter “literário” de um texto definir-se-ia, assim, pelo grau de esforço desenvolvido pelo autor para se afastar da linguagem comum.» (idem: 61). De facto, a análise de Mouralis está perpassada de um olhar crítico, negativo mesmo, em relação à literatura, por esta gozar de um estatuto de privilégio. No entanto, não deixa, como já anteriormente aponte, de exprimir algum ressentimento pelo facto de as contraliteraturas não usufruírem desse estatuto privilegiado também. O que é, claro, contraditório, pois está a reivindicar para um sector da produção literária aquilo que critica num outro sector dessa mesma produção.

Seguindo a metodologia usada para as designações antes analisadas, diria que há neste conceito de contraliteraturas uma visão positiva, ao contrário do que se verificou anteriormente, das literaturas não legitimadas. Para Mouralis, esta outra literatura não é inferior à literatura legitimada. Pelo contrário, as contraliteraturas desafiam e ameaçam a própria literatura, através da afirmação da sua própria diferença. Esta formulação, no

¹⁷ A questão da edição e circuitos de distribuição dos livros, hoje, já não se coloca nestes termos. É verdade que certo tipo de romance dito cor-de-rosa se vende apenas em quiosques, bem como *on-line*, pelo menos em Portugal. É o caso dos romances editados pela Harlequin. De resto, ficção literária ou paraliterária, bem como não ficção estão lado a lado nas livrarias. Deste aspecto fala Armando Petrucci, que diz que a busca do lucro e o medo de uma crise no mercado editorial levou a colocar no mercado uma mescla indiferenciada de obras, em que nada - editoras, locais de venda, preço - permite dizer o que é sério e o que não o é: «la terreur d'une crise du marché ... a conduit à jeter sur le marché les produits les plus divers (Trivialliteratur et classiques bilingues, ...essais philosophiques et linguistiques ...et romans policiers, ... histoire du costume ...et romans roses) sans que ni le marché editorial, ni l'aspect de la merchandise, ni, surtout, le prix, ne servent de discrimination et n'introduisent un ordre dans la masse de textes ainsi produite.» (2001: 443, 444).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

entanto, está muito próxima daquilo que é tido como vanguarda, cujo objectivo é, justamente, desafiar as convenções literárias através da sua subversão. Em certa medida, então, vanguarda e contraliteratura confundem-se. A vanguarda, no entanto, constitui-se muitas vezes como a parte mais fecunda da própria literatura, pelo que tem de práticas discursivas inovadoras. A vanguarda não integra, pois, a paraliteratura, designação esta que o termo contraliteratura pretende refutar. Os textos de vanguarda não se destinam às massas, como os textos paraliterários e os textos do âmbito das contraliteraturas. Por outro lado, a extensão e diversidade de textos propostos por Mouralis dificilmente se entende num quadro de afinidades entre eles. É certo que não é por acaso que ele prefere a designação contraliteraturas, no plural, a, simplesmente, contraliteratura. Isto já diz bem da consciência da heterogeneidade de um tal *corpus*. De salientar, também, que, a meu ver, na economia do ensaio de Mouralis, as suas escolhas encontram uma justificação suficiente. Todavia, no confronto com outros estudos sobre as literaturas não legitimadas, as fragilidades dos seus pressupostos teóricos tornam-se bem visíveis. Muitos são, aliás, os estudiosos que apontam lacunas às posições por ele defendidas e que as contestam, até, de forma mais ou menos veemente.

David Pinto-Correia, por exemplo, um dos tradutores do livro de Bernard Mouralis, elogia no posfácio, do qual é autor, o contributo de Mouralis para o estudo de certas práticas “linguístico-narrativas”. Mas, dito isto, recusa a noção demasiado lata do termo contraliteraturas e esclarece que não é correcto colocar lado a lado a literatura oral e a popular, bem como a “literatura exótica” e a “negro-africana”. As primeiras têm características muito próprias e as segundas integram já o domínio da literatura legitimada (idem: 222). Bem mais contundente é Aguiar e Silva, ao apontar aquilo que diz serem as ambiguidades e inexactidões das propostas teóricas de Mouralis. Primeiro, considera inconsistente a heterogeneidade de textos que integram o conceito de contraliteratura, principalmente no que diz respeito a textos como títulos de jornais, pequenos anúncios e demais textos afins. Segundo, afirma que Mouralis ignora as especificidades próprias da literatura oral que se diferencia de toda a literatura escrita, quer a literária, quer aquela que é entendida como contraliteratura. Terceiro, refuta a existência de uma “relação conflitual” entre a literatura e a paraliteratura - é este o termo usado por Aguiar e Silva. Finalmente, recusa o “carácter arbitrário” da literatura tal como ele é definido por Mouralis. Ou seja, Aguiar e Silva põe em causa o essencial da teoria defendida por Bernard Mouralis. Observa-se, aliás, que, nos estudos feitos acerca da literatura não legitimada, a palavra contraliteratura raramente é usada. O termo paraliteratura, de que me ocuparei em mais detalhe na segunda parte deste capítulo, está a impor-se. Os termos infraliteratura, sempre depreciativo, e literatura de massas, com uma conotação cada vez mais neutra, ou melhor, não necessariamente negativa, continuam a ser bastante utilizados também. O termo contraliteraturas, contudo, não fez história. Penso poder dizer que a designação contraliteraturas ficou praticamente confinada à obra homónima de Bernard Mouralis.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Tendo chegado ao final da lista que tomei como orientadora, a partir de uma citação de Aguiar e Silva, não esgotei, no entanto, todas designações usadas para identificar a literatura não legitimada. Não é esse sequer o meu propósito, pois, no âmbito do presente trabalho, tal tarefa seria morosa e pouco relevante. Falta, contudo, analisar o conceito de literatura marginal, ou melhor, literaturas marginais, dada a sua importância. Segundo Pinto-Correia, foi sob esta designação que, em 1958, Raymond Queneau fez uma «tentativa [a primeira] de chamar a atenção para a pertinência do estudo destas mensagens» (2003: 5. O parêntesis recto é meu). De facto, no tomo três da *Histoire des Littératures*, sob a direcção de Queneau, inclui-se um capítulo intitulado “*Littératures Marginales*”. São cento e sessenta e nove páginas, oito ensaios de diferentes autores, sobre a literatura de cordel, o romance popular, a literatura infantil, a canção e a literatura, o romance policial, a ficção científica, a rádio e a literatura e, finalmente, o cinema e a literatura (Queneau, 1958: 1565-1734). De referir, que a inclusão de ensaios sobre rádio e cinema e a sua relação com a literatura se centra, essencialmente, na adaptação que é feita de certos textos de ficção quer à rádio, quer ao cinema. Por outro lado, no que diz respeito à rádio, há um subcapítulo dedicado à canção, seus intérpretes mais famosos, da altura, e respectivas letras. Relativamente a estas, coloca-se a questão de saber se serão ou não poesia, se serão ou não literatura. A resposta, no entanto, não é conclusiva, é da ordem da possibilidade, como se pode ver na frase que encerra o ensaio sobre o tema: «il est possible que demain l’histoire de la littérature se trouve agrandie d’un chapitre nouveau, celui de la rhétorique vocale des grands écrivains.» (idem: 1713). Depois, claro, esta inclusão do cinema e da rádio num capítulo sobre literaturas marginais enquadra-se na concepção deste tipo de literatura como mais uma forma de entretenimento para as multidões, a par dos, então, novos meios de recreação, constituídos pela rádio e pelo cinema. Estas formas de expressão que não recorrem apenas à palavra são, aliás, como vimos, frequentemente equiparadas à literatura não legitimada, na medida em que todas têm por objectivo dar prazer, ou, dito de outro modo, proporcionar distração e entretenimento.

Como se pode ver, pois, os tipos de textos apresentados na obra dirigida por Queneau, como literaturas marginais, são muito diferentes. Incluem não só a palavra escrita, como a palavra falada e a imagem cinematográfica. O que é que têm, então, em comum? A resposta encontra-se, em parte, no prefácio, quando Raymond Queneau explicita a designação “*littératures marginales*”: «c’est-à-dire, de ces modes, moyens ou genres d’expression dont les représentants ne figurent pas en général dans les histoires de la littérature.» (idem: XII). Por outras palavras, o que há em comum é o facto de estas literaturas não serem vistas como verdadeira literatura. Estão, antes, à margem ou na margem dessa literatura. Por outro lado, como já frisei, é nítida a ideia de entretenimento fácil que liga todas aquelas formas de expressão, na sua diversidade. Ora, é precisamente essa ideia de algo que visa o fácil, quer ao nível da codificação, quer da descodificação por parte do receptor, que coloca essas literaturas à margem da grande literatura.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Aguiar e Silva, a propósito da difícil, ou mesmo impossível, definição do conceito de literatura, que não impede, contudo, a identificação de um texto literário, diz o seguinte, recorrendo àquilo a que chama “uma espécie de visão topográfica do sistema literário”:

«[diria] que uma carta de Camilo, uma crónica de Eça e um panfleto de Fialho podem ser considerados como textos literários, mas sem se situarem no *núcleo* do sistema, e que outros textos, como um romance policial ou um romance “cor-de-rosa”, se situam na margem do sistema. E saberia ainda dizer que não é um texto literário, que é um texto que se encontra fora do sistema da literatura, o manual de *Mecânica dos materiais* (...)»¹⁸ (2010: 182, 183).

Vendo, então, o sistema literário como um espaço, nele existem um núcleo e várias periferias. Existem, assim, a periferia do núcleo, que tal como este faz ainda parte do sistema literário e, depois, uma periferia já à margem do sistema, mas não fora dele. Depois, ainda, já longe do núcleo, e fora do sistema da literatura, temos o texto não literário. Ou seja, ainda faz parte do sistema literário a literatura que se encontra na margem do núcleo desse sistema, embora não seja texto literário propriamente dito, ou melhor, embora não seja percebido como tal. Mas não há uma ruptura. Esta consubstancia-se, sim, em relação a obras como o manual de *Mecânica de materiais*, texto não literário, que, para lá do uso da língua, não partilha com o texto literário quaisquer outras características estético-discursivas.

Mais adiante, a propósito de cânone, Aguiar e Silva retoma a ideia de “centro” e “periferia” da literatura. No centro encontram-se, naturalmente, para usar as suas palavras, os “*aristoi*”, aqueles textos, e respectivos autores, que as autoridades académicas em geral valorizam como sendo os melhores. No exterior do centro, por sua vez, temos os «textos periféricos, marginais ou ex-cêntricos [que] ficam reduzidos a um estatuto de subalternidade - o que não significa que estes autores e textos “*minores*” não tenham relevância sistémica, histórica e sociológica.» (idem: 243, 244). O estudioso acrescenta, até, que a história e a sociologia da literatura têm prestado a estes textos e autores *minores*, e cito, a «merecida atenção» (idem, *ibidem*). Podemos observar, assim, pelo exposto, que, ao contrário de outras designações aqui analisadas, esta, literaturas marginais, embora convoque para a discussão palavras como “menor”, “subalterno” e “periférico”, no fundo, traz este tipo de literatura para o sistema literário. Claro que para a sua margem. Mas não em conflito com a literatura, como pretende o conceito de contraliteratura, nem em posição de inferioridade, como pretende o conceito de infraliteratura ou subliteratura. Poderia Raymond Queneau incluir numa história da literatura um capítulo sobre infraliteratura? Faria sentido incluir nesta obra, de grande fôlego, algo tido, à partida, como inferior? Não me parece. Constatada, porém, a grande difusão, a popularidade, de um conjunto vasto e diversificado de textos, textos esses

¹⁸ De referir que no núcleo, ou seja, como texto literário, o investigador aponta obras de autores como Camões, Almeida Garrett, António Nobre e Vergílio Ferreira (2010: 182, 183).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

postos à margem pelo meio literário, compreende-se a sua inclusão, nesta obra, sob a designação de literaturas marginais¹⁹.

Hoje, ou melhor, já em 2005, como diz Pierre Brunel, no prefácio à obra *Paralittératures*, de Daniel Fondanèche, a expressão literaturas marginais “parece datada”. Mas a designação que a substitui, diz ele, é um sinónimo quase exacto, embora sem a carga pejorativa do adjetivo marginal. E essa designação é paraliteratura: «(...) paralittératures. Le synonyme pourtant presque exact, “littératures marginales”, avait quelque chose de péjoratif et paraît aujourd’hui daté.» (Fondanèche, 2005: 3).

E é do texto paraliterário que falarei na próxima secção, pois paraliteratura parece-me ser a designação mais apropriada para substituir todas as outras que com ela concorrem, ou têm concorrido, dado que, embora o termo continue a não ser totalmente pacífico, é aquele que se tem vindo a impor, quer em Portugal, desde logo com Aguiar e Silva, quer sobretudo nos países francófonos, onde as paraliteraturas têm sido objecto de investigação intensa e continuada. Mas falta ainda, acerca da designação literatura marginal, falar de um investigador português e do seu contributo pioneiro para o estudo destas literaturas “pobres”, como ele também lhes chama. Falo de Arnaldo Saraiva e dos seus dois livros de referência sobre o assunto, *Literatura Marginalizada*, de 1975, e *Literatura Marginalizada - Novos ensaios*, de 1980, que introduzem o conceito de literaturas marginais em Portugal.

O título das suas obras aponta para uma distinção entre marginal e marginalizada. A literatura marginal, diz Saraiva, é uma designação equivalente a, entre outras, paraliteratura, subliteratura, infraliteratura, mas também literatura oral, literatura de cordel e literatura de vanguarda, sendo que aquilo que é comum a todas estas designações é «a oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, académica ou mesmo clássica.» (1980: 5). Ou seja, é literatura marginal aquela que se coloca à margem da literatura legitimada. Por sua vez, a literatura marginalizada diz respeito a textos menos ambiciosos culturalmente, tanto ao nível da sua produção, como da sua distribuição e recepção por parte do público ao qual se destina e que, por isso, são postos à margem pelos representantes da cultura dominante, da elite. Isto é, literatura marginalizada é aquela que é colocada à margem pelos representantes da literatura legitimada. Saraiva, contudo, salienta que sobretudo os textos marginais, mas também os marginalizados, podem, dependendo de mudanças no gosto, ser assimilados pela elite cultural, passando, assim, das margens para o centro (idem: 5,6). Como se vê, tal como o define Arnaldo Saraiva, o conceito de marginal é substancialmente diferente do de Queneau. Desde logo, porque abrange, por um lado, textos que se colocam fora do âmbito da literatura, que se lhe opõem, que querem ser marginais em relação ao cânone literário e, por outro, textos que são postos à margem da literatura, que

¹⁹ Escarpit utiliza as designações subliteratura, infraliteratura e literatura marginal como equivalentes, quando escreve: «The literary historian must not fail to explore this vast domain. It is what we call “sub-literature” or “infra-literature” or even sometimes “marginal literature”.» (1971: 17). Estou, pois, consciente da dificuldade em apontar inequivocamente a especificidade de uma ou outra designação.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

não são aceites como textos literários, dadas as suas limitações discursivas e estéticas. Assim, apenas estes últimos se aproximam da definição avançada por Queneau, como vimos. Importa, no entanto, referir que esta divisão entre marginal e marginalizada nem sempre é muito clara. Dito de outra forma, por vezes, as duas designações são usadas como sinónimas, sendo isto especialmente nítido nos primeiros ensaios, de 1975. A propósito da literatura de cordel, por exemplo, diz Saraiva que é «preferível incluí-la entre uma vasta literatura que se pode adjectivar não como popular, mas como literatura ignorada, esquecida, censurada, marginal/izada pelos poderes literários, ou culturais, ou políticos, por razões de linguagem ou de produção e circulação no mercado (...)». (1975: 118. O sublinhado é meu). Contudo, a forma como a palavra é grafada não deixa dúvidas de que a distinção entre marginal e marginalizada é relevante para a sua concepção de literaturas marginais.

Quanto aos textos que se incluem nessas designações, a lista é longa e variada. Abrange não só os folhetos da literatura de cordel e a literatura popular, no sentido de literatura tradicional, de que falei atrás, mas também «muita da literatura típica da ou incentivada pela sociedade de consumo ou de massas», como a banda desenhada, o romance policial, o romance de ficção científica, as fotonovelas e, ainda, os *slogans*, os anúncios, as reportagens e as canções, entre outros, mais ligados à vanguarda: “os textos *underground*” (1980: 7). Em resumo, penso que, não obstante a importância da distinção entre marginal e marginalizada, o que continua a prevalecer nesta designação, ou designações, é a sua não aceitação pela literatura propriamente dita.

Interessa, ainda, a propósito de Arnaldo Saraiva, realçar a defesa que fez e faz desta literatura a que chamou, também, “pobre”, como já tive oportunidade de referir, por oposição à outra literatura, a “rica”. Tomando claramente o partido da literatura “pobre”, refere que uma e outra se influenciam mutuamente e, deste modo, se enriquecem, pelo que não faz sentido que se ignorem, ou melhor, a “rica” rejeite a outra. Depois, assumindo uma posição claramente ideológica, dado, até, o momento em que os ensaios são publicados, 1975, diz o seguinte, a finalizar o seu ensaio «As Duas Literaturas (A “Pobre” e a “Rica”): «Censurar a literatura “pobre”, considerá-la simplesmente “pobre”, recalca-la, ignorá-la, é desenvolver um trabalho anti-literário e anti-cultural. E mais, no fundo, é pretender que continue a haver pobres e ricos. Sem aspas.» (1975: 108). Esta posição é bem eloquente de como a separação entre literaturas canónicas e não-canónicas espelha a estratificação da sociedade, reclamando-se para aquela literatura em que a elite se revê o estatuto de objecto estético e de expressão de referência em termos de gosto. Isto, não tendo em conta apenas, obviamente, a qualidade inerente às obras em si. Tal prende-se, como refere Giovanni Ricciardi, com «o condicionamento sociológico da obra de arte» (1971: 78). Também Lauter aborda esta relação entre a literatura, ou melhor, o cânone literário, a “literatura rica”, e a sociedade em termos de afirmação do poder. Diz ele: «the literary canon is, in short, a means by which culture validates social power.» (1991: 23).

Como se pode ver, em tudo o que até aqui foi exposto, a tipologia de textos que é coberta por todas estas diferentes designações, designações essas que exprimem uma visão particular

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

dos próprios textos, diz bem da complexidade que subjaz ao estudo da literatura não legitimada. A forma de encarar estas literaturas, que se espelha nos vocábulos usados para as designar, está muito dependente da ideologia, bem como da mundividência do estudioso, crítico ou ensaísta, e não radica apenas no valor intrínseco das obras. Assim, a par daqueles que as diabolizam abertamente, existem aqueles que fazem a sua apologia acalorada ou aqueles ainda que, conciliatórios, não se opõem à sua existência, desde que elas saibam ocupar o seu lugar. Isto mesmo diz Nuno Júdice, no texto que passo a transcrever:

«(...) Por outro lado, também a para- ou sub-literatura, de Sherlock Holmes a James Bond, de Eugène Sue a Corín Tellado, de Frankenstein a Drácula, de Hergé a Axtérix²⁰, de Paulo Coelho aos nossos textos *light*, tem direito à existência (...). O que não pode é, a partir daí, entrar numa assimilação redutora daquilo que, noutra plano, constitui o paradigma literário (...).» (2010: 43, 44).

Inegável é, no entanto, parece-me, a importância crescente desta literatura não legitimada, dada a sua expressão no mercado livreiro. A profusão de designações, porém, é, ou tem sido, um entrave à sua afirmação. Desde logo, porque, como as designações são essencialmente desqualificantes, o seu estudo não é encorajado. Mais, os estudos, que nalguns casos são abundantes, como acontece, por exemplo, com a literatura policial, são muitas vezes ignorados. Isto é, não são apenas as obras paraliterárias que são desprezadas, tal estende-se também aos estudos que sobre elas são produzidos. Isso mesmo afirma João David Pinto-Correia: «Julgamos que, exactamente como a própria “paraliteratura”, também as obras, os estudos, os artigos sobre a matéria também estão destinados a um certo esquecimento. É que, de facto, nem chegam a ser “legitimados” pela crítica: tão-só existe o silêncio e o “passa à frente”.» (2003: 1).

O silêncio em torno desta produção tem sido, contudo, quebrado nos últimos anos. Pinto-Correia é, aliás, exemplo disso, na medida em que se tem dedicado ao estudo da literatura não legitimada, especialmente a literatura popular ou tradicional portuguesa, mas também na medida em que tem dado conta dos desenvolvimentos ocorridos na investigação em paraliteratura, contribuindo assim, como ele próprio refere, «para que se discutisse e aprofundasse o conceito [de paraliteratura]» (idem, *ibidem*. O parêntesis recto é meu). Ora, muito se tem feito, sobretudo partir da década de oitenta do século passado, para aprofundar o conceito. Não falo da investigação em torno de géneros paraliterários específicos, que a há em abundância, mas de obras de teoria e história da paraliteratura. Teoria da paraliteratura, na medida em que são obras que se debruçam sobre o que é a paraliteratura, ou seja, aquilo que é específico do texto paraliterário. História da paraliteratura, na medida em que em *Deux Siècles de Paralittératures*, Gabriel Thoveron nos conta a história dos géneros

²⁰ Chamo a atenção para o modo como se colocam, lado a lado, nomes de escritores e de personagens de obras paraliterárias, convocando estas, pelo processo de metonímia, os seus respectivos autores. Tal, o apagamento do autor, é típico das paraliteraturas.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

paraliterários, desde o romance-folhetim ao novo romance policial: «les genres dont nous avons, au long de notre ouvrage, raconté l’histoire». (2008: 775).

O Texto Paraliterário

«Actually, every social group possesses its own cultural needs, and consequently its own literature.»

Robert Escarpit (1971: 58)

«Barthes disait (...) que “la littérature, c’est ce qui s’enseigne, un point c’est tout”. (...) Ne pourrait-on pas écrire, en pastichant cette formule, que “la paralittérature, c’est ce qui se lit, un point c’est tout”?»

Daniel Couégnas (1992: 186)

O termo paraliteratura é, parece-me, essencialmente um termo reabilitador. Com ele, pretende-se nomear toda aquela literatura que não tem lugar na literatura reconhecida: «une masse écrite qui reste en dehors de toute littérature, ou que la Littérature (avec un grand L) refuse de reconnaître comme sienne» (Noël Arnaud et al., 1967: 15). Mas fazê-lo sem recurso à ideia de que há uma literatura boa e uma literatura má, falsa. Pelo contrário. Jean Tortel, que é quem faz o discurso inaugural no congresso de Cerisy, com a comunicação, justamente, sobre paraliteratura, refere que é preciso estudar as leis de funcionamento desta e que, dada a sua importância social, já não é aceitável reduzi-la a uma mera caricatura ou imitação da literatura.

Penso ser importante citar o seguinte excerto, apesar da sua extensão:

«Par rapport à la littérature, elle semble bien être un “ailleurs” en même temps qu’un “à coté”, le point de contact étant probablement la rhétorique. C’est pourquoi, du reste le préfixe *para* a été choisi - et non pas infralittérature, ou sous-littérature, comme on dit quelquefois, termes qui marqueraient une idée de dépendance, d’inferiorité, que nous avons cru devoir éviter.

Il nous font donc, au moins sommairement, préciser cette notion de *para*. Nous nous bornerons d’ailleurs à nous reporter aux dictionnaires qui suffisent à nous éclairer en indiquant que le préfixe *para* signifie à la fois près de, autour de (paratyphoïde) et contre, opposé à (paradoxe) - mais “contre” a lui-même une signification double et peut être pris dans le sens de tout près de (reste contre moi)» (idem, p. 16).

Como se pode constatar, o prefixo *para-*, apesar da sua polissemia, quando se junta ao lexema literatura, formando, assim, a palavra paraliteratura, pretende colocar esta “perto” da literatura, ao seu lado. No fundo, na sua margem, mas sem a conotação com o obscuro, o criminoso, até, significado este que a palavra marginal, adjectivo derivado de margem, também encerra. Esta acepção, aliás, foi já referida por mim anteriormente. A este propósito, Alain-Michel Boyer salienta o facto de este prefixo ser «sem dúvida o menos

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

pejorativo dos que se juntam ao vocábulo literatura. Sobretudo, o termo determina uma margem e uma ligação, uma contiguidade como também uma continuidade em relação às obras reconhecidas pelas instituições (...)» (Boyer, s.d.: 21)²¹. Assim, pois, a paraliteratura institui-se como um conjunto de textos com as suas características próprias, que não as da literatura legitimada, mas sem por isso se colocar em relação a esta numa posição de subalternidade. É, parece-me poder dizer-se, uma literatura paralela à literatura canónica, *highbrow*, mas não deixa, no entanto, de com ela contactar, visto que ambas se influenciam, embora não se confundam ou não devam confundir-se.

Comecei por salientar o carácter reabilitador da designação paraliteratura. Foi esse, aliás, o propósito que presidiu à discussão sobre o assunto no congresso que lançou o termo nos meios académicos e que, conseqüentemente, pretendeu dar visibilidade aos géneros paraliterários. Mas o termo tem gerado alguma polémica.

Em Portugal, por exemplo, Arnaldo Saraiva é um dos estudiosos que, apesar de reconhecer que o conceito de paraliteratura trouxe alguma novidade aos estudos literários, e que esbateu a distância em relação à literatura, visto não estabelecer qualquer relação hierárquica em relação a esta, não vê neste conceito um ganho, em termos teóricos, dizendo que o modelo construído pelos seus estudiosos, particularmente Daniel Couégnas, de que falarei, não é consistente. De igual modo, considera que este termo, equívoco, não obsta à proliferação de outros para designar a literatura não-canónica e é passível de se confundir com outras designações, como subliteratura. Por outro lado, acrescenta que tem «a inconveniência de ser uma designação criada a partir de outra (a literatura) cujo conceito é “dado como evidente”» (Saraiva, 1998: 149-151). Com efeito, a palavra paraliteratura continua a ser usada, erradamente, como sinónimo de outras palavras²², mas também acerca dessas outras designações poderia dizer-se que tomam o conceito de literatura como evidente. Isto, não obstante ser aceite que a característica mais estável da definição de literatura é a sua resistência a qualquer definição. Quando se fala, por exemplo, em literatura de massas, contrapõe-se esta à literatura dos letrados, pondo em confronto, desta forma, as elites, as classes tradicionalmente apreciadoras de literatura, e as massas, as classes que emergem com a sociedade industrial e que se constituem como um novo público leitor de um tipo específico de literatura. Ou seja, aceita-se como evidente que esta literatura, a de massas, que visa o entretenimento, a diversão, é diferente da literatura *tout court*, dadas as suas

²¹ A tradução portuguesa desta obra não refere a data de publicação, que, no original, foi 1992.

²² Vejamos o que escreve Rui Zink, a concluir a sua tese de mestrado sobre José Vilhena: «Comecei por tentar autopsiar um subproduto para-literário, ou infraliterário (nunca me habituei a estes termos), e acabei descobrindo literatura - pelo menos, segundo o critério de quem foi professor de literatura durante cinco anos e se pretende autor/ produtor de literatura. (...) Pretendia mediocridade (dava jeito) e encontrei qualidade (...)» (2001: 107. O sublinhado é meu). Este excerto é eloquente quanto à utilização de paraliterário e infraliterário como sinónimos, apesar da diferença óbvia que os dois diversos prefixos imprimem às respectivas palavras. Depois, ao afirmar-se a obra de Vilhena como literatura, porque nela se encontrou qualidade, afirma-se também a paraliteratura e termos afins, na óptica de Zink, como espaço de mediocridade. Ora, a paraliteratura não tem de ser medíocre, bem pelo contrário.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

diferentes características. Esta última é arte, a outra, como dizem Adorno e Horkheimer, é um produto da indústria cultural, a antítese de arte: «A indústria cultural, mediante suas proibições [recurso a fórmulas], fixa positivamente - como a sua antítese, a arte de vanguarda - uma linguagem sua, com uma sintaxe e um léxico próprios.» (Adorno, 2009: 11. O parêntesis recto é meu). É, pois, recorrente a definição de literatura não legitimada em relação à literatura, dando “como evidente o conceito”. Tal não é exclusivo do termo paraliteratura.

A este respeito, convém lembrar o que diz Marc Angenot, um estudioso da paraliteratura. Ele começa por frisar que a palavra literatura não teve rivais, a palavra é minha, durante muito tempo: «“Littérature” a été longtemps, par définition, un mot sans contraire, sans marge et sans “déchets”» (Angenot, 1974: 11). A crescente visibilidade de um conjunto de textos não considerados literatura veio, porém, constituir-se como esse contrário, ou avesso, essa margem e esses “resíduos”²³, ou subprodutos. E, para os designar, apareceram múltiplos termos, dos quais Angenot destaca ser paraliteratura o mais operativo de todos. Não deixa contudo de se interrogar acerca daquilo que esta designação suscita sobre a definição da própria literatura: «(...) n’est-il pas si curieux que l’on veuille parler de “paralittérature” - sans avoir encore cerné la nature même de l’opposition - au moment où le concept traditionnel de “littérature” se brise et s’éparpille (...).» (idem: 11, 12). Isto é, Angenot opta pelo termo paraliteratura apesar da indefinição da própria literatura, mais, como ele diz, num momento em que o conceito tradicional de literatura se “fragmenta” e se “dispersa”. Por outras palavras, num momento em que, muito por acção da própria paraliteratura e suas dinâmicas, a própria literatura está em crise de identidade. Os estudiosos do paraliterário não tomam, pois, o conceito de literatura como evidente, tomam-no, sim, como referência. Angenot diz mesmo que perguntar o que é a paraliteratura é perguntar também o que é a literatura. Agora, o que Angenot toma como assente é que a palavra literatura é inseparável das noções de “elite” e de “prestígio”, por oposição à paraliteratura. Mas também que esta designação não pressupõe, à partida, uma valoração desqualificante. Por isso diz que a considera mais operativa (idem: 12).

²³ Esta referência a “resíduos” ou “desperdícios”, tradução de “déchets”, conecta-se com a ideia de lixo, frequentemente e desde sempre associada à paraliteratura. Thomas Narcejac, no início do seu ensaio sobre o romance policial, que integra o capítulo sobre literaturas marginais da *Histoire des littératures 3*, fundamenta a sua asserção de que o romance policial, em França, não foi jamais levado a sério, com uma afirmação de Paul Claudel, que dizia que o policial era «un genre stercoraire». (Queaneau, dir., 1958: 1644). Ou seja, um género que se alimenta de excrementos. Em Portugal, bem mais recentemente, diz João Gonçalves o seguinte acerca da Feira do Livro de Lisboa de 2010: «Barraquinhas inteiras cheias daqueles nojos de auto-ajuda e de auto estima, de escritores de aeródromos porque nem de aeroportos conseguem ser (...) [que] aviltam a ideia mesma de literatura.» (Gonçalves, 2011: 114, o sublinhado e o parêntesis recto são meus). A conotação com lixo, por outro lado, é desde sempre associada à literatura escrita por mulheres. Elaine Showalter, na sua obra sobre escritoras norte-americanas, cita Hawthorne que, em 1985, diz que as suas obras não podem competir com as das mulheres, enquanto os gostos dos leitores estiver receptivo apenas ao lixo que elas produzem: « “I should have no chance of success while the public taste is occupied with their [das mulheres] trash.” »». (Showalter, 2009: 83. O parêntesis recto é meu).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Voltando a Arnaldo Saraiva, este, na sua relutância relativamente à aceitação do termo paraliteratura, critica inclusivamente a posição de Aguiar e Silva: «Sendo assim, torna-se difícil aceitar o ponto de vista de Aguiar e Silva, para quem a designação paraliteratura “se revela a mais operatória de todas” as designações para o conjunto de produções diferenciadas da “literatura canonizada”.» (Saraiva, 1998c: 151).

Opinião diversa da de Arnaldo Saraiva tem o estudioso português João David Pinto-Correia, pese embora o facto de apontar algumas insuficiências ao modelo concebido por Couégnas, nomeadamente devido ao facto de este se ter limitado ao estudo do texto narrativo, ignorando completamente o texto dramático e o lírico. Por outro lado, e, a este propósito, coincide com o ponto de vista de Saraiva, refere lacunas relativamente ao tratamento da linguagem e do estilo. Terei oportunidade, mais à frente, de falar de questões como a linguagem. Para já, importa abordar a questão colocada por Pinto-Correia acerca do predomínio do estudo da narrativa paraliterária, embora o estudioso compreenda que tal aconteça, dada a atenção maior que sobretudo o romance desperta (Pinto-Correia, 2003: 13). Uma pesquisa *on-line*, nas listas bibliográficas dos diversos estudos ou a observação das montras das livrarias, bem como de outros pontos de venda de livros, revelam a ausência quase total de obras de ou sobre outros géneros que não o narrativo, no campo da paraliteratura. Anne Besson e Vincent Ferré, num estudo em que dão conta, de forma exaustiva, das pesquisas a decorrer neste campo, centram-se apenas na narrativa, quer em géneros específicos, como o *thriller*, ou domínios²⁴, como a fantasia, quer, ainda, em determinadas obras romanescas, como *O Senhor dos Anéis*, ou em determinados romancistas, como Tolkien (Besson, Ferré, 2007: passim). Também em *Les cahiers des paralittératures*, nos quais se encontram as actas dos vários colóquios sobre paraliteratura, o predomínio pertence à narrativa, embora haja um ou outro estudo sobre cinema, sobre a canção ou principalmente sobre o teatro popular. No “Caderno” número três, por exemplo, que reúne as actas do colóquio sobre “Os Maus Géneros” - *Les mauvais genres* -, encontra-se um ensaio sobre cinema, aliás, o “mau cinema”, um sobre a canção do café-concerto, da qual se apresentam algumas letras, para destacar aspectos linguísticos das mesmas, e um sobre teatro popular (La Mothe, 1989: 59-75, 205-226, 159-166). Popular, termo ambíguo, no sentido de para o grande público, ou, nas palavras de Chantal Hébert, «Le théâtre populaire, produit pour le plaisir du plus grand nombre (...)» (idem, 1989: 164). É, aliás, sobre o teatro popular, género dramático, que há alguma reflexão teórica. Sobre lírica, nada encontrei, pese embora o facto de as letras das canções serem poemas, ou melhor, textos em verso, com um determinado esquema rimático. Arnaldo Saraiva, aliás, na sua *Literatura*

²⁴ Fondanèche estabelece uma distinção entre “género” e “domínio”, embora considere que esta distinção tem uma importância relativa. Para ele, um género é uma forma fechada, da qual é exemplo o romance rural. Já o domínio é caracterizado pela sua abrangência. É disso exemplo, diz ele, a ficção científica, pois esta vai buscar temas a todos os outros géneros, como o romance cor-de-rosa ou o romance policial. Quer dizer, um romance de ficção científica pode incluir um inquérito policial, bem como uma história de amor com final feliz (Fondanèche, 2005: 20). Parece-me que esta distinção nem sempre é produtiva, pois nem sempre é fácil destrinçar entre género e domínio.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Marginal/izada, apresenta também um estudo sobre a revista à portuguesa (1980: 37-62) e um sobre a canção. Neste último estudo, dedica particular atenção a algumas composições de Sérgio Godinho, dizendo que estas devem ser lidas e ouvidas, pois, afirma, a canção alia um subtexto linguístico a um subtexto musical e ambos podem ser lidos, interpretados, separadamente posto que, acrescenta, «um poema musicado é *outro* poema, um todo que faz parte de outro todo mais complexo.» (Saraiva, 1980: 129, 130). Saraiva não se coíbe, pois, de chamar poemas às letras das canções. Mas tratar-se-á de lírica? Não creio. Afinal, como o estudioso português refere, uma canção é um poema musicado e este facto faz dele um texto diferente.

No Colóquio de Cérisy, por sua vez, há apenas uma comunicação, de Jean Follain, sobre o “drama popular” ou “melodrama”. Follain destaca as características do melodrama que o filiam na tradição popular, leia-se, paraliterária, como, por exemplo, as personagens: «Les personnages du mélodrame restent d’un grand simplisme dans leur comportement.» (1970: 37), mas também o triunfo da virtude, por oposição ao “drama romântico”, no qual o herói tem um fim trágico. Para além destes aspectos, e outros que não é relevante aqui abordar, na sua exposição, Follain faz o cotejo com outros géneros paraliterários, como o romance negro ou o romance de capa e espada (idem: 36). A discussão que se segue à comunicação de Jean Follain, por sua vez, não se centra, também, exclusivamente no melodrama, pelo contrário. Isto, porque muitos melodramas resultaram da adaptação de romances famosos, como *La Porteuse de Pain*, que foi também publicado sob a forma de fotonovela (idem: 45-47). Ou seja, em termos da paraliteratura, o foco sobre a narrativa encontra-se sempre presente. A explicação está, em parte, relacionada com a génese da própria paraliteratura.

Fondanèche situa o nascimento da paraliteratura no século XIX, fruto da conjugação de vários factores: «la reconnaissance du roman comme une forme littéraire à parte entière, le développement des moyens d’impression industrielle, la nouvelle diffusion de l’écrit grâce à la multiplication des voies de chemin de fer et des routes.» (Fondanèche, 2005: 9). Como se pode verificar, a reabilitação do romance, género tido durante muito tempo como menor²⁵, figura como primeiro aspecto a considerar na génese da paraliteratura, à frente dos avanços operados no domínio da impressão, bem como do desenvolvimento de estradas e ferrovias. Mais à frente, afirma que, tal como Daniel Couégnas, Alain-Michel Boyer e Gabriel Thoveron, também ele, Fondanèche, considera que a paraliteratura tem, na literatura oral, uma precursora. Esta, por sua vez, vai dando lugar à literatura de cordel, que começa, entretanto,

²⁵ Bernard Valette diz que o romance surgiu como o contraponto da epopeia, género narrativo superior. Por oposição a esta, o romance era um género popular, ou seja, não cultivado ou consumido pelas elites, sendo considerado um género narrativo baixo. E acrescenta: «Só numa época relativamente recente, com efeito, o romance parece sair do gueto onde os preconceitos clássicos contra a ficção o mantiveram encerrado durante séculos.» (Valette, 1992: 17 e 24). A importância do romance é afirmada, num ensaio de 1941, por Mikhail Bakhtine, que fala da “romanização” de todos os outros géneros, como forma não de os “submeter”, limitar, mas de os “libertar”, de lhes dar condições para se transformarem e evoluírem. E afirma: «Avec lui [o romance], en lui, est né, dans une certaine mesure, l’avenir de toute littérature.» (2008: 472). O investigador vê, pois, no romance, o futuro de toda a literatura.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

a entrar em declínio com o advento do romance-folhetim e do romance popular²⁶. Em comum, diz terem “uma identidade comercial” (idem: 17). Ora, esta vertente comercial está associada à narrativa, mais particularmente ao romance, no que diz respeito à paraliteratura mais recente, de meados do século XIX aos nossos dias, não só pelo seu poder de sedução junto do leitor, como pelas “potencialidades pragmáticas da prosa”, como refere Carlos Reis. Este estudioso, aliás, diz mesmo que é este pragmatismo, que se consubstancia na “funcionalidade e eficácia da narrativa”, que faz com que esta seja predominante na “literatura de massas” e acrescenta: «(...) de um ponto de vista socio-cultural, parece evidente que é sobretudo a literatura em prosa narrativa que se revela capaz, de forma mais evidente do que as práticas poéticas, de estabelecer comunicação com um público muito mais amplo do que aquele (...) que é atraído por práticas poéticas.» (Reis, 2001: 44). E porquê? Como se liga isto com a “identidade comercial” de que fala Fondanèche? Já foi, atrás, referido que a paraliteratura visa o lucro. Com efeito, as obras paraliterárias querem chegar ao público a que se destinam e, se possível, sob várias formas. Ora, a narrativa, refere Boyer, é fácil de transpor para outras linguagens, como a do teatro, a do cinema e a da televisão (Boyer, s.d.: 138). Thoveron corrobora este aspecto, destacando o caso da televisão, que “saqueou” todos os sucessos, recentes ou não, quer da banda desenhada, quer do romance. E refere obras bem conhecidas, como o *Tintin*, na banda desenhada, ou os *Três Mosqueteiros*, no que toca ao romance de aventuras, entre outras obras, por exemplo, no domínio do romance policial (Thoveron, 1996: 742). Couégnas, por sua vez, aborda esta matéria de forma bem mais complexa.

No seu estudo *Introduction à la paralittérature*, Daniel Couégnas dedica um capítulo à “narratividade” dominante no campo da paraliteratura. Narrativa e narratividade, porém, não são sinónimos. O *Dicionário de Narratologia* ajuda à compreensão dos dois conceitos, apesar da sua complexidade e das diferentes formulações teóricas apresentadas por diversos autores. Assim, e não aprofundando ou cobrindo todas as acepções do conceito, “narrativa” pode ser entendida como a) enunciado, b) conteúdos representados por esse enunciado, c) acto de relatar esses conteúdos, e d) um dos modos da “tríade” lírica, narrativa e drama (Reis, Lopes, 2002: 270). Já o conceito de “narratividade”, na sua acepção mais simples, «incide sobre o estado específico, sobre as qualidades intrínsecas dos textos narrativos», havendo a destacar que «a narratividade (...) não se activa apenas em textos literários, mas

²⁶ Boyer chama a atenção para o facto de romance-folhetim e romance popular serem, por vezes, tomados como sinónimos. Ora, esclarece, o romance popular - que não deve ser entendido como romance tradicional - muito heterogéneo, começou a ser publicado em meados do século XIX, antes, durante e depois da vigência do romance-folhetim. Por outro lado, este tem a ver com o modo de publicação e não com os seus temas, em tudo semelhantes aos do romance popular. Refere ainda que o modificador popular se deve ao nome de uma colecção de livros editada por Gustave Barba: “Romances ilustrados populares”, à qual se seguiram outras ostentando também o adjectivo popular. Estas colecções tinham preços baixos, atendendo ao público ao qual se dirigiam. Acerca deste, Boyer cita o livreiro Pigoreau que dizia: «“É necessário haver romances populares (...) para o artesão na sua loja, para a costureirinha na sua humilde mansarda, para a remendona na sua tenda, que eles são necessários para os espíritos fracos.”» (Boyer, s.d.: 73, 74; Pigoreau, apud Boyer, s.d.: 73).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

também em textos não literários (e até não verbais), como se verifica (...) na Historiografia, no cinema narrativo ou no discurso híbrido (icónico-verbal) da banda desenhada.» (idem: 274, 276). Couégnas vai fazer uso destes conceitos nas aceções que enunciei. Desde logo, narrativa por oposição a drama e lírica, que é aliás a aceção a que reporta o reparo feito por Pinto-Correia, que me levou a esta reflexão sobre o domínio da narrativa na paraliteratura. Depois, fala também de narrativa enquanto acto de contar uma história e as possibilidades que apresenta na forma de a contar. Mas fala também das qualidades inerentes à narrativa, isto é, da narratividade. Diz ele:

«La narrativité apparaît donc comme un mode d'organisation des énoncés indispensables à la réalisation de bons produits éditoriaux, lesquels seront à la fois reproductibles et transformables, donc économiques, planifiables, gérables.» (Couégnas, 1992: 130. O sublinhado é meu).

Repare-se na referência a bons “produtos editoriais”, isto é, produtos que seguem uma fórmula já testada e que são passíveis de se reproduzirem e de se transformarem. Por outras palavras, a narratividade permite os diversos mecanismos de repetição próprios da paraliteratura, bem como a passagem de um “modo de expressão” a outro. E Couégnas exemplifica com a adaptação de romances ao teatro, à ópera e ao cinema, mas também à banda desenhada e às fotonovelas. Isto porque a narrativa permite a “redução”, mas também o “alongamento” e a “fragmentação” no eixo sintagmático, bem como a substituição no eixo paradigmático. É esta, nas suas palavras, «l'extraordinaire productivité du narratif.» (idem: 137-140). E conclui, voltando à ideia da identidade comercial de que fala Fondanèche, consubstanciada na lógica de mercado, quando diz que as “transposições” de um romance para um outro modo de expressão dão uma nova “juventude”, uma nova vida, a esse romance, pois este, assim transformado, vai ao encontro de um novo público, logo, de um novo “mercado”: «Ce faisant, elles [as transposições] contribuent à “réactualiser” une oeuvre, à lui redonner (...) une “nouvelle jeunesse” et surtout un nouveau public, donc un nouveau marché.» (idem: 138. O parêntesis recto e o sublinhado são meus). A narrativa serve, assim, por excelência, a paraliteratura, cujo objectivo é, antes de tudo, chegar aos seus leitores, ou melhor, ao seu público, fidelizá-lo e ampliar o mais possível o seu número²⁷. Para concluir esta incursão pela problemática em torno da narrativa, a propósito, recordo, da crítica de Pinto-Correia, referirei apenas um outro estudioso, Marc Angenot. Este refere de modo muito claro que a paraliteratura tem um carácter essencialmente narrativo. A paraliteratura quer contar histórias. Ao falar dos géneros paraliterários, fá-lo recorrendo à

²⁷ Na obra *On Modern British Fiction*, que reúne os ensaios de uma conferência sobre o romance na Grã-Bretanha, entre os anos 1950 e 2000, o editor Dan Franklin enumera as características que um romance, quer seja literário, quer seja “comercial”, tem de possuir para que ele decida editá-lo. Entre essas características, figura a de esse romance poder ser comprado por um produtor cinematográfico que o adapte ao cinema (2002: 276). As suas palavras deixam bem claro que o romance, literário ou paraliterário, tem de ser rentável, lucrativo e isso passa, também, pela transposição para outras linguagens, como a cinematográfica.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

imagem de uma árvore genealógica, cujo tronco é constituído pelo romance popular. Depois, deste tronco, emergem ramos mais ou menos vigorosos, mas todos romances. Desde o romance policial ao romance de espionagem (Angenot, 1974: 21). Ou seja, segundo ele, a paraliteratura é uma família da qual todos os membros são romances. Também, para Angenot, a narratividade é dominante na paraliteratura. Vejamos: «Très généralement, quelle qu'en soit la forme, il s'agira d'une production à caractère *narratif*; la chanson populaire consiste, elle aussi, en un micro-récit, que l'on peut utilement formaliser. La chanson à caractère exclusivement expressif-lyrique est (...) l'exception.» (idem: 16). Perante esta afirmação, que aponta o carácter narrativo da própria canção, do seu subtexto linguístico, parece-me pertinente referir que o nome do primeiro disco de Sérgio Godinho, editado em 1971, foi *Romance de um dia na estrada* (Saraiva, 1980: 131).

Volto, agora, ao assunto que interrompi, a forma como Pinto-Correia vê a paraliteratura, à luz das críticas avançadas por Arnaldo Saraiva. Vimos que Saraiva é bem mais crítico do que Pinto-Correia, que se distancia, inclusive, de algumas posições assumidas por aquele estudioso. Assim, importa afirmar que Pinto-Correia não partilha da opinião de que paraliteratura é uma designação equívoca. Por outro lado, atribui a Aguiar e Silva a autoria daquilo que de mais esclarecedor se tem produzido em Portugal sobre este assunto. E acrescenta que Aguiar e Silva destaca nos seus ensaios a «complexidade da resposta acerca do que é literatura e paraliteratura.» (Pinto-Correia, 2003:10-14). Este ponto parece-me sobremaneira importante. Com efeito, não pode esperar-se que para a pergunta “o que é a paraliteratura”, por outras palavras, que características permitem identificar um texto como sendo paraliterário, haja uma resposta objectiva, directa e definitiva. Assim como não se pode esperar que uma determinada abordagem ao conceito, como a apresentada por Couégnas ou Boyer, se constituía num modelo perfeito, inquestionável e exaustivo. Não é apenas acerca da literatura que se pode dizer: «Il faut commencer par mettre en doute la légitimité de la notion de littérature: ce n'est pas parce que le mot existe, ou qu'il est en usage dans l'institution universitaire, que la chose va de soi.» (Todorov, 1987: 9). E o ensaio de Todorov vai-se desenvolvendo sob o signo da dúvida (*doute*), numa formulação claramente aporística, dando-nos uma definição para, de seguida, a pôr imediatamente em causa, a questionar. Tal não obsta, porém, a que se vá desenhando um quadro conceptual que nos permite ir apropriando daquilo que é substantivo acerca da definição da literatura, mas nos impede, contudo, de formular uma definição, ou melhor, a definição de literatura.

Algo de semelhante acontece também no campo da paraliteratura. Couégnas afirma que a palavra nunca é dita de forma neutra, que é, inclusive, frequentemente escrita entre aspas, dados os conflitos de ordem metodológica, cultural e ideológica que encerra. Mais, compara-a a uma caixa de Pandora: «Boîte de Pandore, boîte infernale, ce terme porte en lui un certain nombre de conflits méthodologiques, culturels, voire idéologiques.» (Couégnas, 1992: 11). E são estes conflitos, que explicam, de algum modo, as reacções ao termo.

Vimos que Saraiva levanta questões essencialmente metodológicas, relativamente ao conceito, bem como Pinto-Correia, este último, todavia, de forma mitigada. Mas há críticas

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

marcadamente culturais ou ideológicas. Refiro a que é feita por Anne Besson e Vincent Ferré, que, em vez da designação paraliteratura, propõem a expressão literatura de grande difusão. A primeira, argumentam, apesar de aparecer nos títulos das obras fundamentais, “fundadoras”, no âmbito da crítica universitária, está desacreditada. E porquê? Porque é considerada pejorativa. Isto não obstante a sua importância como termo aglutinador, “federador”, e que deu visibilidade às obras até então objecto somente de estudos atomizados e com escassa visibilidade. E acrescentam, trazendo à liça a investigação feita por norte-americanos, especialmente anglófonos: «Non seulement les travaux y [nos Estados Unidos, Canadá e Quebeque] sont remarquables par leur nombre et leur qualité, mais la distinction entre des littératures, selon leur public d’élection ou leurs qualités supposées, y est tout simplement caduque.» (Besson, Ferré, 2007: 278. O parêntesis recto é meu). Ou seja, ao prescindirem do termo paraliteratura, substituindo-o pelo sintagma literatura de grande difusão, pretendem com esta expressão esbater senão mesmo abolir a distância entre a literatura sem qualquer modificador e a outra. Esta outra literatura deixaria, assim, de gravitar em torno da literatura, para partilhar com ela o mesmo espaço. O aspecto, porém, mais questionável do conceito proposto pelos dois investigadores, do meu ponto de vista, é o facto de excluírem do âmbito da literatura de grande difusão os *best-sellers*, pois, segundo eles, a literatura legitimada também tem obras que atingem um grande volume de vendas: «(...) l’extension du terme ne recouvre pas celle du “best-seller” (la littérature la mieux légitimée peut fort bien se vendre)» (idem: 279, 280). Não dizem, no entanto, a que grupo passariam a pertencer os *best-sellers*, romances de grande difusão por excelência.

Para além das contradições e equívocos, no que diz respeito ao lugar dos *best-sellers*, por exemplo, bem como à fundamentação dada para os excluir, esta designação, que nem sequer é nova, seria, a meu ver, um retrocesso. A palavra paraliteratura nada diz acerca dos géneros e subgéneros que a integram, em termos da sua qualidade, quer em termos estéticos, quer em termos do seu suporte, da edição, circulação ou recepção. Diz Thoveron: «*Paralittérature* situe le phénomène par rapport à la littérature avec un grand L, mais nous ne donne aucun critère pour distinguer l’un de l’autre.» (Thoveron, 2008a: 14). Ou seja, a designação paraliteratura também não necessita de qualquer modificador, instituindo-se, assim, como um campo de produção que há que estudar para conhecer as suas regras. E isto é um avanço, tendo em conta a profusão de designações que existem, designações essas maioritariamente desqualificantes. Boyer, após listar, em duas páginas, muitas dessas designações, oriundas de vários países, tenta explicitar a lógica que subjaz à sua criação. A citação é longa, mas julgo que esclarecedora:

«As expressões são tão abundantes que convirá interpretar melhor o seu campo de aplicação, o seu sentido e valor (...). Algumas identificam estes livros pelo seu modo único de produção: “literatura de grande difusão”, “literatura de grande tiragem”, “literatura de massas”. Outras, pelas causas da produção: «literatura alimentar» ou, em inglês, money maker, potboiler (...). Pelo modo de publicação: “romance-folhetim” (...). Outras expressões identificam estes livros pelos seus circuitos de distribuição: “literatura de estação de caminho-de-ferro”, “literatura de supermercado”. Pela natureza do papel

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

empregado: *pulp fiction* ou *pulps* (...). Pelo preço dos livros ou fascículos: “romance de quatro soldos” (...) *dime novels*, *penny dreadfuls*, *penny blood*. Pela natureza do consumidor: “literatura de porteira”, “literatura de costureirinha”. Pela natureza do consumo: “literatura de evasão”» (Boyer, s.d.: 18,19).

Ora, o termo paraliteratura, mais amplo, não remete para nenhum dos critérios atrás referidos. Assume-se, sim, como um campo de produção textual próximo do da literatura legitimada, com a qual não estabelece nenhuma relação hierárquica. Por outro lado, a sua utilização tem-se vindo a consolidar. Aparece no título de vários livros, dá nome a colecções e é utilizada com cada vez maior frequência em ensaios sobre teoria paraliterária ou sobre os géneros paraliterários. Alain-Michel Boyer, em *A Paraliteratura*, o seu primeiro ensaio, fala da possibilidade de o termo poder desaparecer, dadas as resistências ao seu uso, derivadas da heterogeneidade das obras a que o termo se reporta (Boyer, s.d.: 10, 11). Porém, em 2008, na obra *Les paralittératures*, atente-se no plural, que se tem vindo a impor, diz o contrário, ao traçar a génese do termo, a partir do congresso de Cerisy, e a sua utilização cada vez mais frequente: «(...) le vocable “paralittérature” a ensuite été repris par des nombreux chercheurs (...). Indice de son utilité, ce mot s’est généralisé: il vient même de franchir l’Atlantique et, aux États-Unis, “paraliterature” tend parfois à remplacer des expressions comme “popular literature” et “pulp fiction”.» (Boyer, 2008: 14)

Com efeito, esta utilização generalizada, especialmente em países francófonos, mas também em Portugal e não só, é notória para quem faz investigação nesta área. Claro que a designação literatura de massas é também muito frequente, bem como infraliteratura e subliteratura, estas duas últimas utilizadas sobretudo por aqueles que têm preconceitos em relação a estas obras não literárias, ou que nem sequer as lêem, por acharem que elas não merecem qualquer tipo de atenção, mas tão só desprezo e indiferença. Já nos países anglófonos, a designação mais usada é “*popular literature*” ou “*popular fiction*”, na acepção, claro, de para o grande público. Encontrei a designação “*paraliterature*”, num ensaio em língua inglesa, apenas uma vez, associada ao vocábulo “popular”, para melhor compreensão. A autora falava do interesse das feministas em, por palavras suas, «popular or paraliteratures». (Yaszek, 2005: 8).

De assinalar é a utilização do vocábulo paraliteratura no plural, para melhor pôr em destaque a heterogeneidade dos géneros paraliterários. Pessoalmente, contudo, não vejo grande relevância na utilização do plural e continuarei a utilizar, de preferência, o singular, pois os diferentes géneros, na sua diversidade e riqueza, têm em comum tanto elementos de natureza extratextual, a sua vertente comercial, consubstanciada no marketing, por exemplo, como elementos de ordem textual ou discursivos. E são estes elementos que fazem da paraliteratura um *corpus* textual com características próprias que os diferenciam da literatura. Assim, definir paraliteratura como o conjunto de textos que a literatura não aceita como seus é redutor. Essa é apenas uma das características definidoras da paraliteratura, a mais recorrente, dado o escasso interesse em aprofundar o conceito. Com efeito, as paraliteraturas apresentam características próprias, definidoras, e é delas que nos fala

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Couégnas na sua *Introduction à la paralittérature*. É dessas características que irei falar, tendo igualmente em conta investigadores como Boyer, Thoveron e Fondanèche, cujas obras representaram um contributo fundamental para a compreensão deste campo literário como um todo.

Couégnas fala de três formas de entender o conceito de paraliteratura. A primeira tem a ver com aqueles que a vêem como má literatura, seja pelos seus temas, seja pela sua linguagem estereotipada, repetitiva e pobre. A segunda forma de entender o conceito prende-se com aqueles que dizem que o termo não faz sentido, porque não existem critérios absolutos que permitam estabelecer uma distinção cabal entre literatura e paraliteratura. Para estes, existe apenas literatura (1992: 16-18). Nos *entretiens sur la paralittérature*, um dos intervenientes, André Blavier, diz isso mesmo: «Je continue à me refuser à faire une différence entre littérature et paralittérature. Je fais la différence entre l'ensemble littérature et paralittérature d'une part (et c'est la littérature) - et (...) le troisième secteur [*grafitti*, epitáfios, catálogos, etc.], qui deviendrait le second.» (1970: 29. O parêntesis recto é meu). A formulação é bem clara, quanto à percepção da literatura como abarcando também o conjunto de obras ditas paraliterárias, por exemplo, os romances policiais ou os romances populares - para o maior número de leitores - entre outros²⁸. Para Blavier, a paraliteratura seria constituída por um conjunto de textos curtos, entre os quais os epitáfios. Ou seja, seria constituída por textos informativos, bem como mensagens, mas não obras, romances, ou “paraliteratura de imaginação”, como é por vezes referida a paraliteratura²⁹. Couégnas demarca-se destas duas formas de conceber a paraliteratura. Para ele, e esta constitui a terceira das formas de entender a paraliteratura, aquelas duas são limitadas, pois não atendem à especificidade do paraliterário. Assim, o que ele propõe é, a partir de um conjunto de obras que privilegia o romance popular do século XIX e os primeiros romances policiais, entre 1890 e 1914, analisar os pressupostos do conceito de paraliteratura. E porquê este *corpus*? Entre outros motivos, porque ele é bastante abrangente, permitindo a sua aplicação a outros géneros, como o romance cor-de-rosa, por exemplo. Exclui, no entanto, do

²⁸ Bem mais recentemente, no livro que reúne as entrevistas feitas, no Canal 2 da RTP, por José Rodrigues dos Santos, Arturo Pérez-Reverte expressa a mesma opinião de que só há literatura: «Dá-me igual prazer ler um romance de Ken Follet ou um romance de Steinbeck, um romance de Dostoiévski ou um romance de Alexandre Dumas. (...). Para mim tudo é literatura, está tudo dentro do território nobre que é a literatura. Não existem distinções de modo nenhum.» (2012: 240). Ken Follet, também entrevistado por Rodrigues dos Santos, escreve *thrillers* históricos, um domínio que alia o género policial ao romance de terror e ao romance histórico.

²⁹ Jean Tortel faz uma distinção, que não aprofunda, entre “a paraliteratura da imaginação” e a “paraliteratura didáctica”. Acrescenta, inclusive, que o termo “didáctica” não lhe apraz e fala depois num conjunto de textos nos quais a linguagem é “absolutamente neutra”. Na discussão que se segue à exposição de Tortel, François Le Lionnais retoma, de algum modo, este conjunto de textos, que apelida de “terceiro sector”, não aprofundando também este conceito. Já André Blavier vê apenas dois “sectores”, o da literatura e o da paraliteratura, sendo esta aquela a que se refere Tortel como paraliteratura didáctica e Le Lionnais como “terceiro sector”. (1970: 20 e 28, 29).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

seu estudo, a banda desenhada³⁰, que ele diz ser um género paraliterário com características próprias, que merece um estudo à parte. Assim, exceptuando esta, todos os outros romances que integram o seu *corpus* influenciaram toda a produção paraliterária posterior. Depois, porque não se pretende analisar um género em particular, mas ver as constantes, aquilo que é observável, com maior ou menor incidência, em todos os diferentes géneros. Privilegia-se, porém, a narrativa, ou melhor, o estudo circunscreve-se ao romance, como viu Pinto-Correia. Couégnas, em nota de rodapé, diz isso mesmo, mas faz notar que também nos outros géneros paraliterários, como o melodrama do século XIX, teatro policial do século XX, “as obras líricas ligeiras”, a canção popular, o cinema de aventuras³¹ e a banda desenhada (1992: 24), predomina a narrativa, o contar uma história, fazendo-o com recurso às mesmas estratégias linguístico-discursivas observáveis no romance (idem: 16-24). Esta posição, de que já falei anteriormente, é também partilhada, como vimos, por Marc Angenot. Ponto assente é, pois, o domínio do romance na paraliteratura, motivo pelo qual é a partir dele que se explicitam as características próprias do texto paraliterário.

Se a originalidade, o estranhamento e a ambiguidade são apanágio do texto literário, a repetição, a redundância, a referencialidade e a transparência são apanágio do texto paraliterário. Repetição é, aliás, o conceito base sobre o qual assenta a noção de paraliteratura. Couégnas dedica-lhe o segundo capítulo do seu livro, começando por enunciar como uma das formas de repetição o recurso a fórmulas, a “receitas” (1992: 55-57). Com efeito, a construção do romance paraliterário obedece a regras estabelecidas, testadas e aprovadas pelos leitores, que, por sua vez, nele procuram, precisamente, aquilo que já conhecem. Num ensaio sobre o romance policial, Fondanèche apresenta algumas das fórmulas elaboradas por reconhecidos escritores de policiais, como S.S. Van Dine, Ronald Knox e Raymond Chandler. As diferentes regras apresentadas pelos escritores têm a ver, claro, com a evolução do próprio género policial, evolução essa que reflecte o desenvolvimento da própria época em que os romances são escritos e, conseqüentemente, o gosto dos leitores (Fondanèche, 2000: 43-48). Thoveron fala também da fórmula, comparando-a com um “sistema de dosagem” e recorre a uma citação de Jérôme Hesse que propõe, para o romance de acção, o seguinte: «“Toutes les cinq pages une scène de sexe. Cinq pages plus loin une

³⁰ Sobre a banda desenhada, veja-se o ensaio de Rui Zink, *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, Oeiras, Celta Editora, 1999. É certamente a existência de um “código icónico”, como refere Zink, (p. 20) que contribuiu para Couégnas não considerar, no seu estudo, a BD.

³¹ Fondanèche, pese embora estar em sintonia com aquilo que é proposto em termos teóricos por Boyer, Thoveron e Couégnas, exclui do âmbito da paraliteratura o cinema e a canção e fá-lo de um modo que não deixa dúvidas quanto à sua concepção de paraliteratura como prosa romanesca. Diz ele que a canção está relacionada com a poesia e o cinema com o género teatral, pelo que conclui dizendo: «La chanson comme les scénarios pour le cinema ou la télévision pourraient être traités dans ces cadres [poesia e teatro], ils y seraient plus à leur place que parmi les paralittératures.» A meu ver, não faz sentido incluir, de facto, o cinema e a canção na paraliteratura, mas não pelos motivos apresentados por Fondanèche, pois acho que o teatro e a poesia fazem todo o sentido na paraliteratura. O cinema e a canção, porém, têm um modo de expressão específico. Para usar a linguagem de Arnaldo Saraiva, ambos aliam ao subtexto verbal outros subtextos e são esses outros recursos expressivos que, em meu entender, os excluem do domínio da paraliteratura.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

scène de violence. Cinq pages encore plus loin une scène qui permettra de résumer brièvement tout ce qui vient de s'écouler, avant de filer 'vers de nouvelles aventures'» (2008a: 43). Atente-se em como a fórmula aponta para repetições, tudo deve ocorrer de cinco em cinco páginas. Depois, note-se também a existência de uma cena que funcione como um resumo das aventuras anteriores, antes de avançar para novas aventuras. Ora, estes resumos, que servem para facilitar e orientar os leitores são eles, também, uma forma de repetição. Estas metanarrativas são observáveis sobretudo no romance-folhetim, uma vez que, dada a sua extensão, há necessidade de, por um lado, refrescar a memória do leitor e, por outro, há igualmente necessidade de fornecer, através desses resumos, a um leitor que não acompanha o romance desde o início, tudo aquilo que faz falta, para ele poder acompanhá-lo a partir de um momento mais avançado da narrativa. Isso mesmo diz Thoveron, que salienta, neste processo, a cumplicidade do autor com o seu público (2008a: 228). Esta cumplicidade é aliás o motor por detrás de todas as estratégias relativas à construção da narrativa paraliterária. Dela falarei mais à frente. Outras formas de repetição apontadas por Couégnas são a intertextualidade e a intratextualidade, ou “*autopastiche*”, embora o estudioso reconheça que falar em intertextos na paraliteratura não faça muito sentido. Diz ele: «Perméable, au point que l'on peut se demander quelle est en définitive la pertinence des notions de *texte* et d'*intertextualité* appliquées au modele paralittéraire. La paralittérature (...) peut être considérée comme un vaste texte dont la cohérence est fondée sur une relative unité thématique et scripturale, et (...) sur l'importance des jeux de répétition, de miroirs d'échos, les reprises, le rabâchage.» (1992: 75,76). Ou seja, é da natureza da paraliteratura o apropriar-se de textos, temas, que já demonstraram ter sucesso e repeti-los, sendo que um escritor tanto pode apropriar-se de textos que ele próprio escreveu e reproduzi-los, como apropriar-se de textos escritos por outrem, copiando-os. Thoveron, a este propósito, fala abertamente em plágio: «le plagiat n'est qu'un procédé parmi des autres. Une façon de plus de chercher le public en pillant des oeuvres qui lui ont déjà plu.» (2008a: 56). Como se vê, vale tudo para conquistar o público, pois o fundamental é obter a sua aprovação, até plagiar e plagiar-se também. E Thoveron fala de um escritor bem conhecido de quem faz investigação em paraliteratura, Ponson du Terrail, que fala, com graça, pedindo perdão, a escritores como Dumas, Eugène Sue e Paul Féval, aos quais tomou de empréstimo personagens e temas, construindo com eles, através de uma combinação de “elementos” diferente, o seu *Rocambole* (idem, ibidem). Mas o autoplágio, ou melhor, a repetição integral de uma dada obra acontece também na paraliteratura. Thoveron dá o exemplo de livros que foram publicados com apenas uma mudança: o título. Outros que foram apenas adaptados, encurtados e vendidos como novas obras (idem: 71, 72). Também Maria Teresa González García, no seu estudo sobre a obra de Corín Tellado, refere semelhante procedimento. Corín Tellado incompatibilizou-se com a Editora Bruguera, por esta enganar os leitores: «publicando varias veces la misma novela, cambiándole las tapas y el título.» (1998: 138). Claro que estes são exemplos extremos e pontuais de repetição, mas permitem perceber como o gosto pelo já conhecido, por parte do público, pode levar escritores e

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

editores a ousarem fazer uso destas estratégias. O já conhecido, o “*déjà lu*”, para utilizar as palavras de Couégnas, ajuda à legibilidade do texto, sendo esta um dos objectivos do texto paraliterário. Com efeito, o prazer da leitura só é possível, se o leitor dispuser de todas as chaves que lhe permitam aceder à compreensão do texto. Diz Umberto Eco que a fruição do leitor provém de ser «introduzido num jogo de que conhecemos pormenores e as regras - e até o êxito -, tirando prazer simplesmente em seguir as variações mínimas (...)» (Eco, 1978: 168). Ora, este conhecimento das regras por parte do leitor conexas-se com o conceito de “contrato de leitura” formulado por Boyer e que é fulcral na compreensão do texto paraliterário.

Boyer diz, aliás, que se há uma especificidade própria da paraliteratura, essa especificidade radica nesse contrato de leitura, dizendo que aquela é uma “literatura de conhecedores”. O leitor sabe o que vai encontrar numa obra paraliterária e sabe-o, porque ela tem em conta os seus gostos, as suas preferências, a sua enciclopédia, pois a escrita e a leitura da paraliteratura são de natureza contratual. Contrato tácito, informal, evidentemente, mas que estabelece um compromisso entre o escritor e o leitor, relativamente à obra paraliterária, que não deve frustrar as expectativas do leitor: «na paraliteratura, o autor e o leitor acordam entre si os modos deste enunciado (...) o livro promete uma conformidade quase total à expectativa do leitor.» (Boyer, s.d.: 117,118). E porquê este contrato? Para orientar o leitor, para lhe garantir que, quando ele compra um determinado livro de um dado género - romance policial, romance cor-de-rosa, *western* - encontrará a fórmula já conhecida, com um mínimo de variações. Boyer diz mesmo que este contrato tácito faz as vezes da crítica, naquilo que ela tem de prospectivo em relação a uma obra, visto aquela ser escassa, no caso da paraliteratura (idem: 118, 119). Eco, por sua vez, apoiando-se na *Poética* de Aristóteles, e tendo como fio condutor a ideia de verosimilhança, afirma também que o êxito de uma obra paraliterária está subordinado à sua aceitação por parte do leitor, aceitação esta assente no que é já dado como conhecido. Diz ele: «(...) o enredo deve ser “verosímil” para que seja aceitável, e “verosímil” outra coisa não é senão a aderência³² a um sistema de expectativas partilhado habitualmente pela audiência.» (Eco, 1978: 17, 18). Jeffery Deaver, escritor de *thrillers*, todos eles *bestsellers*, diz, numa entrevista a José Rodrigues dos Santos, que, quando começa um livro, a primeira questão que se lhe coloca é a de saber do que é que os leitores gostam. E acrescenta: «Penso que nós os escritores temos tanta sorte em sermos capazes de escrever um livro que outras pessoas comprem, pelo qual sentem interesse e que lêem, que devemos dedicar muito tempo a dar-lhes o que elas querem.» (Rodrigues dos Santos, 2012: 45. O sublinhado é meu). Assim, na primeira pessoa, temos o testemunho de um escritor vivo, de grande sucesso comercial, que cumpre o que entende ser o seu contrato de leitura, dando aos leitores aquilo de que eles gostam e esperam. E como sabem os escritores aquilo que agrada ao leitor, para poderem estabelecer as regras do contrato? Thoveron

³² A palavra certa seria “adesão”.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

aborda este assunto, num subcapítulo que titula de “oferta e procura”, e no qual dá conta de como o escritor chega à fórmula de sucesso. Isto, desmistificando também a ideia de facilidade que se associa à escrita deste tipo de romances cuja construção tem por base uma fórmula. De facto, diz o investigador, a construção da fórmula, “o doseamento dos ingredientes”, está pendente do trabalho de pesquisa do autor, bem como do editor. Há um contacto informal com o público, estudos de mercado, questionários. Por outro lado, não raras vezes, é o público que faz chegar a sua opinião ao escritor, levando-o a mudar o curso de um dado romance. Isto acontecia particularmente no romance-folhetim, que, dado o seu modo de publicação, encorajava este tipo de prática. Mas acontece também em romances cujo protagonista é sempre o mesmo, normalmente romances policiais. Thoveron conta como Conan Doyle, por exemplo, por pressão do público, teve de ressuscitar Sherlock Holmes. De igual modo, Simenon, que tinha colocado o seu detective, Maigret, na reforma, teve de o devolver ao activo, por vontade do público e imperativo comercial (Thoveron, 2008: 43-51). É, pois, este contrato de leitura, formulado por Boyer, que está subjacente à construção dos géneros paraliterários, sua difusão e sucesso. Mas esta ideia de contrato estava já presente, por exemplo, na *Sociologia da Literatura* de Escarpit, que começa por identificar os leitores como os “compradores de livros”, dada a vertente comercial da paraliteratura. Depois, diz claramente que um livro bem-sucedido é aquele que mostra o público a si próprio, por outras palavras, que tem uma função especular, desenvolvendo-se, claro, tendo por referente aquilo que é a realidade do próprio leitor: «The impressions of having shared the same ideas, the same feelings, of having lived the same vicissitudes, are those most frequently mentioned by readers.» (Escarpit, 1971: 82,83). Assim, neste campo, um mau romance é aquele que não cumpre o contrato de leitura.

Orientar o leitor, fornecer-lhe referências que o possam guiar é um imperativo da paraliteratura, com vista à legibilidade do texto. Tais referências começam antes mesmo do início da história. Estão presentes nos elementos paratextuais³³, como a capa, o título, a epígrafe, a dedicatória, o prefácio, o posfácio e o nome do autor, entre outros. Ou seja, elementos que, como a capa, dizem respeito à edição do livro, à forma como o livro se apresenta ao público e que muda de edição para edição ou segundo os diferentes editores que o publicam. É destes elementos que fala Couégnas no capítulo que dedica à identidade paratextual. Um dos elementos importantes do paratexto, referido também por Boyer, que

³³ Couégnas recorre frequentemente a conceitos estudados por Gérard Genette, como o de hipertexto e hipotexto, por exemplo, a propósito da narrativa e narratividade, que tive já oportunidade de abordar sem, no entanto, utilizar a terminologia genettiana. Também a propósito do paratexto, Couégnas faz uma incursão, embora muito breve, pela obra de Genette. Pessoalmente, utilizo o conceito de paratexto, dado que este me é familiar. Não pretendo, contudo, aprofundá-lo nos termos em que ele aparece numa das obras sobre o assunto, *Seuils*, da qual possuo a tradução em inglês, *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, e na qual todos os elementos do paratexto - a porta de entrada do livro - são tratados e aprofundados. Não farei, por exemplo, a distinção entre elementos “peritextuais” e elementos “epitextuais”, que integram a “fórmula”: «paratext = peritext + epitext» (1997: 5). Optar por um tal aprofundamento seria desviar-me do objectivo fundamental do meu trabalho: abordar aquilo que é substantivo acerca da paraliteratura.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

lhes dá particular importância, diz respeito às séries e colecções. O facto de os diferentes géneros paraliterários estarem agrupados por séries dentro de determinadas colecções, estando estas, por sua vez, associadas a uma determinada cor e formato, ajuda o leitor a encontrar facilmente o género que procura. Couégnas refere a pioneira colecção “*Le Livre populaire*” de Fayard, dirigida a um público específico e, por isso, em formato pequeno e a preço acessível, entre outras características³⁴ (Couégnas, 1992: 29-31). Fondanèche não dá especial relevo às colecções e séries, dizendo que é enganador confiar nelas. Exemplifica com o facto de se encontrarem, por exemplo, bons policiais ou outros romances fora de colecções a eles dedicadas. Diz ele: «Cette notion de collection n’est donc pas un critère intéressant pour délimiter les “mauvais genres”³⁵» (2005: 18). A meu ver, reconhecendo, embora, a pertinência da observação de Fondanèche, as colecções têm um papel orientador fundamental. Num mercado livreiro massificado, este elemento paratextual desempenha um papel muito importante no acesso, por parte do leitor, a um determinado romance. Outros elementos paratextuais, esses, sim, vistos como importantes pelos estudiosos em geral, são a capa e o título. As epígrafes, as dedicatórias, os prefácios e os posfácios, diz Couégnas, são praticamente inexistentes na paraliteratura. Na *chick lit*, no entanto, como veremos no segundo capítulo, são usuais estes elementos, sobretudo as epígrafes e as dedicatórias.

A capa, as suas ilustrações e cor, «parece por vezes materializar a totalidade do livro» (Boyer, s.d.: 121). Chegam a ser, como acrescenta Boyer, mais importantes que o próprio livro. E justifica dizendo que, quando há que devolver as sobras das colecções da Harlequin, a maior editora de literatura cor-de-rosa da actualidade, o editor só exige a devolução da capa. O texto é deitado fora (idem, ibidem). Couégnas refere que nem sempre a imagem da capa tem a ver com o texto, pois aquela pode espelhar apenas uma cena específica do romance. Assim, mais que introduzir o tema, a capa tem o poder, *a posteriori*, de fixar o romance na mente do leitor (1992: 48). No âmbito da literatura policial, no entanto, as ilustrações da capa são, ou têm sido, uma parte fundamental da “cultura do policial”. Digo têm sido, pois os autores do ensaio sobre o romance policial, *Le polar*, Audrey Bonnemaïson e Daniel Fondanèche, lamentam que, ultimamente, as ilustrações tenham perdido a originalidade e o vigor gráfico de outros tempos, sendo valorizadas as capas de romances policiais³⁶ em exposições em espaços como bibliotecas (Bonnemaïson, Fondanèche, 2009: 71-74).

³⁴ Em Portugal, a Editorial Caminho, antes de ser integrada no grupo Leya, tinha uma colecção de romances policiais e outra de romances de ficção científica facilmente identificáveis pela cor. A Caminho policial tinha capa preta e a Caminho ficção científica tinha capa azul. Quer na livraria, quer na estante, em casa, estas duas colecções destacam-se de todos os outros livros.

³⁵ “Mauvais genres” foi a forma como foi designada a paraliteratura no Colóquio organizado em Paris no dia 25 de Novembro de 1989, como consta na capa de *Les cahiers des paralittératures* já referido (La Mothe, 1989).

³⁶ O bloguer Detective Jeremias dá conta da importância das capas dos romances policiais da colecção Vampiro, dizendo que as primeiras cento e doze capas foram da autoria do artista plástico Cândido Costa Pinto, o qual foi homenageado pela Universidade de Coimbra, em 2011, pela altura do seu centenário. Entre outras actividades, essa «mostra evoca o seu trabalho enquanto artista gráfico como capista das colecções Vampiro (...)» (<http://policariodebolso.blogspot.pt/2013/01/colecao-vampiro-capas.html>, consultado em 30 de Junho, 2013). Como se pode ver, também em Portugal, especialmente

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Escarpit afirma que a capa e o título são muito importantes na venda de um livro, dado o seu poder de seduzir o público (Escarpit, 1971: 53). Com efeito, tudo na paraliteratura concorre para o mesmo objectivo, agarrar o leitor, e o título de um romance desempenha um papel importante para atingir esse objectivo. Couégnas refere que os títulos paraliterários são essencialmente temáticos, isto é, remetem para o conteúdo, ou a personagem principal, ou mesmo o espaço em que se desenrola a acção. De igual modo, não incluem, de uma maneira geral, um subtítulo ou referências de natureza formal, como diário ou cartas, por exemplo. São títulos que utilizam uma linguagem clara, directa e literal. Podem ainda recorrer à repetição, a estratégia-chave da paraliteratura (1992: 37-41). A este propósito, Couégnas cita Anne-Marie Thiesse: «“le grand principe d’élaboration des titres est la répétition [...] Cela implique donc une intertextualité interne: tout renvoi à tout, rien ne doit être dit que ne puisse être referé à du ‘déjà-vu’ ou du ‘déjà-lu’”» (idem: 41). Um dos exemplos deste tipo de titulação referido pelo estudioso é o número de obras começadas por “*Les mystères de...*”, a partir da obra de Eugène Sue *Les Mystères de Paris*. Bem mais recentemente, porém, após o êxito da obra de Helen Fielding, *The Bridget Jones’s Diary*, multiplicaram-se os títulos com a palavra “*diary*”, diário, no título: *The Nanny Diaries*, *In The Red: The Diary of a Recovering Shopaholic*, entre muitos outros, tendo, em Portugal, Margarida Rebelo Pinto publicado *O Diário da Tua Ausência*. Couégnas fala também de títulos que combinam uma só palavra e um ponto de exclamação, títulos estes que procuram interpelar o leitor, seduzi-lo, fazer apelo às suas emoções, o que é característico da paraliteratura (idem: 44). Robin Cook, escritor do chamado *thriller* médico, escolhe cuidadosamente os seus títulos, contendo estes apenas uma palavra, embora sem o ponto de exclamação: *Coma*, *Choque*, *Rapto*. Em entrevista a Rodrigues dos Santos, refere que, para titular os seus livros, se pôs na pele de alguém que entra numa livraria e tem de ler títulos com muitas palavras, sem que estas consigam evocar algo concreto. Assim, achou mais apelativo usar apenas uma palavra: «Não tenho formação em *marketing* mas pareceu-me que fazia sentido. Não gosto só de títulos de uma palavra, gosto de títulos curtos, palavras pequenas» (Rodrigo dos Santos: 2012: 150). E acrescenta, pondo, assim, em destaque o mecanismo de repetição, que muitos outros autores começaram a usar títulos de uma só palavra também (idem: 149-151).

Falemos agora acerca do autor de paraliteratura. Muitos destes autores são anónimos. Couégnas refere o anonimato com base num sentimento de vergonha, dado o estatuto desqualificante a que a paraliteratura tem sido sempre votada. Por outro lado, acrescenta, o anonimato permite que, perante a morte de um autor, outro o possa substituir, rentabilizando a fórmula até ao seu esgotamento (1992: 34,35). Mas este anonimato assume outros contornos, que têm a ver com o modo de produção de muitas obras paraliterárias. Com efeito, sobretudo no século XIX, a escrita de um livro assemelhava-se muito ao próprio

na colecção Vampiro, as capas dos policiais assumem particular relevo, não tanto por introduzirem o tema do romance, mas por ficarem, dada a qualidade do seu grafismo, impressas na memória do leitor.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

processo de produção de bens industriais. Isto, devido à procura incessante e conseqüente necessidade de publicar para satisfazer o mercado. Thoveron aborda este assunto e fala da existência de “ateliês de escrita” e até de “fábricas de romances”. Nestes, os autores, auxiliados por escritores assalariados, “*nègres*”, produziam livros através do sistema de divisão de tarefas (Thoveron, 2008a: 27, 28). Claro que nos livros estava impressa a autoria da obra, mas pergunta Aurélien Scholl: «On joue une pièce de Pierre Decourcelle ce soir, quel en est l’auteur?» (Apud Thoveron, 2008a: 28. O sublinhado é meu). Como se vê, o facto de as obras serem escritas por um conjunto de escritores, ou melhor, “escreventes”, para utilizar a terminologia barthesiana, constitui-se também como uma forma de anonimato. Por outro lado, os autores de romances paraliterários são muitas vezes ignorados pelos leitores, que buscam a história, o livro, a colecção, e não um dado autor. Fernando Guedes refere a existência de catálogos, no início do século XIX, em que não consta o nome do autor junto das respectivas obras, mas tal não desmobiliza os leitores, pois a «fantasia, o apelo ao mistério ou ao romance imperam nos títulos e são suficientes para atrair os leitores, sedentos de sonho e evasão» (Guedes, 1987: 138). A este propósito, cabe aqui, parece-me, fazer referência ao contrato de leitura. O leitor sabe que o autor do romance que tem nas mãos, seja ele quem for, não vai defraudá-lo. Por outro lado, a titulação, elemento paratextual de grande importância, é suficiente para guiar o leitor e tranquilizá-lo quanto ao tema e natureza do romance que vai ler. De facto, na paraliteratura, tudo concorre para o significado da obra. Nada é ambíguo. Pela parte, deve conseguir chegar-se ao todo.

Mas o anonimato tem ainda uma outra dimensão de que fala Boyer. O leitor não costuma lembrar-se do nome do autor. Lembra-se, antes, do nome do herói. É o que acontece, refere, com personagens bem conhecidas da paraliteratura francesa como *Fantômas* e *Rocamble*, bem mais conhecidas do que os seus criadores, Pierre Souvestre e Marcel Allain, pseudónimo de Allain Darcel, para o primeiro e Ponson du Terrail para o segundo (Boyer, s.d.: 135, 136). Marcel Allain, presente no colóquio de Cerisy, confirma este facto. A forma, aliás, como lhe é colocada a questão, por Francis Lacassin, merece, a meu ver, menção. Diz este que, na literatura, os leitores conhecem o autor, e o autor não conhece os leitores, enquanto que, na paraliteratura, se passa o contrário. O autor conhece melhor os leitores, que estes a ele. Allain confirma, dizendo que só por três ou quatro vezes na vida, ao dizer o seu nome, lhe perguntaram se ele era o autor de *Fantômas*. Isto, apesar de a obra ter mais de quarenta volumes, onze dos quais da autoria de Allain, dado que Souvestre já tinha morrido (Arnaud, et. al., 1970: 89). Em Portugal, algo de semelhante ocorre, por exemplo, com Manuel Maria Rodrigues. Aguiar e Silva afirma o seguinte: «(...) o romance popular *A Rosa do Adro* (1870), texto típico de certa paraliteratura pós-romântica sentimental e regionalista, tem sido lido e conhecido por numerosos leitores de que só uma pequena parcela seria capaz de mencionar o seu nome.» (Silva, 2005: 132).

Outra questão referente ao autor é a da utilização de pseudónimos. Couégnas aponta casos como o de Balzac, escritor literário, que, quando escrevia paraliteratura, assinava como Horace de Saint-Aubin. A pseudonímia funciona, assim, como uma forma de encobrir a

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

identidade do autor, quando este muda de campo literário. Mas, continua Couégnas, o recurso a pseudónimos também pode ocorrer por imposição do editor, quando um escritor se dedica em simultâneo a géneros diferentes (1992: 36), o que é compreensível, pois o mesmo autor em géneros diferentes pode funcionar como ruído para o leitor. Boyer fala de “identidade em movimento” (Boyer, s.d.: 135). Georges Simenon é um dos autores que mais pseudónimos utilizou. Fondanèche lista doze. Quanto ao tipo de romances que escreveu, temos romances de aventuras, policiais - género em que se destaca - e também romances sentimentais, num total de cento e setenta títulos (2000: 67, 68). Esta prolixidade, aliás, própria do escritor de paraliteratura, tem sido um dos argumentos utilizados para que Simenon não seja considerado um escritor de literatura. Ainda sobre o pseudónimo, no caso da literatura policial, diz Fondanèche que os autores franceses são levados a escrever usando pseudónimos anglo-americanos, pois estes impulsionam as vendas (idem: 71). Também em Portugal isso acontece. É o caso de Dinis Machado, o autor de *O que diz Molero*, que escrevia romances policiais como Dennis McShade³⁷.

A importância dos elementos paratextuais é também destacada por Pérez-Reverte, numa entrevista a Rodrigues dos Santos. O escritor espanhol compara o romance a uma emboscada, na qual o leitor deve cair. No processo de “captura” deste, explica ele, são armas importantes o título e a capa do livro, mas também, continua, remetendo para o texto, a estrutura, o começo e a frase inicial. «Depois o leitor já segue a história». (Rodrigues dos Santos, 2012: 244). De realçar a forma como Pérez-Reverte reforça a ideia da necessidade de conduzir o leitor ao acto de leitura, processo no qual o paratexto é fundamental. Mas, transposto o limiar do livro, é depois em função do texto, da forma como ele se organiza, que depende o êxito daquele, na medida em que consiga, cumprindo o contrato de leitura, manter o leitor até à última página.

Paul Lauter diz que a literatura transcende o seu tempo, enquanto a paraliteratura, aliás a literatura não canónica, vive da sua época, retrata-a (1991: 128). Fiedler acentua também o compromisso da literatura popular - paraliteratura - com o tempo presente (1971: 491,492). Fondanèche, por sua vez, afirma que as paraliteraturas são “literaturas do instante”. Isto é, do tempo que passa, tempo esse que elas retratam, em que elas são lidas e, por vezes, acrescenta, esquecidas. Mais, diz que a paraliteratura é um “indicador social”, sendo este, segundo ele, um dos motivos pelos quais esta literatura deve ser conhecida (2005: 693). Mas é, também, o compromisso da paraliteratura com o seu tempo que pode torná-la pouco atractiva para a posteridade.

Sendo a paraliteratura, acima de tudo, repetição com pequenas variações, são justamente as mudanças que se operam na sociedade, que constituem uma das condições do seu desenvolvimento, do seu avanço. É ao repetir, mimetizar a realidade observada, que a paraliteratura se modifica, renova os seus temas, personagens, espaço, tempo e linguagem.

³⁷ Cf. <http://www.publico.pt/cultura/noticia/morreu-o-escritor-dinis-machado-1344857>, consultado em 29 de Junho, 2013.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Vejamos o caso da ficção científica, que pode parecer mais afastada da realidade, mais futurista.

Jacques Badou dá conta de como a ficção científica, que constrói os seus mundos alternativos sob uma base de racionalidade científica, tem vindo a incorporar, através dos tempos, outras ciências que não apenas a biologia, a genética, a robótica, enfim, as ciências ditas exactas ou experimentais. A partir dos anos sessenta do século passado, começou a incluir conhecimentos das ciências sociais e humanas. De igual modo, por essa altura, atenta às conquistas dos movimentos feministas, o romance de ficção científica passou a incorporar também a temática do feminismo³⁸. O mesmo aconteceu com a ecologia, que veio permitir a criação de mundos distópicos por causas ambientais. Mais tarde, nos anos oitenta, com a popularização dos computadores pessoais e o começo do acesso massificado à internet, estes constituíram-se como dois novos temas a explorar no domínio da ficção científica. Ultimamente, entretanto, é a fantasia, domínio muitas vezes confundido com a ficção científica, mas que dela difere por assentar no irracional, na magia, e por ser passadista, isto é, virada para o passado, que tem conhecido uma maior procura. Isto devido, em parte, ao sucesso de romances de fantasia como *O Senhor dos Anéis*. Mas em parte, também, devido à necessidade de evasão, e a fantasia é, como diz Badou, uma literatura de pura evasão (Badou, 2003: 37-40 e 121-125).

É no capítulo que titula como “ilusão referencial”, que Couégnas trata este compromisso da paraliteratura com a realidade. Acentua, no entanto, que a realidade é apenas afluída, recorrendo o escritor, para tal, ao cliché, ao estereótipo, ao lugar-comum da linguagem corrente, conhecida pelo leitor. Nada é aprofundado. A realidade explorada nos romances pretende apelar à identificação do leitor, explorando as suas emoções, através, por exemplo, do recurso ao patético. Assim, as estratégias utilizadas pelo escritor para veicular a ilusão referencial, isto é, para dar a ilusão de que não há obstáculos entre a realidade e a ficção, passam pelo apagamento do narrador, como se a história se contasse a ela própria. Numa “espécie de transparência”, como nota Couégnas (1992: 87). Em *A Arte do Romance*, Milan Kundera, falando embora das características da personagem do realismo psicológico, sintetiza esta característica do paraliterário de forma muito clara: «o autor e as suas próprias considerações devem desaparecer para não perturbarem o leitor que pretende ceder à ilusão e tomar a ficção por realidade.» (2002: 48) Voltando a Couégnas, este afirma que o apagamento do autor se verifica sem prejuízo das meta-narrativas, a que já anteriormente fiz referência, nas quais o narrador intervém para recapitular a história em benefício do leitor. A ilusão referencial passa, também, pela intertextualidade paraliterária, que veicula um

³⁸ Lisa Yaszek fala mesmo de uma “ficção científica feminista”, referindo-se a romances que retratam épocas futuras em que a igualdade de género é efectiva, mas também a romances em que existe, como ela diz, «an alternate world where all men have been killed by some natural disaster, thus freeing women to build a harmonious new society.» (2005: 9). Mais, ela afirma que essa “ficção científica feminista”, há muito explora aquelas que são as linhas de força do pós-feminismo: «(...) postfeminism can be used to describe the output of feminist SF authors who explore the radical, politically charged question of what might have come after patriarchy itself.» (idem: 10).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

"sentimento de familiaridade"- «On circule d'un texte à l'autre et c'est le même texte; de là ce sentiment rassurant de *facilité*.» (idem: 92) -, e pela verosimilhança. Acerca desta última, dá Philippe Hamon uma definição que se aplica particularmente bem à paraliteratura. Diz ele que a verosimilhança é um código "ideológico" e "retórico", comum ao emissor e ao receptor, que assegura, deste modo, a "legibilidade" da mensagem, através de "referências implícitas ou explícitas a um sistema de valores institucionalizados - extratextuais - que tomam o lugar da realidade."³⁹ (Hamon, 1982: 129). Verosímil é, assim, aquilo que é partilhado pelo escritor e o leitor, facilitando, desta forma, o acesso deste à leitura. Compreende-se, pois, que Couégnas se refira à verosimilhança, pois esta prende-se com a legibilidade, objectivo primordial da paraliteratura. Dentro desta lógica de ilusão referencial, Couégnas destaca o papel do diálogo na narrativa paraliterária. O diálogo torna o texto mais rápido, mais ágil e deixa a página, na qual se inscreve, mais vazia, menos densa, logo, mais fácil de ler. Nele, o tempo da acção e o tempo cronológico equivalem-se, imprimindo à narrativa uma impressão de naturalidade. Por outro lado, o diálogo reproduz, através da utilização do discurso directo, a linguagem oral, concorrendo esta, por sua vez, para individualizar, para identificar, as diferentes personagens. Porém, destaca Couégnas, esta individualização das personagens através da linguagem, consubstanciada, por exemplo, na utilização de regionalismos, é explorada de forma "tímida". Com efeito, o recurso ao estereótipo não permite que a identificação da personagem, através do seu discurso, vá muito além da demarcação daquela em função do estrato social de que é oriunda. De igual modo, não há quase recurso a vocabulário complicado ou especializado, pois não se exige do leitor uma competência linguística e técnica aprofundada, acrescenta Daniel Couégnas (1992: 98-102). A concluir, o investigador diz que toda a obra paraliterária quer, antes de tudo, possibilitar ao leitor a entrada num mundo ficcional que, nas suas palavras, «mime (...) avec parcimonie et partialité un réel à peine effleuré (...) dans les limites étroites de ce qui n'est que du langage mécanisé et usé.» (1992: 103). Esta última afirmação parece quase uma crítica à paraliteratura, na medida em que põe em relevo as suas limitações. Mas não é assim. Hamon, a propósito do realismo literário, diz que o "discurso realista" é um "discurso constrangido" - "*un discours contraint*" - dados os constrangimentos, passo a redundância, a que tem de atender na codificação da sua mensagem. Hamon fala, aliás, de um pesado "caderno de encargos" (1982: 166-168). Ora, também a paraliteratura, que tem na realidade o seu referente, é um "discurso constrangido", tem o seu próprio caderno de encargos. Este consubstancia-se no contrato de leitura. Falar daquilo que limita ou delimita a paraliteratura mais não é, pois, do que acentuar o seu compromisso com o leitor. Deste modo, os constrangimentos do texto paraliterário, e a sua observância, são a razão do seu sucesso. Não há, parece-me, paraliteratura sem "constrangimento".

³⁹ Tradução minha de «des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisés (extra-texte) tenant lieu de "réel"». (Hamon, 1982: 129).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

“*Tout signifie*” é o título do capítulo quinto da obra de Couégnas, *Introduction à la paralittérature*. Nele, o estudioso destaca a univocidade do texto paraliterário, a sua monossemia. Mais, ele fala de uma “pansemia monológica e redundante”. Diz ele: «“Pluriel”, “polysémique”, “dialogique”: ces différents termes pourraient sans doute caractériser tout ce qui, dans le vaste champ littéraire, exclut la paralittérature.» (1992: 112). Ou seja, o texto paraliterário tem apenas uma camada de sentido e tudo na construção da narrativa tem de concorrer para que esse sentido não seja perturbado. Pelo contrário. Há que eliminar tudo aquilo que possa distrair o leitor, criar-lhe obstáculos ou impacientá-lo. Em *Leitura do Texto Literário, Lector in Fabula*, Eco define o texto como “uma máquina preguiçosa”, que tem “espaços em branco”, lacunas, vazios, que só a colaboração do leitor pode preencher (Eco, 1993: 27). O texto literário solicita, pois, a cooperação do leitor para se completar. Pelo contrário, o texto paraliterário não tem espaços vazios, não tem ambiguidades, não apela à racionalidade interpretativa do leitor. Apela, sim, às suas emoções, estabelecendo com ele uma relação empática. O texto paraliterário está pronto para ser usufruído, para proporcionar prazer e entretenimento. Ao referir-se ao texto paraliterário, Eco recorre não ao adjetivo preguiçoso, mas ao substantivo preguiça para falar, agora, do leitor. Diz ele que a “preguiça do leitor” exige ao texto que este apenas lhe coloque enigmas fáceis de decifrar (1978: 35). Com efeito, o leitor de paraliteratura, passivo, procura no texto aquilo que a colecção, a série lhe prometem, no cumprimento escrupuloso do contrato de leitura.

Há, pois, na paraliteratura, recusa daquilo que é “insignificante”, daquilo que não acrescenta nada de substancial ao texto, pelo contrário, pode causar ruído. Neste âmbito, Couégnas vai buscar a Barthes aquilo que este designa por “detalhes inúteis” - “*détails inutiles*” - (Couégnas, 1992: 107, 108). Como “detalhes inúteis”, temos a descrição, que, como diz Barthes, não tem qualquer finalidade em termos de acção ou de comunicação (Barthes: 1982: 83). Ora, sendo a acção, a história, o mais importante no romance paraliterário, compreende-se que a descrição seja vista como inútil, não significativa, logo, utilizada com parcimónia. Thoveron trata este assunto numa outra perspectiva.

No capítulo intitulado “amputações”, Thoveron fala, entre outros assuntos, da pertinência da descrição no romance paraliterário. Começa por referir que, no século XIX e início do século XX, o elevado número de páginas dos romances podia constituir um factor de rejeição por parte de alguns leitores. A descrição presente em muitos deles contribuía para aumentar o número de páginas, evidentemente. Porém, a descrição tinha um papel importante nos romances escritos numa altura em que os leitores não viajavam, não podiam ver o mundo, como explicita o investigador, pois estavam muitas vezes confinados ao sítio no qual viviam e trabalhavam. A descrição de monumentos, cidades, paisagens, enfim, tudo aquilo que o leitor não tinha possibilidade de ver, constituía uma mais-valia do romance, que assim alargava os horizontes daquele. Contudo, a partir do momento em que o leitor, por múltiplas razões, adquire a mobilidade que não tinha até então, deixa de fazer sentido fornecer-lhe, através da descrição, aquilo a que ele tem acesso, fora do romance. E cita Simenon, que diz: «Nous n’avons plus besoin de décrire. (...) Balzac devait expliquer, ce qui est aujourd’hui superflu.»

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

(Apud Thoveron, 2008a: 73, 74). Como já foi dito, a paraliteratura actua sobre a realidade. Ora, continua Thoveron, a partir do momento em que a sociedade se debate com a falta de tempo, dada a multiplicidade de tarefas e estímulos a que tem de atender, o livro torna-se menos volumoso, nele cabendo, apenas, aquilo que é “útil” para contar a história (idem: 73-75)⁴⁰. A descrição vai, assim, restringir-se ao essencial.

A paraliteratura, como sublinha Couégnas, fornece o seu próprio código de leitura, de modo a garantir que o leitor não se afasta do significado único de um dado texto. O estudioso refere-se às meta-narrativas explicativas ou recapitulativas, bem como a alguns apartes do narrador. Claro que a intromissão do narrador entra em conflito com a noção de transparência abordada anteriormente. Mas, recorda Couégnas, há que atender às *nuances* próprias da paraliteratura (1992: 117-124). É de salientar que estas intromissões do narrador estão mais patentes no romance-folhetim, dada a especificidade da forma como era publicado.

Couégnas aborda ainda, de forma breve, a noção de dominante, como critério subjacente à distinção dos diversos géneros paraliterários, tal como ela foi desenvolvida por Boyer. Esta abordagem justifica-se, dado que esta noção de dominante serve a ideia de que tudo concorre para o significado do texto. Eu abordarei este assunto, no fim do capítulo, de forma mais detalhada. Convém dizer, no entanto, que a dominante é o tema ou o motivo em torno do qual se desenvolve um determinado género. Por exemplo, a dominante do romance policial, avançada por Couégnas, é o enigma e a investigação policial (idem: 111).

Volto às entrevistas feitas por Rodrigues dos Santos, tanto a autores de literatura, como José Saramago, como, na sua maioria, a autores de paraliteratura. Entrevista, inclusive, Umberto Eco, enquanto escritor dos chamados “*bestsellers* de qualidade”. À pergunta “como definiria um bom romance”, Martin Amis começa por dizer que, em todos os romances e contos perfeitos, cada frase é indispensável. E acrescenta: «Não há desperdício, não há ornamentação, tudo é vital para o significado do livro. Por isso, quando as pessoas dizem: “De que é que trata o livro?”, eu digo: “Trata desse livro”. (...) Trata daquelas trezentas páginas.» (Santos, 2012: 89. O sublinhado é meu). Penso que Amis faz bem a síntese daquilo que encerra o capítulo titulado, por Couégnas, como “*Tout signifie*”.

O último capítulo do livro de Couégnas é dedicado à personagem. As personagens do romance paraliterário estão ao serviço de uma leitura unívoca. São pouco complexas do ponto de vista psicológico e não mudam ao longo da história. Assim, a personagem é-nos apresentada no

⁴⁰ Thoveron neste capítulo, “Amputações”, fala também de como a situação económica, mormente no período conturbado das duas guerras mundiais, condicionou o número de páginas e sua relação com o conteúdo das obras, dada a escassez do papel ou a sua carestia, bem como o fraco poder de compra dos leitores. Se, por um lado, havia necessidade de usar pouco papel, por outro, o leitor queria ver rentabilizado, em número de páginas, o seu investimento no livro (2008a: 73-78). É um assunto que não releva para o presente trabalho, mas que não deixa de dar testemunho de como, numa lógica de mercado, a paraliteratura tem de se adaptar para bem servir o consumidor. Ora, isto também concorre para o sucesso desta literatura. Acerca do tempo do leitor e, simultaneamente, da univocidade do texto paraliterário, cito, ainda, Dan Brown, um dos escritores de paraliteratura mais reconhecidos na actualidade, entrevistado por José Rodrigues dos Santos. Diz Brown: «[por] respeito pelo tempo dos leitores, incluo apenas os personagens que servem a história.» (Santos, 2010: 240. O parêntesis recto é meu).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

início da narrativa e mantém-se inalterada até ao fim. As suas acções, a forma como se exprime, como fala, como interage, ao longo da narrativa, têm como função confirmar as características que lhe são atribuídas desde o começo. Ou seja, é o mecanismo de repetição que subjaz à construção da personagem paraliterária. Quanto aos elementos que caracterizam a personagem, Couégnas lista os seguintes: um nome, uma profissão ou ocupação, alguns traços acerca do seu carácter, alguns traços sobre a sua aparência e uma origem nacional ou regional. Estas características tendem para o estereótipo e pretendem reforçar o efeito de ilusão referencial. O leitor reconhece-as e reconhece-se nelas⁴¹. Sendo a paraliteratura um universo maniqueísta, a aparência física das personagens conexas-se com o carácter das mesmas. Deste modo, as bonitas são geralmente boas e as feias e disformes são geralmente más. Claro que há, também, como destaca Couégnas, uma dimensão do “ser” e do “parecer”, que pode baralhar aquele esquema, mas, como a paraliteratura tem horror ao ambíguo, rapidamente se desfaz o equívoco. Depois, claro, há uma coerência inerente a todas as características definidoras da personagem. A nacionalidade, por exemplo, condiciona todas as outras características da personagem. Esta coerência é particularmente importante, na medida em que, acrescenta o estudioso, as personagens não são objecto de descrição aprofundada (1992: 153-168).

Couégnas aborda depois o lugar da personagem principal, aliás, da hipertrofia da personagem principal, dado que ela domina toda a narrativa. O herói é a personagem mais aprofundada, mais presente, mais autónoma, mais activa e com um discurso mais eficaz. Num tipo de narrativa em que as personagens são extremamente hierarquizadas, a personagem principal destaca-se de todas as outras, polarizando o desenvolvimento da acção. Casos particulares de hipertrofia da personagem principal dizem respeito aos romances serializados, cujo elemento de coesão é a personagem principal. É o que acontece com os romances protagonizados por Sherlock Holmes, ou pelo agente secreto James Bond, entre muitos outros (idem: 158-171).

Segundo Couégnas, a personagem principal enquadra-se numa de três esferas: “a esfera do vingador”, a “esfera da vítima” ou a “esfera do malvado” - “*du Méchant*”. A “esfera do vingador”, que é a esfera do bom, da personagem que repõe a ordem que o malvado subverteu, é a que representa os valores positivos, como a bondade, a inteligência e a energia (idem: 172). É nesta, também, que se enquadram os “super-homens”, os super-heróis, dotados de um poder quase sobre-humano de se superarem, como o Conde de Monte Cristo, que diz que só a morte o pode travar (Thoveron, 2008a: 201, 202). Ou o próprio Superhomem da banda desenhada, o herói “inconsumível” que, como diz Eco, como outros heróis positivos, encarna «para além de qualquer nível pensável, as exigências de poder que o

⁴¹ Paul Theroux, em conversa com Rodrigues dos Santos, e em resposta à pergunta sobre o que é um bom romance, diz o seguinte: «É (...) ficarmos persuadidos de que é indistinguível da verdade. Ficamos visceralmente ligados ao livro e pensamos: “Conheço estas pessoas, elas estão nesta situação, estou a vê-las, estou com elas.» (Santos, 2012: 33). Theroux reforça esta ideia de ilusão referencial, através da identificação com as personagens, aliás, “pessoas”, dada a sua familiaridade, o seu compromisso com a realidade vivida pelo leitor.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

cidadão nutre e não pode satisfazer.» (1991: 256, 257). É também a esfera do “herói exemplar”, de que fala Cristina Maria da Costa Vieira, referindo-se aos heróis do romance-folhetim do século XIX, bem como aos heróis da ficção científica, entre outros. Diz a investigadora: «Assim são os heróis arrebatados, vingativos ou cerebrais, mas sempre superiores e conscientes da sua singularidade, do romance sentimental, de acção, policial ou de espionagem (...)» (2008: 409,410). É, pois, nesta esfera, que se encontram as personagens mais marcantes da ficção paraliterária.

Depois, na “esfera da vítima”, que tem como função comover o leitor, temos maioritariamente as personagens femininas, mas também as crianças. É a esfera em que predominam as personagens acossadas pelo desespero, o medo e a dor (1992: 173). Thoveron, a propósito do romance-folhetim, refere como nos romances escritos para as mulheres, o super-homem, “com o qual a mulher não se pode identificar”, vai ser substituído pela vítima, que protagoniza conflitos essencialmente de cariz amoroso (2008a: 261). Ou seja, nos romances mais dirigidos a um público feminino, a invencibilidade dos super-homens, avatares das aspirações masculinas, vai ser substituída pela vulnerabilidade das mulheres, condição que elas conhecem e que é, assim, um pólo de identificação.

Finalmente, na “esfera do malvado”, temos as personagens cuja função é indignar ou horrorizar, quer as outras personagens, quer o leitor. Apesar de acontecer raramente, diz o estudioso, o nome destas personagens pode aparecer no título da obra. É o caso de Drácula, o conhecido vampiro criado por Bram Stoker. Depois, embora um dado romance possa privilegiar uma dada esfera, acrescenta Couégnas, todas elas estão presentes, dado que a luta do bem contra o mal é uma constante na paraliteratura. De igual modo, uma personagem pode pertencer a duas esferas diferentes, sendo que as esferas do vingador e do malvado são dinamizadoras da acção, têm o papel de “agentes”, enquanto que a esfera da vítima tem o papel de “paciente”, ou seja, é aquela sobre a qual se abate a força destruidora do mal. Em termos de identificação personagem/leitor, porém, não é apenas a esfera do bem que gera empatia. O malvado também tem o poder de gerar simpatia no leitor. Contudo, o vingador é a personagem mais valorizada. É ela que gera mais paixões, é ela que faz mais apelo às emoções do leitor (Couégnas, 1992: 173-177).

As personagens da narrativa paraliterária são essencialmente personagens planas, pois, como é dito no *Dicionário de Narratologia*, são personagens “estáticas”, que não evoluem ao longo da narrativa, mantendo, assim, sempre os mesmos gestos, os mesmos tiques, os mesmos tipos de comportamento. Porém, e este dado é muito importante, as personagens planas são “facilmente lembradas”, têm o poder de se inscreverem na memória do leitor, isto porque se podem identificar com “tipos”. Ora, o “tipo” é «uma personagem-síntese entre o individual e o colectivo (...) tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (...) do universo diegético (...) em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação mimética.» (Reis, Lopes, 2002: 322 e 411). Ou seja, o “tipo”, assim definido, reforça a ilusão referencial. Deste modo, as personagens da paraliteratura, planas, são essencialmente tipos.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Cristina da Costa Vieira, no seu ensaio sobre a construção da personagem romanesca, diz partir de uma concepção de personagem «como um signo estrutural, de base linguística, disseminado pelo autor ao longo do texto, e cuja completude só termina quando o leitor reconstrói esse signo no acto de leitura (...)» (2008: 22, 23). Assim, segundo Costa Vieira, o leitor participa na construção da personagem do romance. Pelo contrário, como vimos, na paraliteratura, genericamente, não é o leitor que constrói a personagem. Ela é-lhe já dada, na sua completude. Ao leitor cabe apenas reconhecê-la, ao longo do texto, e fruí-la, dada a relação de familiaridade que com ela mantém, mormente no caso dos romances serializados, nos quais a personagem principal, o herói, aparece repetidamente.

Como notou Arnaldo Saraiva, Couégnas na sua análise dos pressupostos do conceito de paraliteratura não tratou a linguagem. De facto, não dedica um capítulo ao assunto. Porém, ao longo do seu ensaio, vai deixando claro que a linguagem não é uma preocupação do texto paraliterário. A linguagem é simples, coloquial, não especializada e mimetiza a linguagem oral, reforçando, deste modo, a ilusão referencial. Por outro lado, dado que a paraliteratura é uma “leitura fácil”, e dado que, nela, tudo concorre para o significado da mensagem, a linguagem é, também ela, “fácil”, essencialmente denotativa, concorrendo para a legibilidade do texto (Couégnas, 1992: passim). Neste âmbito, diz o estudioso que o romance paraliterário preconiza uma “leitura rápida”, ávida, e não uma leitura lenta, sonhadora, isto é reflexiva, que saboreia o texto. Por palavras suas:

«la lecture qui “traîne”, qui rêve, qui “savore” le texte, qui succombe aux charmes de l’esthétique, qui s’arrête, qui peut revenir en arrière: on l’a compris, le texte paralittéraire ne vise pas ce profil de récepteur (...)» (idem: 142).

O léxico, continua Couégnas, é essencialmente “visual”, simples mas eficaz, que evoca a “cor local”, recorrendo para tal ao estereótipo (idem: 143). Michael Riffaterre diz o seguinte: «(...) les mots ordinaires devraient être univoques, les mots poétiques doivent être équivoques.» (1982: 96). Ora, na paraliteratura, as palavras são as utilizadas no dia-a-dia, as palavras comuns do quotidiano, de um só significado, compreendido por todos, sem equívocos. Assim, pois, a linguagem que serve a leitura ávida da paraliteratura é despojada, não chama a atenção sobre si própria. Pelo contrário, está ao serviço da narrativa, do contar a história, pois é esta, a história, que os leitores esperam e valorizam⁴².

⁴² Nas entrevistas feitas por Rodrigues dos Santos, uma das perguntas recorrentes era a de saber o que é mais importante num romance, se a história, se a linguagem. À excepção de José Saramago, que disse, «Para mim o mais importante de tudo é a linguagem. (...) Mais do que a história, infinitamente mais do que a história» (2010: 216), todos os outros, de forma mais ou menos categórica, responderam que era a história. Eco, por exemplo, antes de responder especificamente à pergunta, disse que na poesia é a linguagem que é mais importante, mas depois, acerca do romance, não hesitou: «Primeiro temos de ter bem presente o que acontece e depois vem a linguagem. Como tal, para mim, o romance é mais a construção de um mundo. Uma vez construído este mundo, sabemos de que palavras precisamos.» (idem: 225). Fica bem patente nas declarações de Eco que as palavras estão ao serviço da história. Relembro que a maior parte dos escritores entrevistados, todos de grande êxito, escreve paraliteratura.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Cabe aqui fazer uma referência ao leitor de paraliteratura. Eco, em *Sobre a Literatura*, na esteira daquilo que escreveu em *Lector in Fabula*, reafirma que um texto, sobretudo se for narrativo, se dirige a um duplo “Leitor Modelo”, que está, aliás, implícito na construção do próprio texto. Assim, pois, este “Leitor Modelo” desdobra-se em um “leitor modelo de primeiro nível” e um “leitor modelo de segundo nível”. O primeiro, como a designação indica, está receptivo apenas ao significado de superfície do texto, isto é, só quer saber o que acontece, como começa e acaba a história que lhe é contada. O segundo, por sua vez, vai além da superfície e quer saber “como é contado o que acontece”. Ou seja, interessa-se pela linguagem e pelo estilo da narrativa. O primeiro é designado por Eco como “leitor semântico” e o segundo como “leitor semiótico ou estético”. O leitor de paraliteratura é, claramente, um leitor semântico. Usando de ironia e, até, humor, Eco chama a atenção para não se entender a distinção feita como se de um lado houvesse apenas o “leitor de satisfação fácil”, apreciador apenas da história, e do outro um leitor de “palato esteticamente fino” apreciador sobretudo da linguagem (Eco, 2003: 228, 229). Mas esse é o estereótipo, o da falta de sofisticação do leitor de paraliteratura, e até a sua incultura, na medida em que procura no romance apenas a história, a evasão, ou mesmo a alienação. Pertinente é, ainda, parece-me, dar conta do exemplo apontado por Eco acerca da forma como os dois tipos de leitores leriam *O Conde de Monte Cristo*. O semântico choraria abundantemente, a cada passo, e apaixonar-se-ia pelo romance. O semiótico dar-se-ia conta de como, do ponto de vista estilístico, o romance está mal escrito e, logo, achá-lo-ia um péssimo romance. Porém, como destaca Eco, «o milagre de obras como *O Conde de Monte Cristo* é que, embora sendo muito mal escritas, são obras-primas da narrativa.» (idem: 230). Recordemos o “*tout signifie*” de Couégnas. O romance paraliterário é um todo - a história e a linguagem que a narra - e como tal deve ser lido.

Importa ainda, a propósito da linguagem, da sua secundarização comparativamente à história, ter em conta o que diz Boyer. Este destaca a pretensão de, neste campo literário, se tentar estabelecer uma comunicação quase directa com o leitor, privilegiando-se, deste modo, o estilo coloquial, oral, bem como o recurso a “refrões estereotipados” e redundâncias. Isto, dando a «ilusão de suprimir a distância instaurada pela escrita» (s.d.: 132), ou seja, mantendo a ilusão referencial. Não há, aqui, nada de novo em relação ao que já foi dito. Importante é, porém, a conclusão que ele tira tendo em conta, quer a linguagem, quer a noção de autoria. Diz ele que, na paraliteratura, operam-se uma série de rupturas. Uma ruptura com o autor - lembremos o anonimato e a pseudonímia -, que implica uma ruptura com a “representação idealizada da escrita” e, ainda, uma ruptura com a “representação idealizada de obra” - lembremos a existência de fórmulas, a redundância, o plágio, a serialização. E o que é que está subjacente a estas rupturas? Vejamos a resposta:

«É que o romance, na paraliteratura, não é somente independente, numa certa medida, do seu autor, é igualmente livre de todo o *supporte*, e da língua em que foi escrito na origem. [Omito a fundamentação, com recurso à comparação com o conceito de mito da autoria de Lévi-Strauss] Donde a facilidade com

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

que a narrativa pode ser traduzida em todas as línguas, adaptada para teatro, para cinema, sem de modo algum perder a sua força de evocação e ressonância que estavam associados ao *suporte* original.» (Boyer, s.d.: 138. O parêntesis recto é meu).

O apagamento, quase, da linguagem permite, pois, uma maior difusão da narrativa paraliterária, quer na forma de livro, através de traduções, quer através das adaptações para outras linguagens, como a cinematográfica, a radiofónica ou a teatral, de que falei anteriormente.

Retomo, agora, o assunto referente aos critérios que subjazem à distinção dos diferentes géneros paraliterários. Boyer indica três elementos distintivos: as séries, as dominantes e o cenário. As séries, já antes referidas, são elementos paratextuais que atribuem, de imediato, uma identidade a um determinado romance. Boyer fala delas, bem como das colecções, em termos de «uma espécie de programa estético.» (s.d.: 104). E exemplifica, entre outras, com a colecção Harlequin (idem: 105). De facto, comprar um romance da colecção Harlequin significa comprar um romance de amor. Mas, dentro da colecção Harlequin há, depois, diversas séries, que guiam o leitor consoante o tipo de história de amor mais do seu agrado. Os romances da série “*Harlequin Desire*”, por exemplo, têm uma componente de erotismo mais acentuada: «Harlequin Desire stories feature sexy, romantic heroes who have it all: wealth, status, incredible good looks...everything but the right woman.»⁴³ Já a série “*Harlequin Historical*” é especializada em romances cuja acção decorre em diferentes períodos históricos: «Emotionally intense stories set across many time periods.»⁴⁴ A série tem, pois, um papel importante na distinção entre os vários géneros dentro de uma determinada colecção. Porém, fala-se ainda em séries relativamente a romances que se continuam uns nos outros, devido à centralidade de uma personagem. É o caso de muitos romances policiais, cujas histórias são protagonizadas por um dado detective. O mesmo acontece em *westerns* ou álbuns de banda desenhada. Neste caso, a série não tem a ver com o paratexto, mas sim com o texto⁴⁵.

⁴³Cf. <http://ebooks.harlequin.com/8EF0435D-725F-4161-A986-ED9940ABFEC8/10/141/en/SearchResultsImprint.htm?SearchID=37235594&SortBy=date>, consultado em 7 de Agosto, 2013.

⁴⁴Cf. <http://ebooks.harlequin.com/8EF0435D-725F-4161-A986-ED9940ABFEC8/10/141/en/SearchResultsImprint.htm?SearchID=37235698&SortBy=date>, consultado em 7 de Agosto, 2013.

⁴⁵ Laurie Langbauer, em *The Series in English Fiction, 1850-1939, novels of everyday life*, dá conta de como a serialização era uma prática corrente no período que estuda. Ela define séries, romances serializados, como, por palavras suas, «these enormous stories that unfolded themselves into (almost) endless series, novel leading into novel in a protracted chain.» (1999: 1). Refere, também, que o objectivo da serialização era “produzir e fixar” uma audiência, um público. Apresenta, depois, algumas abordagens em relação à série. Teóricos marxistas viam nela a própria reprodução do modelo de produção capitalista, naquilo que ele tem de repetitivo, de produção em série de bens para consumo massificado. Mas também, no caso de Horkheimer, uma noção, igualmente capitalista, de progresso, ou melhor, uma ilusão de progresso, pois não havia, de facto, mudanças, mas pura repetição (idem: 8-11). Langbauer, contudo, quer demonstrar no seu estudo como a série tinha a ver com o “género”. Diz ela: «gender was so necessary to the series’s formulation that it could be called on in absolutely contradictory ways.» (idem: 4). Assim, explica, as séries escritas por homens, Conan Doyle, por

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

A dominante, noção que Boyer toma de empréstimo a Jakobson, é apresentada como o sustentáculo de todo o romance paraliterário, na medida em que condiciona todos os elementos que constroem a narrativa. Como sinónimos, ou melhor, noções aproximadas, Boyer fala em “nós sémicos”, “unidades-pivots” ou “motores de efabulação”, que não devem ser confundidos com temas. São estes “motores de efabulação”, assim, que estão na base dos diferentes géneros paraliterários. Exemplos de dominantes são, como exemplifica o estudioso, o sexo para o romance pornográfico, um enigma e uma investigação para o romance policial, ou “um enigma de ordem científica” para o romance de ficção científica (idem: 106-108). Recordo que esta noção de dominante já tinha sido afluída anteriormente. O cenário complementa, segundo Boyer, a noção de dominante, e ambos - cenário e dominante - determinam a série de pertença de um dado romance. Diz o investigador que, quando abrimos um livro e folheamos algumas páginas, sabemos de imediato de que género se trata. Nenhum leitor confunde um romance cor-de-rosa com um *western*. Porquê? Porque o universo ficcional, o ambiente de um e outro são diferentes. Nesta perspectiva, o cenário está mais ligado, diz ele, à noção de tempo e de espaço. Porém, continua, determinados géneros, como o *western*, utilizam uma linguagem específica, e esta remete de imediato para o género em presença. Ou seja, o cenário é todo o contexto em que a acção se desenrola, contexto esse que «mobiliza um feixe de imagens associadas» que se connexionam com um determinado género. No âmbito do romance policial, exemplifica Boyer, o «solar inglês, os bolinhos secos, as chávenas de chá por exemplo *apelam* à estricnina.» (idem: 108,109). O cenário não se confunde, assim, com a história, é anterior a ela, é o conjunto de “estereótipos”, de motivos, ligados a um dado género, que são accionados para construir a própria história.

Fondanèche, cuja investigação é complementar à de Couégnas, Boyer e Thoveron, vai, no entanto, fazer uma abordagem diferente da daqueles estudiosos. Desde logo, ele quer mostrar que a paraliteratura não é uma “sucursal” da literatura, defendendo que os laços entre elas são bem mais estreitos. Refere, assim, que a fractura entre as duas depende do indivíduo ou da sociedade, ou seja, é de ordem ideológica ou sociológica. Depois, mantendo, embora, algo de residual relativamente à noção de dominante proposta por Boyer, e aceite por Couégnas, vai agrupar os diferentes géneros de forma muito diferente, para, de seguida, traçar o seu percurso a partir da antiguidade clássica. Deste modo, reforça, justamente, a filiação da paraliteratura na literatura. Ou, dito de outro modo, a proto-história da literatura é também a da paraliteratura (2005: passim). Não darei conta desse percurso individual de

exemplo, eram vistas como uma representação da “imortalidade masculina”. A repetição era, desta forma, perpetuação ou, para usar o conceito do filósofo José Gil, inscrição. Já as séries da autoria de mulheres, continua a estudiosa, eram meras “réplicas sem significado” que não “levavam a sítio nenhum” (idem, *ibidem*).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

cada género⁴⁶, pois tal está fora do âmbito deste trabalho, mas, sim, da forma inovadora como Fondanèche procede à distinção dos mesmos. De referir que, ao contrário de Couégnas, Fondanèche se apoia essencialmente na paraliteratura da segunda metade do século XX, que mais não é que uma actualização épocal das formas paraliterárias anteriores, dado que, como já foi referido, a paraliteratura evolui, mimetizando os desenvolvimentos da própria sociedade, tendo em atenção o contrato de leitura.

Fondanèche recorre à noção de “*socle*”, que traduzirei por “base”, forma como ele também se lhe refere. As bases são uma espécie de “truncos comuns”, em torno dos quais se agrupam diversos géneros ou domínios paraliterários, e que pretendem ser mais abrangentes do que as noções de estilo ou os próprios temas dos romances, sem, contudo, terem a pretensão de abarcar toda a complexidade de um determinado género ou domínio. Assim, os diversos géneros paraliterários agrupam-se em cinco bases: A “base especulativa - “*le socle speculatif*” -, a “base da aventura” - “*le socle de l’aventure*” -, a “base psicológica” - “*le socle psychologique*” - a “base icónica” - “*le socle iconique*” - e a “base documental” - “*le socle documentaire*” (idem: 19,20).

A base especulativa integra o romance policial, bem como os subgéneros policiais, por exemplo o *thriller*, o romance de ficção científica, e subgéneros⁴⁷ dentro deste, o romance de fantasia, e subgéneros, e, ainda, a utopia e a distopia, podendo estas ser, como o estudioso diz, subgéneros quer da ficção científica, quer da fantasia. Base especulativa porquê? Porque a construção destes romances assenta numa “hipótese” que depois o escritor tem de testar, investigar. A hipótese, por exemplo, colocada pela ficção científica, cujo tema é o futuro, é a seguinte: «De quoi sera fait demain? L’auteur devra nous apporter des éléments de réponse grâce à ses extrapolations.» (idem: 25). Ou seja, posta a hipótese, o autor depois especula, literalmente, sobre ela. Mas, lembra o estudioso, especula, extrapola, tendo em conta o contrato de leitura: «La spéculation est donc inscrite dans le contrat de lecture (...)» (idem, ibidem).

A base da aventura restringe-se a dois géneros, os únicos que sobreviveram, o romance de espionagem e o *western*, experimentando ambos, no entanto, alguma decadência, especialmente o *western*. Este, um produto essencialmente norte-americano, deve a sua

⁴⁶ No que diz respeito, por exemplo, ao romance policial, do qual é especialista, Fondanèche diz, ironizando, que o primeiro crime e investigação policial - as dominantes deste género paraliterário, segundo Boyer - estão na Bíblia, sendo Caim o assassino e, por palavras suas, «l’oeil de Dieu dans le rôle de l’enquêteur». (2005: 34).

⁴⁷ Os subgéneros têm a ver com as temáticas que abordam. Estas podem focalizar-se essencialmente no espaço, no tempo, nas máquinas, ou no “homen transformado” que, por sua vez, geram diversos subgéneros. Dentro da categoria espaço, há, por exemplo, temas como as viagens no espaço, ou a colonização do espaço, ou os extraterrestres. Quanto ao tempo, que é considerado a segunda fronteira da ficção científica, temos as viagens ao passado, as viagens ao futuro, bem como o tema do fim do mundo. Depois, relativamente “ao homen transformado”, temática recorrente do domínio da ficção científica, temos romances sobre clones ou sobre mutantes. Ou seja, há, dentro de um determinado género, vários subgéneros (Badou, 2003: 65-113). Para além disso, há ainda o cruzamento entre géneros, como é o caso da ficção científica com o *thriller*, ou o romance de terror. Por exemplo, Stephen King escreve, entre outros géneros, ficção científica de horror (idem: 42).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

sobrevivência, segundo Fondanèche, ao *western* italiano, mais conhecido como “*western spaghetti*”⁴⁸. O romance de espionagem, por sua vez, depois do termo da guerra fria, perdeu muita da sua força. A guerra contra o terrorismo, porém, poderá ser propícia ao reaparecimento, em força, deste género de romance⁴⁹. Fondanèche vê estes dois géneros como herdeiros do romance de aventuras e dos romances de capa e espada, mas não desenvolve muito o tema. Ele centra-se antes nas afinidades entre os dois géneros e entre estes e o policial. Diz o estudioso que o romance de espionagem, muito ligado à História, é posterior ao policial. Quanto ao *western*, este tem as suas origens na História dos Estados Unidos da América. Tanto um como outro, bem como o policial, querem conquistar algo. O policial, o reequilíbrio das relações interpessoais dentro da cidade. O romance de espionagem, os segredos de estado, com vista ao reequilíbrio das relações entre estados. O *western* quer conquistar o oeste. Essa conquista, ou conquistas, são feitas através de violência, crueldade e sangue. Finalmente, outra característica apontada por Fondanèche é o facto de todos estes três tipos de romance serem protagonizados por heróis solitários, especialmente o *western* e o romance de espionagem. Temos o polícia, ou detective, o espião, que não pode sequer partilhar a sua identidade, e o *cowboy* solitário, que tem, em Buffalo Bill, o seu representante mais conhecido e admirado. Ainda a propósito do *western*, é dito que a sua sobrevivência passa em grande parte pela banda desenhada (idem: 205-254). Temos, depois, a base psicológica, à qual é prestada particular atenção, dado que Fondanèche vai fazer a história do romance sentimental, no qual entronca o romance de amor, ou romance cor-de-rosa. Mas também o romance erótico e o pornográfico integram esta base. Aliás, tal como o romance de amor deriva do romance sentimental, sendo aquele uma forma popular do discurso amoroso, também o romance pornográfico é uma versão popular do romance erótico. Onde este é discreto, aquele usa linguagem crua e explícita para descrever todas as cenas (idem: 257). Quanto ao factor psicológico, este conecta-se com o próprio discurso amoroso e com o corpo, sobretudo o corpo feminino. Há, depois, o tema do amor e sua associação à doença, especialmente à doença da alma. Mas também, particularmente no

⁴⁸ O *western spaghetti*, também conhecido como *spaghetti western*, nasceu em Itália na década de 1960, destinando-se essencialmente a ser vendido fora de Itália. O nome de referência é o italiano Sergio Leone. (<http://www.nanarland.com/glossaire-definition-56-W-comme-western-spaghetti-ou-spaghetti-western-ou-spagh-.html>, consultado em 13 de Setembro, 2014)

⁴⁹ *Olivia Joules and The Overactive Imagination*, de Helen Fielding, a autora do *Diário de Bridget Jones*, é um dos primeiros romances de espionagem associados ao terrorismo, nomeadamente à Al-Qaeda. Sendo este romance de espionagem um subgénero dentro da *chick lit*, tema central do presente trabalho, que é caracterizada pelo tom humorístico e despreocupado da narrativa, o acolhimento por parte da crítica foi muito negativo. Stephanie Harzewski, no seu estudo sobre *chick lit*, fala mesmo do total falhanço da obra, concluindo que a *chick lit* não consegue tratar de assuntos de política mundial (2011: 77). De facto, embora o romance esteja bem construído, há referências a pessoas e factos reais, que revelam falta de sensibilidade e mau gosto. Joules, que antes de ser espia é jornalista, vê, numa festa, um homem, pelo qual se sente muito atraída, até um pouco apaixonada, que diz ser Bin Laden. Confrontada com a veracidade da sua afirmação, ocorre-lhe dizer que é ele, sem dúvida, pois “tem uma certa languidez”, ao que a amiga responde, dizendo que ele, cito, «is number one on the FBI’s Most Languid List.» (Fielding, 2009: loc. 429). De especial mau gosto, porém, como é consensual entre aqueles que criticam a obra, é a referência a um código secreto constituído pela data da queda das Torres do World Trade Center: 0911 (idem: loc. 4865).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

romance sentimental, literário, “a descrição das reacções psicossomáticas da paixão”, bem como a “análise psicológica da paixão” e dos seus efeitos (idem: 261-266). Ao nível do romance de amor, paraliterário, temos histórias ancoradas no estudo da “psicologia feminina”. Ou seja, a paixão e os seus mecanismos, quer psicológicos, quer fisiológicos são convocados tanto para a escrita como para a leitura dos romances que integram a base psicológica. Neste quadro, é incontornável a referência a Freud: «Il faut simplement noter l’influence incontestable du freudisme et des travaux sur la psychologie (...) dans la description des comportements amoureux et encore ... dans la littérature alimentaire, cette approche est souvent sommaire, pour ne pas dire fantaisiste (...)» (idem: 331). Freud é, assim, uma referência importante até na literatura alimentar, ou seja, na paraliteratura, embora, nesta, a abordagem seja limitada e fantasista, como refere o estudioso. É, pois, o discurso do “espírito” no romance de amor, ou cor-de-rosa, e o discurso do “corpo”, no romance pornográfico, isto no domínio da paraliteratura, e tudo o que esse discurso envolve, que levam o autor a incluí-los na base psicológica.

Na base icónica, temos as narrativas que associam à palavra a imagem: a banda desenhada e a fotonovela. Diz Fondanèche: «L’image est donc récit et le texte en est habillage.» (idem: 421). A imagem aparece, pois, como parte fundamental da narrativa, sendo, o texto escrito, uma forma de colocar por palavras aquilo que a imagem não consegue exprimir tão bem. Os iletrados ou os poucos letrados beneficiavam particularmente quer da banda desenhada, quer das fotonovelas. Fondanèche conta como os soldados, que mal sabiam ler, tiravam particular prazer destas formas de narrativa, baseando-se a sua leitura sobretudo nas imagens (idem: 422). Evelyne Sullerot, em *Entretiens sur la paralittérature*, na sua comunicação sobre fotonovelas, refere que os soldados eram grandes leitores deste tipo de narrativa, contrariando a ideia de que só as mulheres as liam. Refere, ainda, que as fotonovelas eram uma espécie de cinema dos pobres (Arnaud, et al., 1970: 121, 122). Fondanèche, aliás, destaca também que a banda desenhada e a fotonovela são herdeiras do cinema. Porém, enquanto a fotonovela está a desaparecer, em parte devido à televisão e a produtos como as séries e as telenovelas, a banda desenhada continua a renovar-se e a grangear leitores. Um dos desenvolvimentos de sucesso neste domínio é a manga, especialmente a manga para adultos, erótica. Oriunda do Japão, a manga prova como a banda desenhada tem a capacidade de se renovar, quer ao nível icónico, da imagem, quer ao nível do texto (2005: 540-543).

A base documental agrupa o romance histórico, a ucronia e o romance rural. O que é comum a estes três géneros é o facto de apresentarem uma representação “mais ou menos fantasista” da História oficial (idem: 547). A questão é complexa, uma vez que os estudiosos destes géneros, sobretudo do romance histórico, se questionam acerca da relação da ficção com a História ou, dito de outra forma, acerca de como construir um todo, que é o romance, coexistindo neste verdade e invenção. Ora, o escritor daquele tipo de romances não pode inventar a História, tem de a respeitar, recorrendo, para tal, a fontes documentais. Assim, após uma série de hipóteses sobre, especificamente, o romance histórico, Fondanèche chega

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

a uma definição que lhe parece mais satisfatória, que é a seguinte: «sera considéré comme roman historique, toute oeuvre romanesque dont l'action se déroule au moins soixante-dix ans avant la date de naissance de l'auteur, ayant pour thème principal l'historiographie ou le déroulement d'un fait historique et ayant nécessité une recherche documentaire.» (idem: 619). O romance histórico está, assim, condicionado pelo tempo em que decorre a acção, que tem de se reportar a, pelo menos, setenta anos antes do nascimento do autor, e também pela necessidade de uma investigação documental.

A ucronia, que do ponto de vista etimológico quer dizer “sem tempo”, é um género essencialmente ligado à ficção científica⁵⁰, inserindo-se no núcleo de histórias sobre viagens no tempo. Porém, esta viagem no tempo está ligada à História, uma vez que a viagem é feita a partir de um ponto da História, seguindo, depois, uma deriva ficcional que tem de ser plausível relativamente ao ponto de partida histórico. Fondanèche exemplifica com romances ucrónicos que partem de hipóteses acerca das guerras napoleónicas. Por exemplo, e se Napoleão tivesse ficado nas mãos dos cossacos russos, em 1812? Ora, para construir um romance a partir desta hipótese, é necessário estar devidamente documentado para que, tanto a hipótese como as extrapolações feitas a partir dela, sejam plausíveis. Diz o estudioso: «L'uchronie, pour être crédible, doit donc (...) proposer une histoire alternative ayant le même degré de plausibilité que l'histoire référencée.» (idem: 651). Assim, o romance ucrónico está também obrigado a documentar-se, para ser verosímil.

Quanto ao romance rural, Fondanèche começa por referir que não há estudos aprofundados sobre o mesmo. Acrescenta, depois, que tanto o romance rural como o ucrónico são subdivisões do romance histórico, estando o romance rural mais próximo da vida quotidiana. Sendo uma nova forma do romance rústico, que nasce no século XIX, o romance rural dele se distingue, no entanto, dada a sua dimensão histórica. O romance rústico pretendia dar a conhecer o mundo rural, as condições de vida daqueles que viviam no campo, chamando, deste modo, a atenção para a necessidade de as melhorar. O romance rural, por sua vez, não pretende dar a conhecer o mundo rural, pois tal já está feito. Pretende, sim, olhar para trás, para esse passado, de forma nostálgica, e, através do retrato da vida quotidiana, destacar como a vida no campo, apesar de difícil, era, por comparação à vida na cidade, uma existência saudável e rica de afectos. Ou seja, enquanto o romance rústico descrevia o presente, relativamente à vivência rural, para a denunciar, o romance rural vai ao passado, socorrendo-se, assim, da História, para retratar um modo de vida que ameaça a todo o momento desaparecer (idem: 653-690).

A abordagem da paraliteratura, termo que substitui todos os outros analisados na primeira parte deste capítulo, foi feita essencialmente com base nos trabalhos de Boyer, Couégnas,

⁵⁰ Diz Jacques Badou, no seu estudo sobre ficção científica, que se pode definir ucronia como um “fragmento potencial da História”, através do qual se tenta responder à seguinte questão: “o que teria acontecido se...?” (2003: 91). Ora, esta questão assenta num facto histórico e, assim, o romance, que é a resposta à questão colocada, tem de atender à plausibilidade da resposta a dar, tendo, por isso, que atender a fontes documentais.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Thoveron e Fondanèche, investigadores que levaram a cabo uma pesquisa exaustiva e englobante de todo o campo da paraliteratura. Depois, claro, apoiei-me, também, em estudos fundamentais sobre aspectos parcelares acerca do paraliterário, na medida em que estes permitiram iluminar aspectos importantes desta literatura não legitimada.

Boyer, que encetou a tarefa de analisar a paraliteratura na sua totalidade, aborda desde a literatura de cordel até ao romance de amor, ou romance cor-de-rosa, o género paraliterário mais desprezado de todos, mas também o de maior sucesso. O seu conceito de contrato de leitura, fulcral para a compreensão do paraliterário, é retomado por todos os outros estudiosos, que nele vêem um contributo conceptual inestimável para a abordagem da paraliteratura. Couégnas, partindo de um conjunto de obras que incluem o romance-folhetim e o romance policial até aos primeiros anos do século passado, obras estas que, por extensão, abarcam também todas as outras produzidas posteriormente, à excepção da banda desenhada, faz a análise dos pressupostos do conceito de paraliteratura. Assim, domínio da narrativa, repetição, redundância, univocidade, monossemia, transparência, linguagem despojada, recurso ao estereótipo, personagens planas, ilusão referencial, contrato de leitura, organicidade sémica do todo - paratextual e textual - e legibilidade são as palavras-chave do modelo paraliterário que ele propõe. Thoveron, depois, em *Deux siècles de paralittératures*, apresenta uma abordagem essencialmente histórica da paraliteratura, em que, a juntar àquilo que é próprio do paraliterário, acresce o contexto próprio que o explica, seja essa explicação de cariz económico, sociológico ou cultural. E tudo é feito recorrendo a inúmeros romances não só de língua francesa, como de língua inglesa e outras línguas. Thoveron vai do romance-folhetim ao policial, tentando cobrir todos os géneros até à década de noventa do século XX. Finalmente, Fondanèche, colando a paraliteratura exclusivamente ao género narrativo, e tendo por referente a ficção produzida a partir da segunda metade do século XX, vai apresentar a paraliteratura tendo em conta a sua relação estreita com a literatura. Faz, assim, no seu estudo, uma incursão pelo terreno da literatura, pelos seus textos fundadores, que vê, também, como fundadores da paraliteratura. Depois, dada a massa heterogénea de textos paraliterários, procede a uma distinção destes, ancorada na noção de “*socle*”, base. A concluir o seu estudo, Fondanèche relembra como a paraliteratura vive da sua época, do seu tempo, constituindo-se, assim, como um importante indicador sociológico e reafirma, de igual modo, o seu compromisso com o entretenimento, com o propiciar distração, nos momentos em que ela é necessária. Por fim, relativamente à forma como a paraliteratura continua a ser ignorada ou votada ao desprezo, afirma que, se ela não tem merecido a atenção da crítica, especialmente a universitária, não é por falta de matéria para reflexão.

Com efeito, o campo da paraliteratura é vasto, e alguns géneros paraliterários, sobretudo aqueles maioritariamente escritos por mulheres e dirigidos às mulheres, continuam a ser menosprezados. Os romances de amor, por exemplo, continuam, em larga medida, a ser considerados “romances tolos” - «silly novels» -, fruto da “idiotice” e “fatuidade feminina”, forma como George Eliot se lhes referia no século XIX (Sheppard, 2013: 102). Porém, o

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

romance de amor, ou romance Harlequin, começou, a partir essencialmente da década de 1980, a ser objecto de estudo por parte de reputadas estudiosas sobretudo no âmbito dos Estudos de Mulheres e no dos Estudos Culturais, o mesmo acontecendo relativamente a um novo tipo de romance de e para mulheres que emergiu nos anos noventa. Será este o assunto que abordarei no próximo capítulo.

Capítulo 2

Chick lit: Romance Pós-feminista

«Chick lit provides a post-feminist narrative of heterosex and romance for those who feel that they're too savvy to be duped by the most conventional romance narrative.»

Imelda Whelehan (2005: 186)

«Chick Lit doesn't have to be light. It doesn't have to be serious. It doesn't *have* to be *anything*. Chick Lit is simply this: stories about contemporary women, for contemporary women.»

Cathy Yardley (2007: 154)

A *chick lit* não é literatura. É paraliteratura. Como tal, evidencia características próprias do texto paraliterário abordado no capítulo anterior. Assim, à semelhança de outros géneros paraliterários, a par do enorme sucesso de vendas, que espelha a grande aceitação deste tipo de narrativa junto do público leitor, depara-se com críticas acerbas por parte dos meios literários, que dela se demarcam.

No livro *This is not Chick Lit*, após ter definido esta literatura como mais um género como tantos outros, desde o *thriller* à ficção científica ou à fantasia, diz Elizabeth Merrick o seguinte: «Chick lit's formula numbs our senses. Literature, by contrast, grants us access to countless new cultures, places, and inner lives.» (2006: IX). Desta forma, Merrick identifica não só a construção tipológica destas narrativas, como lhes circunscreve o alcance. Esta literatura não abre horizontes. Estreita-os, segundo ela. E fá-lo porque, prossegue, não dá conta da complexidade da experiência humana e, também, porque é linguisticamente pobre, fazendo uso sobretudo do *cliché* (idem, ibidem). De facto, é esta a ideia subjacente à *chick lit*, a de leveza, trivialidade e visão despreocupada sobre o mundo.

Merrick, no livro que edita, filia ainda a *chick lit* no romance Harlequin, ou seja, no romance cor-de-rosa. Como vimos no capítulo anterior, a editora Harlequin é sinónimo de romance cor-de-rosa, ou, dito com mais rigor, do romance de amor. Mas, explicita a editora, o que é censurável no romance Harlequin, e afins, não é tanto o género em si, mas a sua natureza comercial, o facto de inundar completamente o mercado, deixando pouco ou nenhum espaço para outro tipo de literatura. Diz ela: «The problem is, rather, that the chick lit deluge has helped to obscure the literary fiction being written by some of our country's most gifted women - many of whom you've never heard of.» (idem, ibidem). Ou seja, a *chick lit* é empobrecedora não só devido a não trazer nada de novo em termos de criatividade, como a

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

literatura, mas também porque, dada a sua expressão no mercado, impede a divulgação daquela. Este tipo de crítica é muito comum e não é novo⁵¹. Em Portugal também existe, como veremos no próximo capítulo. Porém, a meu ver, não é uma crítica totalmente justa, ao contrário das críticas aos seus conteúdos, quando não enfermam de preconceito. A *chick lit*, bem como outros géneros paraliterários, não deve ser censurada pelas campanhas de marketing que são montadas para a promover ou por ter leitores fiéis que a procuram. Toda a paraliteratura tem uma natureza comercial bem conhecida. Não é, assim, próprio, parece-me, assacar-lhe a responsabilidade pela marginalização da literatura legitimada. É a falta de leitores que o explica, e não a paraliteratura e as suas dinâmicas próprias. Recordo o que diz Leslie Fiedler acerca deste assunto, como vimos no capítulo anterior, usando a expressão “*betrayal of literacy*” - traição à literacia - para explicar o facto de a escolarização não ter educado o gosto literário. Aqueles que passaram a ter acesso às escolas e, sobretudo, às universidades não se tornaram leitores de Literatura. Mais, muitos não se tornaram sequer leitores (1971: 418 - 427). Também Armando Petrucci, como já foi referido, no ensaio que intitula «Lire pour lire - Un *avenir* pour la lecture», dá conta de como os mais instruídos, desde professores universitários a profissionais liberais e grandes empresários, as elites, “lêem apenas por ler”, ou seja, procuram na leitura apenas entretenimento (2001: 430). Não é, pois, a paraliteratura que obsta à divulgação da literatura. Aquela apenas preenche um vazio, que a escassez de leitores literários deixou em aberto.

Continuando esta curta introdução ao tema do capítulo, o livro *This is not Chick Lit*, que divulga o trabalho - narrativas curtas - de algumas escritoras literárias, teve como resposta um outro, *This is Chick-Lit*. Nele, são igualmente divulgadas narrativas curtas de escritoras de *chick lit*. Na introdução, Lauren Baratz-Logsted, recorrendo à sua experiência como editora e livreira, diz não se lembrar de um género tão menosprezado, pela crítica, não pelo público, como este: «I cannot remember a single genre being as widely reviled, while at the same

⁵¹ Gissing, em toda a sua obra, dá conta do modo como os homens de letras reagiam ao progresso, em todas as suas vertentes, registado na segunda metade do século XIX. Centra-se, porém, sobretudo na tensão entre literatura e paraliteratura, que identifica como comércio: «Literature nowadays is a trade.» (1981: loc. 106). No livro que acabei de citar, *New Grub Street*, as duas personagens principais são escritores. Um escreve literatura e acaba por morrer devido às más condições de vida, pois a sua literatura não vende e ele não está disposto a ceder ao mercado: «He is the old type of unpractical artist. (...) He won't make concessions, or rather, he can't make them: he can't supply the market.» (idem, ibidem). O outro, como ele próprio diz, é o escritor novo: «I am the literary man of 1882» (idem, ibidem). O escritor que dá ao leitor aquilo de que ele gosta: «the plot may be as silly as you like, providing it holds the attention of vulgar readers.» (idem: loc. 787). Depois, claro, na promoção desta literatura, como de qualquer outro produto comercial, tem especial relevo o papel da publicidade, tendo em conta, especialmente, a necessidade de chamar a atenção do leitor, dada a quantidade de livros no mercado: «The quantity of the market is so great that there's no hope for the public unless one can afford to advertise hugely.» (idem: loc. 411) Neste processo, o homem de letras, que escreve livros que não procuram a popularidade fácil, nem tem meios de os tornar conhecidos, não consegue que as suas obras cheguem aos seus leitores e, assim, marginalizam-se, como escreve Gissing, «men of genius» (idem: loc. 106). Porém, o que verdadeiramente explica esta falta de interesse pela literatura é, como se refere em *The Private Papers of Henry Ryecroft*, a falta de leitores que vejam nela algo de vital. Em todo o Império Britânico, diz Ryecroft: «(...) the men and women who purchase grave literature, (...) who regard it as a necessity of life, (...) could (...) comfortably assemble in the Albert Hall.» (Gissing, 1903: loc. 573).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

time being as wildly popular, as chick-lit.» (Baratz-Logsted, 2006: 2). Não hesita, porém, em considerá-lo um género comercial, popular, isto é, paraliterário, não reivindicando para ele, pois, o estatuto de literatura legitimada. Mas não o subestima. Afirma a sua natureza despreocupada, o seu compromisso com o riso, o amor, a morte, “aquilo de que é feita a vida”. Na *chick lit*, destaca, não se encontram respostas para os grandes problemas da humanidade, mas, como remoque à literatura, e mais especificamente à crítica de Merrick, acrescenta: «But then, how much of fiction, either genre or literary ever does?» (idem: 4). Ou seja, em relação às grandes questões que a todos afligem, tanto a literatura como a paraliteratura, “a literatura de género”, são igualmente impotentes. Com efeito, e tal como vimos anteriormente, à semelhança de outros géneros paraliterários, a *chick lit* quer, antes de tudo, entreter. Diz Baratz-Logsted: «Chick-lit is entertainment.» (idem: 1).

Irei, de seguida, falar da origem do termo. Depois, abordarei a *chick lit* enquanto herdeira do romance cor-de-rosa, mais conhecido hoje, na paraliteratura, como romance Harlequin, naquilo que ambos têm em comum e naquilo em que divergem. Abordarei ainda a *chick lit* enquanto ficção pós-feminista. Para tal, apoiar-me-ei, também, em alguns romances emblemáticos do género.

De *Chick-lit* a *Chick Lit*: de Literatura de Vanguarda a Paraliteratura

O termo *chick-lit* aparece pela primeira vez no título de um livro editado por Cris Mazza e Jeffrey DeShell, *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. Este livro reúne narrativas curtas de vinte e duas escritoras que responderam ao apelo de Mazza para escreverem ficção pós-feminista. Sobre esta, na introdução, faz a editora uma curta síntese. A ficção pós-feminista, frisa, não é antifeminista, mas quer cortar com uma certa ideia de “escrita de mulheres”, substituindo-a, simplesmente, por “escrita”, sem referência ao género. De igual modo, este tipo de ficção não tem de mostrar as mulheres quer como supermulheres, isto é, mulheres que têm de se mostrar à altura das expectativas criadas pelo ideário feminista, quer como mulheres subjugadas por um tipo de sociedade patriarcal. Esta mulher pós-feminista tem, apenas, de se mostrar humana. Como tal, tanto pode sofrer, como fazer sofrer, tanto pode ser vítima, como vitimar. Em suma, tanto experiencia o fracasso, a fraqueza, como o sucesso, o poder, assumindo, por inteiro, a responsabilidade que lhe cabe sobre tudo aquilo que acontece na sua vida (Mazza, DeShell, 1995: 8,9). O livro pretende, pois, trazer algo de novo à literatura escrita por mulheres sobre mulheres. Na contracapa, pode ler-se, justamente, que este é o quarto volume de uma série, cujo objectivo é “descobrir vozes inovadoras” na ficção de mulheres, para demonstrar que estas, ao contrário do que se pensa, sabem escrever “ficção experimental” (idem, ibidem). Ora, como explica Mazza, para cumprir este objectivo, era necessário escolher um título eficaz, provocatório, e, juntamente com DeShell, cunhou o termo *chick-lit*, associando-lhe o não menos controverso conceito de pós-feminismo.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Segundo o *The New Oxford American Dictionary*, a palavra “*chick*”, forma curta de “*chicken*” - galinha -, é usada informalmente, mas também de forma depreciativa, para referir mulheres jovens (2008: loc. 142256). Germaine Greer refere-se a esta forma de tratar as mulheres como uma entre muitas outras, se bem que mais ofensivas ou degradantes, como a própria palavra “*chicken*”, que associa à imagética da comida, valorando-se, assim, a mulher como algo comestível, ou seja, como objecto sexual. “*Chick*” - pintainho -, diz, tal como “*bird*” ou “*kitten*”, é uma forma de tratamento bem menos agressiva, quando comparada com outras, também para referir animais, como “*vaca*” ou “*cadela*”, por exemplo (2008: loc. 4127). O termo é, pois, controverso, na medida em que contém uma certa ideia acerca das mulheres, que implica o não as levar a sério. Stephanie Harzewski⁵² diz que “*chick*” é a mulher feminina, atraente e, logo, não ameaçadora para as “hierarquias do poder” (2011: 45). Ora, Mazza e DeShell escolhem o termo propositadamente, para activarem todas estas associações ligadas à mulher e à sua escrita, tida sempre como menor, não para as validarem, mas, sim, para as desmontarem, dando igualmente testemunho de que as mulheres têm a sua quota-parte de responsabilidade na criação desse estereótipo. Diz Mazza:

«This was the ironic intention of our title: not to embrace an old frivolous or coquettish image of women but to take responsibility for our part in the damaging, lingering stereotype.» (2006: 18).

A antologia é bem acolhida nos meios académicos, quer no domínio dos estudos literários, quer no dos estudos de mulheres, tendo o título provado ser eficaz sobretudo no que diz respeito à discussão em torno do pós-feminismo. Mais, Mazza dá conta da reacção de professores de literatura, que destacaram a qualidade “artística” e “cultural” das narrativas nela incluídas. Ou seja, a *chick-lit*, com hífen, começou por ser literatura. Diz Harzewski:

«Originally a literary movement in American avant-garde fiction during the mid-1990s, it transmuted into an unabashedly bourgeois, commercial medium, with its formula of urban consumerist fantasy (...)» (2011: 15).

Em 1996, junta-se, a Mazza e DeShell, Elizabeth Sheffield na edição de mais uma antologia de *chick-lit*, *Chick-Lit (No Chick Vics)*. Nela, o tema da não vitimização das mulheres está presente, mais uma vez, agora de forma mais destacada. Mazza, na introdução, refere como a selecção das histórias para a primeira antologia de *chick-lit* demonstrou uma tendência para apresentar as mulheres como vítimas. Pois bem, essa constatação levou-a a centrar-se num tipo de ficção em que as mulheres, a serem vítimas, sê-lo-iam, mas não devido a algo que as transcende. No fundo, há um retomar da recusa de ver, na sociedade e nos homens, os

⁵² Stephanie Harzewski, professora universitária, é autora de *Chick Lit and Postfeminism, Cultural Frames, Framing Culture*, a sua tese de doutoramento, que editou em 2011. Em 2006, então na qualidade de estudante de doutoramento, contribuiu com um ensaio para a primeira obra sobre a *chick lit*, ao lado de Cris Mazza, entre outras estudiosas: *Chick lit, the New Woman's Fiction*.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

agentes de vitimização das mulheres. Esta recusa, aliás, é vista por Mazza como um dos “sintomas” da ficção pós-feminista (Mazza, et al., 1996: 13). A recepção deste segundo volume de *chick-lit*, no entanto, não foi a esperada, apesar do bom acolhimento por parte de alguns académicos. As recensões, na imprensa, focaram-se sobretudo no conteúdo sexual das narrativas: «You never saw so many female genitalia. ... Not many straight women either.» (Carolyn See, apud Mazza, 2006: 21). A organização que financiou parte do livro considerou-o mesmo “material ofensivo”. Mas se o percurso da *chick-lit*, enquanto literatura de vanguarda, foi curto, a associação do termo *chick-lit* a paraliteratura dar-se-ia apenas, como conta Mazza, através de um ensaio da autoria de James Wolcott, nas páginas da revista *The New Yorker*.

Wolcott, colunista e crítico literário, não hesitou em considerar as antologias de *chick lit* como “ficção pop”, sublinhando, também, o conteúdo sexual das mesmas, bem como a tematização do lesbianismo. Quanto às “*chicks*”, define-as do seguinte modo: «a chick is a postfeminist in a party dress, a bachelorette too smart to be a bimbo, too refined to be a babe too boojy to be a bohemian.» (Wolcott, 1996: 54). Ou seja, caracteriza as personagens femininas, e as suas autoras, destacando o seu gosto por roupa chamativa, bem como o facto de serem solteiras e pós-feministas. Depois, quanto às características da personalidade, é mais evasivo: não chegam a ser “bimbas”, mas são quase; não chegam a ser “borrachinhos”, mas são quase; não chegam a ser “boémias”, mas são quase. De igual modo, ora diz que elas são inteligentes, ora diz que o não são - «too boojy». No fundo, esta definição retoma todos os cambiantes do estereótipo da mulher atraente, jovem e, como diz Stephanie Harzewski, não ameaçadora para o *status quo*. Aliás, Wolcott, que no seu artigo fala do estilo da colunista Maureen Dowd, segundo ele uma “*chick*” pós-feminista, diz isso mesmo acerca do estilo de Dowd e, por extensão, de todas as escritoras de *chick lit*: «What makes chick writers so marketable? It isn't just the bonhomous attitude, the trail of cigarette smoke in their style. In large part, it's because chicks are so unthreatening to men - to male editors and readers alike.» (idem: 57). E que estilo é esse, para além de ser amistoso e sedutor? É um estilo leve, ligeiro, ou melhor, “*light*”, que é uma palavra importante neste trabalho, como veremos no próximo capítulo: «Her [de M. Dowd] columns are so light they are beginning to levitate.» (idem: 59. O parêntesis recto e o sublinhado são meus). Ora, como explicita Mazza, embora Wolcott refira no seu texto as duas antologias de *chick-lit*, ele está, de facto, a descrever a *chick lit* - Mazza faz questão de retirar o hífen - que vai ser consagrada com a publicação de *Bridget Jones's Diary*, da autoria da escritora britânica Helen Fielding (2006: 22,23). Com efeito, num estudo sobre este romance, da autoria de Katarzyna Smyczynska, pode ler-se que o termo “*chicklit*”⁵³ está a ele associado, enquanto obra fundadora do

⁵³ A designação *chick lit* é escrita de forma diferente, consoante os autores. Cris Mazza e Jeffrey DeShell, que a cunharam, escrevem *chick-lit*. Depois, aparecem referências ao conceito com e sem hífen. Mazza, quando fala da *chick lit* paraliterária, não utiliza o hífen. Harzewski, no seu estudo, faz questão de distinguir também a *chick-lit* da *chick lit*, sendo esta última o tema da sua investigação.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

género, e que se aplica, de igual modo, a um conjunto de obras de ficção sobre mulheres, escritas sobretudo por autoras britânicas e americanas, mas também por autoras de muitos outros países, dado que o impacto da personagem principal, Bridget Jones, desencadeou, pelo mundo inteiro, uma produção ficcional que procura reproduzir as características do género, adaptando-as, contudo, à cultura desses mesmos países (Smyczynska, 2007: 23).

Também Cathy Yardley aponta o romance de Fielding como aquele que consagra o género, que lhe dá visibilidade: «In the beginning, there was Bridget.» (2007: 6). Depois, a este, vem juntar-se um outro, da autoria da escritora americana Candace Bushnell, *Sex and the City*. Sobre ele, é dito que traz às leitoras tudo aquilo que elas apreciam na *chick lit*, como a cultura pop, a moda, ou melhor, as roupas, calçado e acessórios de marca, o espaço urbano e protagonistas com as quais as leitoras se identificam. Aquelas são essencialmente mulheres solteiras, na casa dos vinte ou dos trinta anos, que tentam conciliar as suas carreiras com os relacionamentos amorosos, os problemas financeiros e o desejo de serem mães e de casarem, apoiando-se no círculo de amigas, que surge como um substituto da família (idem: 8).

Stephanie Harzewski, a propósito destas duas obras, diz o seguinte:

«The beginning date, 1996, marks the publication of the newspaper columns *Sex and the City* and *Bridget Jones's Diary* in book form, the two texts most responsible for igniting the *chick lit* genre.» (2011: 17)

Assim, estes dois romances, que começaram por ser colunas de jornal, não são, de facto, os primeiros a ser publicados lançando o género. São, sim, aqueles que o validam e lhe dão uma projecção que se mantém após quase duas décadas do seu aparecimento.

Relativamente à origem da *chick lit*, há, aliás, estudiosos que dizem que apenas a designação é nova: «Although the term is new, the genre is not.» (Johnson, 2006: 143). A sustentar a sua afirmação, Joanna Webb Johnson aponta como exemplos de *chick lit* as obras de Samuel Richardson, *Pamela* e *Clarissa*, escritas no século XVIII, bem como todos os romances de Jane Austen e ainda muitas outras obras de escritoras americanas do século XIX, entre as quais Louisa May Alcott e o seu romance *Little Women*. Em comum têm, como refere Johnson, a temática: «the modern novels continue the historical focus on daily trials, fashion challenges (...) relationship issues, and family problems.» (idem, *ibidem*). Deste modo, Johnson não só

Depois, como faz Smyczynska, há autores que juntam as duas palavras, ou seja, que escrevem *chicklit*. É também desta forma que aparece a palavra na colecção “chicklit - romances de sempre para a mulher de hoje” que, em Portugal, através da Biblok, publica traduções de romances tidos como pertencendo a este género, à venda em quiosques, lado a lado com os romances Harlequin. É o caso do romance de Jean Webster, *Daddy Long Legs*, publicado pela primeira vez em 1912, e cuja tradução em língua portuguesa, *O Papá das Pernas Altas*, foi publicada em 2011, pela Biblok, na referida colecção, como *chick lit*. Mas há outras formas, ainda, de grafar esta designação. Bonnemaïson e Fondanèche, que aludem à *chick lit*, a propósito do policial e depois, em anexo, o explicam, escrevem *chick litt* (2009: 40 e 110), o que se explica com o facto de literatura, em francês, ser “*littérature*”. Eu, como Mazza e Harzewski, escreverei *chick lit*.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

filia a *chick lit* em obras de autores reconhecidos, algo que é próprio do género, como apresenta, sucintamente, alguns dos seus temas, como as relações amorosas, a vida quotidiana, os problemas com a família e a relação com a moda. Depois, refere, ainda, o compromisso da *chick lit* com o presente. De facto, tal como os outros géneros paraliterários, como vimos, também a *chick lit* se inscreve no presente e evolui ao ritmo das mudanças operadas na própria sociedade da qual é oriunda. É, no entanto, *Pride and Prejudice* de Jane Austen, intertexto do romance *Bridget Jones's Diary*, que é considerado o primeiro romance de *chick lit avant la lettre*. Isto mesmo é dito logo no título da obra que desenvolve a analogia entre o romance de Austen e a *chick lit*: *Flirting with Pride & Prejudice, Fresh Perspectives on the Original Chick-lit Masterpiece* (Crusie, 2005). O assunto é depois tratado especificamente por Shanna Swendson, no ensaio «The Original Chick-Lit Masterpiece», que aponta as principais características definidoras do género.

Swendson começa por associar a *chick lit* a uma obra literária, *Pride and Prejudice*. Depois, faz a sua ligação ao romance de amor, na medida em que *Pride and Prejudice* é também um romance de amor. Porém, não é um romance de amor como o romance cor-de-rosa, ou Harlequin, embora ambos tenham alguns pontos em comum, como a procura do homem ideal, o príncipe encantado, ou melhor, o “*Mr. Right*”, como é mais próprio da linguagem deste género paraliterário. Mais, salienta, ao contrário do romance cor-de-rosa, o romance da *chick lit* pode não ter, sequer, uma história de amor. Enumera, depois, elementos fundamentais do género: o grupo de amigas e sua cumplicidade, que funciona como substituto da família, as compras e a preocupação com a aparência. Claro que estes elementos se manifestam de formas diferentes em Jane Austen e na *chick lit*, tendo em conta as respectivas épocas. Finalmente, destaca ainda algumas características das heroínas, das “*chicks*”, como a capacidade que elas têm de observar o que se passa à sua volta e de rirem de si próprias. A este propósito, refere também que a “*chick*”, embora romântica, é pragmática e, por isso, é criteriosa na escolha do seu homem ideal. Este, à semelhança de Mr. Darcy, pelo qual Elizabeth Benett só se apaixona verdadeiramente após observar a sua propriedade, Pemberley (Austen, 1995: 164 e 252), deverá ser um homem financeiramente independente (Swendson, 2005: passim). Com efeito, como veremos mais à frente, ao contrário do romance cor-de-rosa, na *chick lit*, o amor não é um factor de mobilidade social.

Voltando à questão da origem da *chick lit*, ver em romances como *Pride and Prejudice* de Jane Austen ou *Pamela, or Virtue Rewarded*, de Samuel Richardson, para referir os mais visados, os precursores do género, ou mesmo *chick lit avant la lettre*, é redutor. No fundo, isolam-se alguns aspectos em que eles se assemelham à *chick lit*, esquecendo que tanto um romance como o outro são produto de uma determinada época, o mesmo acontecendo com *O Diário de Bridget Jones* ou *O Sexo e a Cidade*. É certo que todos têm em comum o facto de falarem da relação homem e mulher. De igual modo, a ironia que perpassa o livro de Austen, ou o tom confessional e espontâneo usado por Pamela Andrews para, através de cartas, narrar o conturbado processo de enamoramento com Mr. B (Richardson, 1740: passim) têm eco na

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

forma bem-humorada e confessional como as heroínas da *chick lit* narram, na primeira pessoa, as suas histórias. Porém, o mesmo acontece com outras obras que não são *chick lit*. Harzewski dá conta de como alguns *media*, mormente a Internet, mas também a televisão, nomeadamente o *talk show* de Oprah Winfrey, através da rubrica que dedica aos livros, o *Oprah's Book Club*, tendem a etiquetar como *chick lit* obras tão díspares como *Anna Karenina*,⁵⁴ de Tolstoi, ou *O Amor em Tempos de Cólera*, de Gabriel García Márquez, entre muitas outras (2011: 144, 145). O critério de selecção subjacente a estas escolhas consiste no facto de haver nesses romances uma protagonista jovem, ou uma história de amor, ou o tratar-se de uma narrativa na primeira pessoa. Como referi, trata-se de isolar um ou mais elementos de uma dada obra e, a partir deles, classificá-la como *chick lit*⁵⁵, não tendo em conta muitos outros elementos, o que nem é intelectualmente honesto para a obra em questão, nem é esclarecedor quanto ao que é a *chick lit*. Diz Harzewski:

«Naming texts as chick lit prototypes or analogues can perpetuate misreadings, add undue importance to factual elements (...) and homogenize tonal differences.» (2011: 144).

Assim, pese embora a centralidade do romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, enquanto arquétipo da *chick lit*, são *O Diário de Bridget Jones* e *O Sexo e a Cidade* as obras de referência do tipo de literatura de que se ocupa o presente trabalho de investigação.

Da *chick-lit* de Mazza e DeShell não há na *chick lit* qualquer vestígio, a não ser o facto de ambas serem escrita sobre mulheres. A primeira abrange uma variedade de temas, dos quais o romance, isto é, o enamoramento, está ausente. São temas como a eutanásia, (Lindner, 1995: 21-31), o aborto e a maternidade (Lee, 1995: 121-124), a violência e a sua mediatização, ou melhor, a violência real como matéria de espectáculo e potencial fonte de rendimento para a vítima (Banks, 1995:183-188), os distúrbios alimentares (Molinari, 1996: 143-150), o casamento (Pearson, 1995: 127-140) e o sexo (James, 1995: 91-100 e Taormino, 1996: 221-225), entre outros. O sexo é, aliás, como já referido, o principal tema do segundo

⁵⁴ No site Yahoo respostas, na secção de Letras e Humanidades, Livros e Autores, aparece a seguinte questão: «Is the Anna Karenina biography a good novel?». Há, depois, algumas respostas dadas por vários internautas. Um deles, Ted, responde: «It's not a biography. It's merely fiction. Since everyone talks about it, I would assume it's good. I don't want to read it, because it's chick-lit. (...)». Um outro, Luc, esclarece: «It is not a biography - it's fiction - nor is it chick-lit. It provides a clear detail of the troubles of a married woman and also elucidates on the backdrop of elite Russia (...)». Esta interacção não só é reveladora de como o facto de um romance ter como título o nome de uma mulher levar a crer que se trata de *chick lit*, como dá conta de como a cultura literária, parece-me, atravessa tempos difíceis (<https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20130204095502AAKs7h7>, consultado em 23 de Agosto, 2014). Acrescento ainda o resultado de uma pesquisa *on-line* sobre romances de *chick lit*, cuja longa lista inclui *Romeo and Juliet*, de Shakespeare, ou *The Wings of the Dove*, de Henry James, entre muitas outras obras e autores de literatura (<http://www.goodreads.com/shelf/show/romance-chicklit?page=17>, consultado em 23 de Agosto, 2014).

⁵⁵ Este aspecto é abordado em alguns romances. *Death by Chick Lit*, de Lynn Harris, é um desses romances. Nele, faz-se uma crítica à forma como a *chick lit* é entendida. A par da história, é feita uma reflexão sobre o próprio género. A autora denuncia o facto de se considerar como *chick lit* tudo aquilo que é escrito por mulheres ou cujas protagonistas são mulheres: «Ever since Bridget Jones (...) it seemed that every book written by a woman or with a female protagonist was now labelled *chick lit*.» (2007: 4).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

volume de *chick-lit*, tendo a sua abordagem, crua e directa, chocado alguns daqueles que possibilitaram a sua publicação. Com efeito, enquanto na *chick lit*, paraliterária, o sexo é exclusivamente heterossexual, na *chick-lit* há uma gama bem mais ampla de práticas sexuais, das quais o prazer parece estar ausente e cuja descrição é feita de forma pormenorizada, com recurso ao calão. O sexo surge quase como um ritual, uma prática mecânica, uma encenação. Aliás, esta ideia de encenação e espectáculo é acentuada pelo facto de, amiúde, a relação sexual ser observada por outros, estando, portanto, associada à prática do voyeurismo (James, 1996: 91-100 e Taormino, 1996: 221-225). A linguagem na *chick-lit* é rica e variada, por vezes hermética. O primeiro conto da primeira antologia, por exemplo, é constituído por uma série de fragmentos em torno do filme *The Wizard of Oz* e respectivos actores, que dificilmente conta uma história (Nystrom, 1995: 13- 19). É um texto cheio de espaços em branco que convida o leitor a encontrar-lhe um sentido, no fundo, que o convida a reescrevê-lo. Em «story», narrativa que faz apenas uso da minúscula, predominam as marcas de oralidade, para dar conta da forma de falar de certos imigrantes nos Estados Unidos: «cant love this child dont care for this child dont want to aint no one have the power to change the way i feels» (Lee, 1995: 121). Em síntese, ao contrário da *chick lit*, cujas narrativas são lineares, fáceis de ler, têm princípio, meio e fim, e exploram o lado lúdico das situações, as narrativas da *chick-lit* são complexas, não lineares e metafóricas. A mulher da *chick lit* é empática, não se leva a sério, ri de si própria e é bem-humorada. Pelo contrário, a mulher da *chick-lit* é, em traços gerais, uma mulher sombria, conformada e passiva. Vejamos o diálogo deste casal, um “ele” e uma “ela”, sem nome, que se vai repetindo ao longo da narrativa, com poucas variantes, e ilustra esta ideia de passividade, impotência e conformismo, das quais o uso reiterado da negativa é bem eloquente:

«SHE: What do you want to do tonight?

HE: I don't know. What do you want to do?

SHE: I want to *not* do what we do every night.

HE: Okay, what then?

SHE: Something *different*.

HE: Like what?

SHE: You don't know? Guess. Guess what I want to do.

HE: I don't know, and I don't want to guess.

SHE: Then I don't know either. Forget it. We'll watch something.» (Pearson, 1995: 128).

Depois, apesar de, na segunda antologia, o tema ser “*no chick vics*”, isto é, “nada de vítimas”, temos mulheres que não estão de bem consigo, que se automutilam: «I cut therefore I am» (Yuknavitch, 1996: 190). Mazza, aliás, na introdução, diz que as narrativas

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

abordam comportamentos clássicos de vitimização, mas com uma diferença, que é o facto de as vítimas não se considerarem como tal:

«(...) you'll find some of the classic trappings of victimhood here - self mutilation, S&M pornography, non-mutual sexual experiences - but there is a difference. These aren't stories about the traumas of, aftermath of and recovering from victimhood. In fact, *certain writers don't seem to consider victimizing situations as victimizing, and the victims don't regard themselves as victims at all!* Could this be a symptom of postfeminist writing?» (1996: 12, 13).

Mazza não vê, pois, que haja vítimas nestas narrativas, articulando as situações de vitimização com o discurso da escrita pós-feminista, nomeadamente no que diz respeito à questão da escolha, da decisão. Ou seja, os comportamentos das protagonistas são escolha sua, logo, na medida em que elas tomam em mãos o seu próprio destino, não há como ver nelas vítimas. A linha que separa a vítima da não vítima é, assim, muito ténue. Só à luz do pós-feminismo, de que falarei adiante, enquanto feminismo que tem como garantidos os ganhos das lutas das feministas da primeira e segunda vagas, é que se pode ver nas protagonistas das antologias de *chick-lit* mulheres que se limitam a ser apenas, passe a redundância, humanas, para usar a argumentação de Mazza. De outro modo, olhando apenas para o seu comportamento, para o espaço claustrofóbico em que se movem, quase tão confinado como o das heroínas do romance gótico, dir-se-ia serem vítimas de uma sociedade que lhes nega todos os instrumentos que lhes permitam realizar-se como mulheres.

A *chick lit*, pelo contrário, procura ser um retrato da mulher actual, urbana que, usufruindo dos ganhos das lutas levadas a cabo por gerações de feministas, estudou, é independente, tem uma carreira e toma as suas decisões. Mas não é uma super-mulher. É uma mulher insegura, consumista, feminina, preocupada com a aparência, romântica, embora pragmática, que tenta conciliar a carreira e os seus compromissos com a busca do homem ideal, o casamento e, também, a maternidade. Diz Harzewski:

«As a form of postfeminism, chick lit does not operate through renunciation (giving up the pleasures of adornment and heterosexual romance) but struggles to reconcile “our feminist desires with our feminine desires”.» (2011: 181).

Ora, é precisamente o romance, de que fala Harzewski, ou melhor, a busca do amor e do homem ideal, que está na base dos estudos que vêem na *chick lit* uma variante do romance cor-de-rosa, mais virado para leitoras mais jovens, que não se revêem nas histórias com um enredo mais em conformidade com a fórmula tradicional deste género romanesco.

Romance de Amor

Boyer dedica, no seu segundo ensaio sobre as paraliteraturas, uma especial atenção ao romance cor-de-rosa, que, segundo ele, deriva do espanhol “*novela rosa*”, tendo, em francês, o seu equivalente na designação “*roman à l'eau rose*”. Tal como Fondanèche, como vimos,

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Boyer filia este tipo de literatura no romance sentimental, literário, destacando ser o género paraliterário por excelência. É, de igual modo, o género mais consumido, essencialmente por mulheres, e o menos considerado pela crítica. O estudioso afirma mesmo que a literatura cor-de-rosa é mais menosprezada que a literatura pornográfica (2008: 62-64).

Com efeito, este tipo de literatura, que obedece a uma fórmula que permite variações mínimas, não só é visto como menor pelo facto de os mecanismos de repetição serem particularmente visíveis, sendo, assim, muito pobre em termos criativos, como a sua mensagem, mormente no que respeita à condição da mulher, tem merecido muitas críticas por parte das feministas. Isto apesar de, como salienta Fondanèche, o romance de amor, à semelhança do romance sentimental, literário, serem pioneiros em termos do protagonismo dado à mulher, uma vez que é na literatura de amor que aquela vai ocupar um lugar de destaque, passando o homem para segundo plano (Fondanèche, 2005: 351-354). Diz a escritora Brittany Young, a propósito da heroína do romance de amor mais tradicional, isto é, antes dos anos setenta e oitenta do século passado, o seguinte: «Indeed, the heroine in a traditional romance is a study in femininity.» (Young, 1992: 122). Isto porque, como explica a escritora, é a heroína que controla o que vai ou não acontecer. E fá-lo não devido à sua sensualidade, à sua beleza, mas, sim, devido às suas qualidades, entre as quais, a integridade, a coragem, a inteligência e a generosidade (idem: 122, 123). Ou seja, a heroína domina a acção porque é forte e determinada, como o são as feministas. Também a romancista Catherine Asaro associa o romance de amor ao feminismo, quando afirma: «I have never had the least doubt that romance is feminist.» (Asaro, apud Gill, 2007: 224).

Não é esta, porém, a posição de muitas feministas que vêem no romance Harlequin uma forma de perpetuar o papel da mulher como esposa e mãe, papel esse que lhe é tradicionalmente atribuído. Germaine Greer afirma mesmo que o romance de amor, que classifica como lixo, “*romantic trash*”, é um entrave à libertação feminina: «If women’s liberation movements are to accomplish anything at all, they will have to cope with phenomena like the million-dollar Cartland industry⁵⁶.» (2008: loc. 2716, 2717). Greer que, como outros estudiosos, vê no romance *Pamela*, de Richardson, a obra arquetípica deste género romanesco, enfatiza o carácter escapista desta literatura de “amor e casamento, que é vorazmente consumida por donas-de-casa” (2008: loc. 3318 e 3330). Destaca também o carácter passivo da heroína, a sua modéstia, bem como a sua beleza e a forma como se veste,

⁵⁶ A britânica Barbara Cartland, uma das mais prolíxas escritoras do género, representa, nesta citação, a literatura cor-de-rosa. Cartland, no Reino Unido, Corín Tellado, em Espanha, e Delly, em França, são escritoras que se impuseram dentro deste género paraliterário e que, contrariando, como vimos, o anonimato dos autores de paraliteratura, inscreveram o seu nome não só nos seus países, como naqueles em que estão traduzidas. Delly não é, hoje, tão conhecida como as outras duas escritoras, dado que viveu numa outra época. Mas Corín Tellado, por exemplo, conheceu um êxito tal que o seu nome passou a ser identificado com o próprio género. Diz González García: «Así que el nombre de Corín Tellado ya se identifica con un género literario, una novela de evasión, con final feliz, donde triunfan los buenos y el hombre y la mujer se encuentran en el amor.» (1998: 32).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

enquanto armas de sedução, involuntária, que vão desencadear o amor do herói. Este, por sua vez, é forte, másculo e insensível mas, uma vez conquistado, sabe como fazer a heroína feliz. Depois, aponta ainda o facto de o casamento ser o fim da história e aquilo que a heroína mais quer (2008: loc. 2641-2858). Ou seja, o romance de amor reforça o estereótipo da mulher como um ser emocional, que necessita da protecção do homem e cuja única ambição na vida é casar e ter uma família. O estudo, a carreira, a intervenção no espaço público, o poder não são, assim, elementos valorizados como importantes para a felicidade da mulher.

Veja-se, a este propósito, o que diz a heroína de um romance da Editora Harlequin, em conversa com o herói, acerca dos cursos que possui, o de Gestão e o de Educação Infantil:

«Sinceramente, nunca desejei outra coisa senão ser mãe e esposa. Tirei Gestão para conseguir um bom emprego [é secretária do homem que ama e com quem vai casar] e Educação Infantil para ser boa mãe. Embora a minha mãe não tenha estudado nada e tenha sido a melhor. (...) Não são grandes aspirações. (...) Suponho que me sinto culpada. Nesta época, as mulheres têm de fazer tudo, mas eu não quero fazer tudo. Eu só quero uma casinha com jardim, filhos e um homem que me ame tanto como eu o amo a ele.» (Mallery, 2005: 31, 32. O parêntesis recto é meu).

Tendo este romance sido escrito em 2005, a escritora não pode ignorar o facto de as mulheres estudarem e terem carreiras. Na década de oitenta, aliás, houve, por parte das editoras, a preocupação de introduzir alterações à fórmula do romance, no sentido de incorporar algumas das ideias introduzidas pelas feministas. A carreira foi uma delas. As heroínas passariam não só a ter carreiras, como profissões anteriormente desempenhadas quase exclusivamente por homens. Estas mudanças, no entanto, não agradaram a muitas escritoras do género, que as sentiram como imposições por parte de quem não compreendia a natureza do contrato - para usar o conceito de Boyer - entre as leitoras e as autoras do romance de amor: «The authors felt that an alien sensibility was being forced on their work, that they weren't being allowed to speak to their readers in their own voices. They didn't want to write about heroines who repaired helicopters.» (Seidel, 1992: 172). Claro que, posteriormente, as escritoras foram adaptando as novas exigências às convenções do género, procurando, contudo, não o desvirtuar.

O excerto do romance que transcrevi é revelador acerca desta dualidade. A heroína tem dois cursos, estudou, como é normal que aconteça actualmente, mas não é a carreira que ela persegue. Mais, ela tem consciência de que as mulheres hoje ambicionam ser mais do que apenas esposas e mães, falando, inclusive, em culpa, relativamente àquilo que deseja para o seu futuro. Porém, na economia do romance Harlequin, a carreira constituiria um factor de dispersão relativamente à história de amor. Ora, como vimos anteriormente, em paraliteratura tem de se omitir tudo aquilo que concorra para distrair o leitor, ou melhor, para o afastar daquilo que ele procura num determinado género e série. Jayne Ann Krentz explicita bem o que se deve esperar do romance de amor, ou melhor, aquilo que as leitoras

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

fiéis do género esperam dele: «A romance novel plot does not focus on women coping with contemporary social problems and issues. (...) A romance novel may incorporate any or all of these elements in its plot, but they are never the primary focus of the story. In a romance novel, the relationship between the hero and the heroine is the plot.» (Krentz, 1992: 108). Num romance de amor, procura-se, pois, a história do encontro, enamoramento e declaração amorosa, com final feliz, entre um homem e uma mulher. Não se procura a problematização de questões como a de conciliar a vida profissional com a vida amorosa, por exemplo. Assim, a carreira, importante para caracterizar a heroína dos fins do século XX e início do século XXI, na medida em que a situa no seu tempo, não deve constituir-se como um fio narrativo que possa perturbar aquilo que o leitor espera de um romance de amor.

O conservadorismo relativamente ao papel da mulher é, assim, uma das críticas feitas a este género romanesco. Na década de oitenta do século passado, contudo, apareceram dois estudos importantes sobre o romance de amor, da autoria de duas estudiosas feministas, Tania Modleski e Janice Radway, que tentam, de algum modo, dar uma outra perspectiva acerca deste género de romance. Desde logo, ao estudarem o romance cor-de-rosa, para tentarem compreender o que o torna tão atraente para as mulheres, Radway e Modleski concederam-lhe uma atenção que ele até aí não tinha tido. Dito de outro modo, estas académicas de nomeada, como é amplamente referido por estudos posteriores, ao considerarem este género paraliterário digno de ser estudado, conferiram-lhe uma visibilidade e respeitabilidade que ele não tinha anteriormente. Diz Modleski:

«Although Harlequin Romances, Gothic Novels, and soap operas provide mass(ive) entertainment for countless numbers of women of varying ages, classes, and even educational backgrounds, very few critics have taken them seriously enough to study them in any detail. (...) One cannot find any writings on popular feminine narratives to match the aggrandized titles of certain classic studies of popular male genres (...).» (1982: 11).

Como se pode ver, para além do romance Harlequin, Modleski vai estudar também outro tipo de narrativas, incluindo a telenovela, na medida em que todas elas são apreciadas sobretudo por mulheres. Depois, ao contrário de, por exemplo, Greer, Modleski não circunscreve as leitoras a donas de casa, dado que salienta a sua heterogeneidade. Por outro lado, a investigadora diz claramente querer suprir uma lacuna ao nível dos estudos dedicados à paraliteratura de e para mulheres, área particularmente negligenciada, quando comparada com paraliteratura mais dirigida ao gosto masculino, como é o caso do romance policial. Salienta, também, no seu estudo, como a escrita feminina é vista de forma depreciativa, tanto por homens como por mulheres, visão essa que recai não só sobre as escritoras, como sobre as obras e ainda as respectivas leitoras, o que explica, em parte, a falta de interesse que lhe está associada. O “texto feminino”, acrescenta, chega a ser usado como modelo do que é escrever mal: «the feminine text itself is often used as a standard by which other products are measured as found to be not wanting» (1982: 12). Ora, para a estudiosa, esta literatura, a cor-de-rosa, devia ser estudada e, até, integrada nos *curricula* de estudos de

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

mulheres, para tentar compreender o que é que tem fascinado e continua a fascinar tantas mulheres, em tantos países, ao longo dos séculos.

Para Tania Modleski, o apontar a natureza escapista destes romances ou o seu conservadorismo é dizer muito pouco sobre eles. É, sobretudo, não ver aquilo que, para ela, é o mais importante, que é a natureza contraditória da sua mensagem, pois se, por um lado, o romance *Harlequin* reitera os valores da sociedade patriarcal, nomeadamente não pondo em causa a superioridade masculina nem a família e o casamento, por outro lado também os desafia. Desafia-os, na medida em que estes romances dão conta da insatisfação das mulheres acerca da sua relação com os homens. Mais, é esta insatisfação, segundo ela, que está na base da criação dos próprios romances: «Indeed, patriarchal myths and institutions are, on the manifest level, whole-heartedly embraced, although the anxieties and the tensions they give rise to may be said to provoke the need for the texts in the first place.» (1982: 112, 113). Modleski via, pois, nestes romances, tanto uma forma de validação, como uma forma de desafio relativamente à condição da mulher (1982: 58). O que esta estudiosa trouxe de novo, portanto, relativamente a este género romanesco, foi o facto de o considerar, também, como uma forma de protesto no que concerne à situação da mulher na sociedade.

Janice Radway, no seu estudo, que envolve um grupo de leitoras deste tipo de romances, vê também esta contradição de que fala Modleski. De igual modo, salienta o sucesso do romance *Harlequin* e o preconceito em torno dele, preconceito esse que leva muitas leitoras a sentirem vergonha de comprar algo tão ridicularizado por todos. Depois, também Radway desmistifica a ideia de que são apenas as mulheres menos escolarizadas que o lêem (1991: 54-58). Quanto ao que as leva a lerem estes romances, a investigadora conclui que a ideia de fuga aos problemas do quotidiano, o escapismo, embora muito importante, não é o mais crucial. Crucial é o facto de a leitura constituir um tempo só para elas, as leitoras, um tempo em que suspendem a sua função de mulheres e mães, de modo a buscarem algo que lhes traz prazer e bem-estar (1991: 54-61, 211). Por outro lado, uma vez que a heroína do romance *Harlequin* consegue, apesar da sua posição de inferioridade em relação ao herói, que este se renda a ela, modificando, até, o seu comportamento brusco e insensível, há, como salienta Radway, por parte das leitoras, uma vontade de ver um homem submeter-se a uma mulher. Ou seja, esta posição, por parte das leitoras que participam no estudo de Radway, contraria um pouco a ideia de que o que se procura, no romance de amor, é tão-somente assistir ao evoluir da relação amorosa até ao final feliz, que se consubstancia no casamento. Isto é também verdade, claro, mas a união final e todo o processo de enamoramento são percebidos, por algumas leitoras, como um percurso gradual de rendição do homem à mulher, revelando-se esta, afinal, bem mais poderosa do que a sua fragilidade - física, económica e social - ao longo da história fariam prever. Aliás, um mau romance, segundo o grupo de leitoras estudado por Radway, é aquele em que as heroínas são fracas e crédulas e se deixam dominar pelos homens:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«In Reading some of those “namby-pamby books about the women who lets the man dominate them,” Dot [vendedora de livros e dinamizadora do grupo de mulheres cujos hábitos de leitura constituem a base da investigação de Radway] explained, the readers “are thinking ‘they’re nerds’. And they begin to reevaluate. ‘Am I acting like that?’” They begin to say to themselves, she added, “Hey, wait a minute - my old man kinda tends to do this.” And then, “because women are capable to learn from what they read,” they begin “to express what they want and sometimes refuse to be ordered around any longer”.» (1991: 102. O parêntesis recto é meu).

Como se pode ver pelas palavras de Dot, transcritas pela investigadora, o romance de amor, não obstante a sua natureza escapista e fantasiosa, pode levar a mulher a tomar consciência das limitações sociais que lhe são impostas e, conseqüentemente, a ser mais reivindicativa e incomplacente. Tal conxiona-se com a ideia de desafio à sociedade patriarcal de que fala Modleski e a que Radway chama, antes, protesto. Com efeito, esta estudiosa conclui que a leitura de romances de amor pode ser entendida como uma forma de protesto, não negligenciável, contra o papel tradicionalmente concedido às mulheres: «I think it absolutely essential that we who are committed to social change should learn not to overlook this minimal but nonetheless legitimate form of protest.» (1991: 222). Mais, tal como Modleski, considera também que o romance de amor é fruto da insatisfação da mulher, quer do ponto de vista de quem escreve, como do ponto de vista de quem lê. Contudo, corroborando mais uma vez a posição de Modleski, aponta, de igual modo, o papel que este tipo de romance tem no que toca à reconciliação, por parte da mulher, com a sociedade patriarcal. O romance Harlequin, diz, não obstante apresentar algumas das aspirações reais das mulheres, como o desejo de mais autonomia e poder, tudo resolve através da relação amorosa, heterossexual, e do casamento, circunscrevendo, deste modo, o papel da mulher à família (1991: 208-217).

Ora, é esta forma de encarar o romance de amor enquanto protesto, embora ténue, que constitui uma forma de demarcar daquelas concepções de romance de amor como puro escapismo e forma de validar o papel da mulher na sociedade patriarcal. Por outras palavras, o romance de amor, segundo estas duas estudiosas, pode ser, também, à sua maneira, um instrumento ao serviço do feminismo, pesem embora as suas limitações.

Já no século XXI, surge uma outra obra indispensável para o estudo do romance amoroso, da autoria de Pamela Regis, cuja abordagem é substancialmente diferente das que vimos até ao momento. Pamela Regis lança um novo olhar sobre o romance de amor, olhar esse que pretende operar uma ruptura com as ideias feitas, ou melhor, com as ideias mais difundidas sobre ele. Depois, ao contrário de Greer, Modleski ou Radway, o seu estudo é feito não no âmbito dos estudos de mulheres, mas no âmbito dos estudos literários. Mais concretamente, ela procura não só apresentar uma história do romance de amor, a partir da obra de Samuel Richardson, *Pamela*, como fornecer elementos de análise, de modo a obstar à falta de instrumentos terminológicos e metodológicos sobre o mesmo: «I offer a partial remedy for critical ignorance of the genre’s scope [and] I provide the first chronological look at the romance novel written in English from the explosive success of Samuel Richardson’s *Pamela*.»

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

(2007: xiii. O crescimento é meu). Para além disso, com este trabalho, Regis pretende ainda fazer uma defesa do romance de amor. Para tal, começa por criticar as posições de Greer, mas também as de Modleski e Radway, entre outras. Radway, no entanto, é particularmente visada, dado ser considerada uma especialista nesta matéria. Regis acusa as estudiosas e os críticos literários de fazerem generalizações sobre o romance de amor, a partir de um *corpus* limitado de obras, afirmando: «Hasty generalization has become something of a habit among critics of the romance novel.» (2007: 6). Esta generalização tem a ver, particularmente, com o facto de aqueles que reflectem sobre este género se debruçarem apenas sobre os romances Harlequin, isto é, sobre a literatura cor-de-rosa. Ora, Regis vai buscar obras hoje canónicas, como *Pamela*, de Samuel Richardson, ou *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, considerados os precursores deste género romanesco, bem como *Jane Eyre*, de Charlotte Brönte, ou *Room with a View*, de E. M. Foster, entre outros. Como refere, estas obras foram “populares” no seu tempo, como hoje o são outros romances que não merecem a atenção da academia. Assim, a par dos romances Harlequin, Pamela Regis analisa romances dos séculos XVIII e XIX e outros de autoras contemporâneas, que considera canónicas em relação a este género romanesco, como Nora Roberts ou Danielle Steel, entre muitas outras (2007: 107-123). Mais importante do que a sua pertença ou não ao cânone, é o facto de todos os romances que apresenta se enquadrarem na sua definição de romance de amor, de que falarei mais à frente. Antes, contudo, abordarei alguns outros aspectos por si enunciados, na defesa eufórica que faz do romance de amor, como contraponto à condenação do género perpetrada pelos “críticos académicos”:

«The genre is not silly and empty-headed, as mainstream literary culture would have it. Quite the contrary - the romance novel contains serious ideas. The genre is not about woman’s bondage, as the literary critics would have it. The romance novel is, to the contrary, about women’s freedom. The genre is popular because it conveys the pain, uplift, and joy that freedom brings.» (2007: xiii).

Pamela Regis opera, assim, uma inversão hermenêutica relativamente ao romance de amor. Ao contrário daqueles que, como Greer, vêem no romance de amor uma forma de subjugação da mulher, Regis, no seu ensaio, vai defender a ideia de que ele é, antes, sobre a liberdade da mulher. Depois, desvaloriza a ideia de que o romance de amor obedece a uma fórmula, na medida em que esta tem uma conotação negativa. Para tal, a estudiosa vai buscar conceitos como o de “arquétipo narrativo”, que prefere, pois é menos prescritivo. Por outro lado, faz notar que há estudiosos, entre os quais Modleski, que confundem com fórmula as linhas orientadoras que grandes editoras, como a Harlequin, fornecem aos seus autores. Ora, frisa, nem todos os escritores seguem essas orientações. A sua argumentação, no entanto, não é convincente. Vejamos:

«Narrower than genres, formulas describe a possible (and perhaps widespread) embodiment of a given element of a literary type rather than describing all the embodiments of that element.» (2007: 25).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Claro que a fórmula permite variações, mas não no essencial. Depois, colocar entre parêntesis que os elementos prescritos pela fórmula são “talvez” os mais recorrentes é uma forma de tentar desvalorizar uma das características mais óbvias dos géneros paraliterário: a repetição.

Recordo, a este propósito, o que diz Couégnas. Este fala da existência de três “níveis” de repetição intertextual nos géneros paraliterários: o “nível de superfície” - “*niveau superficiel*” -, o “nível intermédio” - “*niveau intermédiaire*” - e o “nível de profundidade” - “*profond*” -, sendo que só no primeiro nível, que diz respeito, por exemplo, à caracterização das personagens, ao espaço e ao tempo, há variações. No nível de profundidade, que é aquele que diz respeito às normas específicas de um determinado género, há repetição. De igual modo, no nível intermédio, aquele que concerne às normas específicas de um determinado subgénero paraliterário, há, também, repetição (1992: 68, 72). Dito de outro modo, todo o romance de amor obedece a uma fórmula. Depois, se esse romance de amor pertencer a uma determinada série ou colecção, à Harlequin *Medical Romance*, por exemplo, tem de obedecer às exigências dessa série: «stories about dedicated (and delectable) professionals who navigate the high stakes of falling in love in the pressured world of medicine»⁵⁷. Porém, no que diz respeito a categorias da narrativa como a personagem, o tempo e o espaço há variações. Ou seja, a fórmula, contratualizada tacitamente com o leitor, enforma toda a narrativa, dando espaço, contudo, à inovação no nível de superfície. Regis, aliás, acaba por reconhecer este facto quando diz: «The romance novel is old. The form is stable.» (2007: 205. O sublinhado é meu).

Não há como negar a fórmula na paraliteratura. Importa, porém, realçar que aquela, por si só, não garante o sucesso de um romance e, neste ponto, a posição de Regis é importante, na medida em que obriga a reflectir sobre as limitações da própria fórmula, valorizando, em simultâneo, o trabalho de criação dos escritores. Ou seja, o romance paraliterário não dispensa a criatividade e a mestria dos seus autores. Kathleen Gilles Seidel, já antes citada, chama a atenção, justamente, para este aspecto:

«There have been plenty of competent, professional writers over the last ten years who have thought to make a quick buck by writing a romance. They claim that all they’ll need to do is figure out the formula. They count the number of pages between kisses, write their book, and then write articles about how surprised they are that the book was rejected. Literary competence does help.» (1992: 168).

Voltando a Regis e à sua defesa do romance de amor, um outro elemento que a estudiosa aborda é o da centralidade do casamento. Relembremos que este é alvo de críticas por parte de quem estuda este género romanescos, na medida em que o casamento, ou seja, a família, é encarado como uma forma de atribuir à mulher/heroína o papel de esposa e mãe, típico da sociedade patriarcal. Ora, Regis começa por fazer uma reflexão sobre o casamento ao longo

⁵⁷ Cf. <http://www.harlequin.com/store.html?cid=264>, consultado em 30 de Dezembro, 2013.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

dos tempos, referindo que, no romance de amor, não temos casamentos forçados, temos casamentos por amor, por mútuo acordo - “*companionate marriage*” -, repudiando a ideia de que o casamento é opressor para a mulher. Será opressor, asserta, se se considerar que a instituição matrimonial é tão má, tão cheia de “falhas”, que não pode ser benéfica para as mulheres (2007: 73). Mais, acrescenta, o casamento é um facto na vida daquelas, limitando-se o romance a fazer sua essa mesma realidade: «The romance novel operates within this fact [o casamento] of female life.» (2007: 56. O parêntesis recto é meu). Depois, como conclusão, reafirma o controlo que a heroína do romance de amor tem sobre todos os aspectos da sua vida, incluindo a escolha do homem com quem deseja casar (2007: 207). Regis não vê, pois, o casamento como uma instituição que oprime a mulher, como o fazem muitas feministas. Pelo contrário, dado que casar é um desejo que muitas mulheres acalentam, o romance, ao dar-lhe destaque, é o lugar de “celebração da liberdade”, porque, segundo ela, é de “liberdade” e de “alegria” que o romance trata (idem, *ibidem*). Como veremos, esta liberdade, de que fala Regis, tem a ver com a própria estrutura do romance, estrutura essa que complementa a sua definição de romance de amor.

A definição de romance que a estudiosa apresenta, bem como as várias partes em que a acção se divide, vai ao encontro da definição apresentada por outros estudiosos, embora com algumas *nuances*, como explanarei mais adiante. Assim, “um romance de amor é uma obra de ficção, em prosa, que conta a história do enamoramento e noivado de uma ou mais heroínas”⁵⁸. Porém, como refere, o processo de enamoramento e noivado implica a existência de determinados acontecimentos. Deste modo, para além da definição, há a considerar oito “elementos narrativos”, sem os quais um dado romance não pode considerar-se um romance de amor.

O primeiro desses elementos é a “definição de sociedade” - “*Society Defined*” -, que consiste na apresentação do meio social em que as personagens se movem, sendo que, de um modo geral, a heroína pertence a uma classe social mais desfavorecida em relação ao herói. O segundo é “o encontro” - “*The Meeting*” -, que diz respeito à forma como as personagens principais se conhecem. Como terceiro elemento, temos “a barreira” - “*The Barrier*” -, que consiste nos obstáculos que se interpõem entre os protagonistas e os impedem de se relacionarem. “A atracção” - “*The Attraction*” - é o quarto elemento. Este engloba tudo aquilo que aproxima as personagens e lhes permite superar a barreira. Segue-se, como quinto elemento, “a declaração” - “*The Declaration*” -, que engloba o momento ou os momentos em que o herói declara o seu amor à heroína, ou em que ambos se declaram apaixonados. Depois, vem “o ponto de morte ritual” - “*The Point of Ritual Death*”. Este sexto elemento assinala um ponto na acção em que o relacionamento entre o par amoroso se afigura impossível,

⁵⁸ Tradução minha de «A romance novel is a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines.» (Regis, 2007: 19).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

devido a um acontecimento inesperado. O penúltimo elemento, o sétimo, é “o reconhecimento” - “*The Recognition*”. Dele fazem parte os episódios que permitem fazer cair completamente a barreira, ou seja, deixa de haver qualquer entrave à união dos protagonistas. Temos, por fim, “o noivado” - “*The Betrothal*” -, que marca o final da acção. Este é o momento do pedido de casamento e da promessa de felicidade eterna, ou duradoura, pelo amor correspondido. Regis acrescenta ainda aquilo a que chama “três elementos opcionais”, não obrigatórios, como os anteriores, relativamente ao final do romance: “casamento, baile ou festa” - “*Wedding, Dance, or Fete*” -, “afastamento do bode expiatório” - “*Scapegoat Exiled*” - e “conversão dos maus” - “*The Bad Converted*”. O final do romance pode, assim, incluir o episódio relativo ao casamento ou, em alternativa, uma festa ou um baile como forma de celebrar o desenlace feliz. De igual modo, as personagens que se opõem durante a acção ao amor dos protagonistas podem ser afastadas ou, pelo contrário, podem passar a integrar a nova sociedade resultante da união do par amoroso. De referir ainda que estes elementos não têm de aparecer por esta ordem. O romance pode, por exemplo, começar com o casamento entre o herói e a heroína (Regis, 2007: 27-39).

A definição de Pamela Regis é mais ampla do que a de outros ensaístas, para poder acomodar, também, outras obras que não, exclusivamente, as do romance de amor paraliterário e, ainda, romances de autoras como Nora Roberts ou Danielle Steel. Esta última, aliás, dificilmente se enquadra na definição de Regis e o desenrolar das suas histórias segue, a custo, os oito passos propostos pela estudiosa, desde logo porque as suas narrativas não são lineares⁵⁹. Mas Regis quer operar uma ruptura relativamente à ideia de que o romance de

⁵⁹ No romance *Once in a Lifetime*, de Danielle Steel, por exemplo, é possível fazer coincidir o desenrolar da acção com os passos propostos por Regis, mas de forma algo forçada, pois, ao contrário das escritoras do romance Harlequin, Steel não procura seguir uma fórmula. Por outro lado, as heroínas e os heróis dos seus romances não são os heróis típicos do romance de amor. As heroínas são mulheres para as quais a carreira é mais importante que o amor. São mulheres que lutam e conseguem, sozinhas, atingir o êxito profissional. No romance que referi, a heroína, quando encontra o amor, ou melhor, um novo amor, visto que ela é viúva e, entretanto, já teve mais dois relacionamentos, um dos quais já depois de conhecer o herói, é uma escritora de sucesso, rica e independente. Sobre Matthew, o herói, diz-se a dado momento: «(...) as Matthew walked back to his car he told himself he was crazy. Her life was too diferente from his, and always would be. He was nothing more than a teacher of deaf children, and she was Daphne Fields.» (1982: 392). Daphne, a heroína, fica feliz com o pedido de casamento, como nos romances cor-de-rosa, mas o casamento não surge como o início absoluto da felicidade, algo a que se aspira sobre todos os outros aspectos da vida. Daphne já tem um filho, surdo, e uma carreira de êxito. O casamento é apenas uma forma de realização em termos emocionais. Danielle Steel é, aliás, uma das escritoras da década de oitenta do século XX que Imelda Whelehan refere como autora do chamado “*bonkbuster*”, ou “*sex and shopping novel*”, um tipo de romance que reflecte os ganhos da revolução sexual e da emancipação feminina (Whelehan, 2005: 40). Este tipo de romance, apesar de manter alguns aspectos do romance Harlequin, apresenta heroínas fortes, “super-mulheres”, mulheres que se fazem a si próprias através da sua carreira: «women with jobs in advertising, entertainment, or retail, and their appeal is that technically they can lead an autonomous life without a man and the men they do end up with may well be less powerful or even from a lower social class.» (idem: 150, 151). Ora, este aspecto não se coaduna com a fórmula do romance de amor ou cor-de-rosa. Para utilizar o conceito de “cenário”, proposto por Boyer, já abordado no capítulo I, os romances de Steel não convocam o feixe de imagens associado ao romance de amor tradicional. São romances em que o amor continua a ser um tema importante, mas não é o tema principal. Depois, não existe, muitas vezes, o conflito entre herói e heroína que é indispensável à construção da história e à descoberta do amor. Não penso que Steel seja

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

amor é apenas o romance Harlequin, ou romance cor-de-rosa, para, deste modo, evidenciar a riqueza deste género romanesco, que pretende reabilitar. Por exemplo, costuma considerar-se apenas uma heroína e um herói, que aparecem, aliás, em todas as capas deste tipo de romances. Um par amoroso, apenas, é a regra no romance Harlequin: «novels about “one woman-one man”» (Radway, 1991: 123). Diz Harzewski:

«Its [do romance Harlequin] plot must involve a man and woman falling in love, and its conflict must center on the pair’s struggling to make the relationship work.» (2011: 25,26. O parêntesis recto é meu).

Com efeito, o romance de amor, paraliterário, centra-se na história de amor entre uma heroína e um herói e nas barreiras que estes têm de derrubar para poderem ser felizes. O final feliz é, aliás, outro dos pontos fulcrais do género. Regis descreve bem o desenrolar da acção, identificando os vários momentos da mesma, no que respeita ao conflito que opõe o par amoroso, ao ultrapassar daquele e à união dos protagonistas. Radway também apresenta a estrutura narrativa do romance Harlequin, a sua morfologia, recorrendo ao conceito de função⁶⁰ proposto por Vladimir Propp. Assim, o romance ideal, o mais apreciado pelo grupo que Radway estuda, tem treze funções, sendo a primeira a “destruição social da heroína” e a décima terceira o restaurar da identidade da heroína, passando, claro, pela declaração de amor do herói (1991: 133, 134). Há, pois, pontos de contacto entre as funções enunciadas por Radway e a divisão da narrativa apresentada por Regis, sendo, no entanto, a proposta de Regis bem mais produtiva que a de Radway. Esta última não pretende, contudo, apresentar uma estrutura narrativa do romance de amor, como Pamela Regis. Por outro lado, o recurso à metodologia de Propp⁶¹, a propósito da análise da estrutura do romance, tem por objectivo sobretudo chamar a atenção para o carácter mecânico, repetitivo, deste género romanesco, algo que Regis não valoriza, como vimos.

Antes de avançar para uma síntese dos elementos importantes relativos ao romance de amor, quero apenas esclarecer aquilo que deixei em aberto acerca de como Regis explica que o

autora de romances de amor. Steel é, antes, uma escritora em cujos romances se tematiza, também, o amor.

Uma última nota sobre Steel. Deborah Philips, tal como Whelehan, vê nela uma escritora do “romance de sexo e compras”, que, como o nome indica, é um romance que celebra o consumo, a aquisição de bens de qualidade e luxo por parte de mulheres independentes, que atingem o sucesso graças à sua carreira e que, ao contrário das heroínas do romance Harlequin, são sexualmente desinibidas (Philips, 2007: 83-87).

⁶⁰ Propp define função como aquilo que as personagens fazem e que se repete de conto para conto. Ou seja, a função é aquilo que se mantém constante, invariável, em todos os contos de uma determinada tipologia: «Ce qui change, ce sont les noms (...) des personnages; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions, ou leurs *fonctions*. (...) C’est ce qui nous permet d’étudier les contes à partir des *fonctions des personnages*» (1970: 29).

⁶¹ A ideia de repetição, logo, de variação mínima ao nível de superfície, subjacente ao conceito de função proppiano, leva a que vários estudiosos a ele recorram no âmbito da paraliteratura. Umberto Eco fá-lo a propósito dos romances de Ian Fleming protagonizados por James Bond (Eco, 1978: 162-165). Boyer realça também a importância do estudo de Propp e do seu contributo para a compreensão dos géneros paraliterários: «Appliquée au roman policier à énigme, au roman rose, au roman d’espionnage ou au western, l’analyse morphologique serait en mesure de mettre en lumière les traits qui sont propres à chaque série.» (2008: 78).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

romance de amor é sobre liberdade e não sobre opressão. Recordo que ela começa por falar do casamento como algo que as mulheres desejam e não como algo que lhes é imposto. Para além disso, é a própria estrutura do romance de amor que permite falar de liberdade. No momento da definição de sociedade, a heroína surge, geralmente, numa posição desfavorável em relação ao herói. Depois, consumado o encontro, erguem-se barreiras, quer sociais, económicas ou mesmo do foro emocional, que se interpõem entre os dois. A atracção, e a declaração, momentos que prenunciam o fim do conflito, o derrubar da barreira, são bruscamente interrompidos pelo momento de morte ritual, ponto em que o afastamento do par amoroso parece irreversível. Porém, tal não acontece, pois o reconhecimento marca a queda definitiva da barreira, permitindo o noivado, ou seja, a união do herói e da heroína. Em suma, toda a acção se centra num conflito particularmente doloroso para a heroína, que, no entanto, fruto da sua inteligência e das suas qualidades pessoais, é ultrapassado, estando, deste modo, criadas as condições para a sua realização e felicidade. Assim, a acção consiste numa caminhada da mulher em direcção àquilo que deseja, conscientemente, que é ser livre - derrubada a barreira - para se unir ao herói. Diz Regis:

«Her [da heroína] choice to marry the hero is just one manifestation of her freedom. This state of freedom is the opposite of the bondage that feminists claim is the result of reading romance novels - both for heroine and reader. (...) Each of the other elements of the romance novel offers other delights to the reader, but the barrier and the point of ritual death answer the critics' chief complaint most directly: heroines are not extinguished, they are freed. Readers are not bound by the form; they rejoice because they are in love with freedom.» (2007: 15,16).

A liberdade de que fala Regis compreende-se apenas na economia do romance de amor, na sua estrutura, e não responde às questões colocadas pela crítica feminista. Para esta, a família tradicional é a instituição, por excelência, que perpetua a sociedade patriarcal, na qual a mulher é entregue pelo pai ao futuro marido, na cerimónia do casamento, vivendo assim, sempre, na dependência, social e económica, de uma figura masculina que é vista como opressora: «Patriarchy's chief institution is the family (...) the family effects control and conformity where political and other authorities are insufficient.» (Kate Millett apud Rich, 2007: loc. 262). Regis aflora apenas a questão da opressão apontada pelas feministas, sem lhes responder cabalmente. Para ela, a defesa do casamento, que alia a liberdade e articula com o conceito de escolha, é inseparável da defesa que faz do próprio romance de amor. Ora, fazer a defesa deste género romanesco é, de facto, o seu objectivo principal.

Vimos, até aqui, a par das posições em torno da representação do papel da mulher no romance amoroso, elementos narrativos característicos do género. Regis dá um contributo importante ao nível da definição e da estrutura da narrativa. De igual modo, à semelhança de outros autores, entre os quais Greer, como já anteriormente referi, Regis aponta *Pamela*, de Samuel Richardson, e ainda *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, como os modelos do romance de amor. A este propósito, David Lodge associa os nomes destes dois escritores, referindo que Austen escreveu a sua obra tendo Richardson como referência. Depois, sobre

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

este último, diz o seguinte: «From *Pamela* came the heroine-centered love story which runs all the way through *Jane Eyre* to modern Mills & Boon and Harlequin romance.» (Lodge, 2012: loc. 732). Modleski salienta, igualmente, a importância deste romance richardsoniano na fórmula do romance Harlequin, bem como a importância de Jane Austen no desenvolvimento posterior da fórmula (1982: 15, 16 e 36). Por último, quero ainda referir Fondanèche, que considera, também, este romance de Richardson um contributo valioso para o “cânone do romance rosa” (2005: 349).

Com efeito, *Pamela*, à excepção da forma, pois trata-se de um romance epistolar, e da utilização da primeira pessoa, visto que a terceira pessoa é a regra no romance Harlequin, apresenta-nos os elementos fundamentais deste género romanesco, elementos esses que continuam presentes no romance mais conservador. Isto, apesar das mudanças introduzidas, sobretudo a partir das décadas de setenta e oitenta, para lhe conferir contemporaneidade, como já anteriormente referi. Em *Pamela*, temos uma história centrada num único par amoroso e contada do ponto de vista da heroína.

Pamela é a heroína ideal: jovem, pobre, inocente, virgem, mas tão corajosa e desafiadora, que enfrenta Mr. B, o herói. É também muito bela e atraente, embora não seja vaidosa, nem se sirva da sua aparência para atrair, deliberadamente, o herói. Para além disto, embora tenha os pais vivos - a heroína é geralmente órfã, o que amplifica a sua vulnerabilidade -, estes estão afastados dela. Isto é, a heroína está a lutar sozinha contra o ardiloso Mr. B. Este é o típico herói rico e aristocrático, hipermasculino, que quer apenas seduzi-la, como fez com outras mulheres, até ao momento em que se apaixona, devido às suas qualidades, e casa com ela (Richardson, 1740, passim). Assim, Pamela personifica a heroína frágil, mas inabalável na defesa dos seus princípios, neste caso, a sua virtude. Por sua vez, Mr. B é o herói forte, viril, promíscuo, perigoso, agressivo, que vai ser “domado” pela heroína, frágil, e que, a partir do momento em que se apaixona, se revela gentil, meigo, protector e fiel. Claro que, como já foi referido, há variantes. Corín Tellado, por exemplo, na década de cinquenta e sessenta do século passado, apesar de construir personagens femininas de acordo com o tipo de mulher aceite pelos poderes políticos e religiosos, em Espanha, como refere González García, apresentava também heroínas ricas, de “boas famílias”, descritas como, cito, «coqueta y frívola (...) inconsciente e insensata», ou «déspota, enigmática, altanera, rabiosa, indómita pero, al mismo tiempo, hermosa y seductora» ou, ainda, «cimbreada, arrogante, (...) fogosa, apasionada, ardiente y orgullosa, aunque frágil, bonita y distinguida» (García, 1998: 48, 49). A heroína rica e caprichosa não é, contudo, a norma. As heroínas estão geralmente numa situação de inferioridade social e económica em relação ao herói, o que contribui para o conflito que se trava entre eles e, também, para pôr em destaque as qualidades inatas da heroína, entre as quais o seu desinteresse pela situação económica e social do herói. Ora, são estas qualidades que vão desencadear o amor daquele, que acaba por se render a ela. Esta rendição do herói perante a heroína leva Tania Modleski a dizer: «A great deal of our satisfaction in reading these novels comes, I am convinced, from the elements of a revenge

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

fantasy, from our conviction that the woman is bringing the man to his knees and that all the while he is being so hateful, he is internally grovelling (...).» (1982: 45).

Vimos como, sobretudo nas décadas de setenta e oitenta, se introduziram no romance elementos relativos à caracterização da heroína, que passavam por dar mais relevo à sua carreira, estudos e independência. De igual modo, a virgindade, característica fundamental da heroína da literatura cor-de-rosa, deixou de ser obrigatória, como até então, passando as personagens femininas a ter mais experiência sexual. Diz Deborah Philips: «The traditionally virginal heroine of the classic Silhouette⁶² romance was no longer quite so visible in the 1980s» (2007: 2). A promiscuidade, ou, como refere Radway, «bed-hopping» (1991: 73), continua, contudo, excluída da fórmula, apesar de o romance de amor, mesmo o das colecções mais tradicionais, como a Bianca e a Sabrina, da Harlequin, dar ênfase a cenas de sexo entre o herói e a heroína. Esta não tem, já, de chegar virgem ao casamento, mas a virgindade continua a ser um elemento poderoso do género. O título original do romance *A Secretária do Xequ*, já citado, que data de 2005, é *The Sheik and the Virgin Secretary*, o que é bem eloquente acerca da importância que este género de romance continua a dar à virgindade da mulher.

Penelope Williamson, a este propósito, diz o seguinte:

«(...) whether the heroine is a sexually ignorant eighteenth-century governess or a twentieth-century widow struggling to raise three children, there remains an aura of purity about her. The heroine rarely if ever has a promiscuous past; (...) the romantic heroine does not lose her innocence along with her virginity. (...) the woman can enjoy abandoned love and passionate sex freely without losing anything of herself, because the act itself is elevated by the depth, power, and above all the *exclusiveness* of the couples mutual love.» (1992: 130,131).

Williamson associa, assim, o sexo ao amor, o amor romântico, elemento chave do universo deste género romanesco. É este amor que leva o herói, forte e agressivo, o “herói byroniano” (Whelehan, 2005: 135), a tornar-se meigo e carinhoso para com a heroína. É ele que faz também com que se quebrem barreiras sociais aparentemente intransponíveis. No seu tempo, o romance *Pamela* foi muito criticado, pelo facto de ter tornado possível a união de um aristocrata a uma serviçal (Regis, 2007: 63). É também o amor romântico que une os dois protagonistas que confere ao acto sexual, como diz Williamson, uma aura de pureza, quase de sagrado. Anthony Giddens diz que o amor romântico, ao contrário da paixão, «é incompatível com a luxúria, não tanto pelo ser amado ser idealizado (...) mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem carácter reparador» (1993: 56). A

⁶² A Harlequin, que começou a dedicar-se ao romance de amor nos anos cinquenta do século XX, adquiriu a Mills and Boon, outra referência na publicação deste tipo de romances, em 1971. Mais tarde, em 1984, é a vez da Silhouette, editora também destes romances, se juntar à Harlequin. Deste modo, a Harlequin tornou-se, a partir de então, sinónimo de romance de amor, sabendo adaptar-se às solicitações do mercado e dos leitores, através das diferentes colecções e séries (Regis, 2007: 156-157).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

este propósito, Radway destaca que, embora a valorização da sexualidade feminina, no romance de amor, a partir dos anos oitenta, possa ser vista como uma forma de questionar a associação de feminidade a virtude e a virgindade, tal é apenas aparente. De facto, o que se observa é que a relação sexual só é aceitável se existir amor entre o herói e a heroína (Radway, 1991: 16). Ou seja, o romance Harlequin integrou na sua fórmula a sexualidade feminina, mas ligando-a exclusivamente à história de amor, para, desta forma, não defraudar as expectativas das leitoras, de modo a não quebrar o contrato de leitura. Abordados alguns dos elementos fulcrais do romance de amor, importa, agora, abordar um outro elemento: a fantasia.

É comum ler acerca do carácter fantasioso do romance cor-de-rosa, que se articula com a ideia de escapismo, de fuga à realidade. Esta ideia é expressa por Radway, ao falar das leitoras deste tipo de romances, do seguinte modo:

«(...) women who spend a significant portion of every day participating vicariously in a fantasy world that they willingly admit bears little resemblance to the one they actually inhabit.» (1991: 60).

Ora, esta procura de um mundo de fantasia, isto é, um mundo ideal, em que os conflitos acabam sempre de forma feliz, é incompatível com a esfera do feio. Radway diz que o seu grupo de estudo excluía romances em que houvesse pobreza extrema, muito sofrimento ou, pior, em que o final não fosse feliz. As leitoras de romances de amor não querem ler histórias que as deprimam, que as façam lembrar dos problemas do dia-a-dia. Veja-se a seguinte passagem:

«When I [Radway] pursued this unwillingness to read about ugliness, despair, or serious human problems with Dot [livreira e uma das leitoras do estudo], she indignantly responded, “Why should we read depressing stuff when we have so much responsibility?”» (1991: 98. O parêntesis recto é meu).

Não é, pois, a realidade como ela é que aparece no romance de amor. O universo romanesco constrói-se, assim, em torno de uma realidade utópica, capaz de proporcionar às leitoras e leitores um prazer que lhes está, muitas vezes, vedado no seu quotidiano.

Kathleen Gilles Seidel afirma que a fantasia é o elemento mais importante no romance de amor, deixando bem claro, antes mesmo de definir fantasia, que esta é algo de diferente em relação à experiência de vida de quem lê. Ela refere, por exemplo, que o universo ficcional de Danielle Steel não a atrai, na medida em que nele há muito daquilo que ela própria experienciou, enquanto mulher de um cirurgião (1992: 159). O reconhecer-se na personagem de um romance é incompatível com a ideia de fantasia, pois esta pressupõe a ideia de válvula de escape da realidade, de fuga. Assim, segundo Seidel, a fantasia implica o colocar-se no lugar de alguém diferente: «In a fantasy you are longing, wishing, desiring to walk - for some time at least and perhaps only in the imagination - in some other pair of shoes. (...) Pleasure and satisfaction result.» (1992: 160). Deste modo, a escritora de romances de amor tende a escrever sobre as suas próprias fantasias e não sobre a sua realidade. Ao contrário do que

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

acontece na *chick lit*, como veremos. Ora, este carácter fantasioso condiciona, por sua vez, quer o espaço, quer, também, o tempo do romance. Radway refere que o seu grupo de estudo prefere o romance de amor histórico - “*historical romances*” -, porque o facto de a acção se desenrolar num tempo e num espaço distantes permite marcar a diferença com o presente, facilitando a fuga à realidade (1991: 98). Também Seidel foca este aspecto, corroborando o fascínio pelo romance de amor histórico, que diz ser menos “ameaçador”, na medida em que, mesmo quando nele existem temas como o da violência, a ligação com o presente é mitigada (1992: 166).

María Teresa González García, no seu estudo sobre Corín Tellado, aborda igualmente este tema, dizendo que Tellado era acusada pela crítica de escrever “histórias irreais” para agradar a leitoras, cuja “vida cinzenta” delas necessitava para se poder evadir. A este propósito, diz a romancista:

«Es que si explico la vida tal cual como es, entonces no gusta. Doy al lector lo que pide, lo que desea, lo que le gustaría. (...) Tengo, por lo tanto, que echarle un poco de imaginación para proporcionar un poco de fantasía a la vida de mis lectoras, que es un poco aburrida y monótona. (...) Mis novelas son un tubo de escape de la rutina de la realidad.» (Tellado apud González García, 1998: 33).

Ora, este mundo de fantasia leva a que as referências no que concerne à descrição do espaço ou aos assuntos que dominam a actualidade, num dado momento, sejam mínimas. Este aspecto, aliás, está de acordo com o modelo paraliterário, como vimos no primeiro capítulo. Em paraliteratura, há que não distrair o público leitor do essencial: a história. Recordo o “*Tout Signifie*” de que fala Couègnas, que quer dizer que todos os elementos da narrativa devem concorrer para contar a história. Seidel exprime também esta ideia quando fala acerca do espaço - “*settings*”. Ela diz que as leitoras quando decidem ler um romance de uma dada colecção ou série, cuja acção se desenrola numa determinada cidade, não estão interessadas no espaço em si, mas nas fantasias que tal espaço pode propiciar: «Readers are not expressing a preference for kinds of vegetation and climatic conditions. They are responding to the fact that certain fantasies are usually associated with certain times and places.» (1992: 166). Ou seja, não importa caracterizar o espaço de forma pormenorizada, não importa a cor local. Importa, sim, aquilo que uma determinada cidade ou país podem evocar em termos de história. Depois, no romance de amor, o espaço casa, o espaço confinado, é o mais importante, pois é nesse espaço que o conflito entre o herói e a heroína se adensa e se resolve. Em *Pamela*, por exemplo, a acção desenrola-se em duas propriedades de Mr. B, a de Bedfordshire, na qual Pamela era serviçal, e a propriedade de Lincolnshire (1740: loc. 1324), para a qual Mr. B a envia, como sua prisioneira, para, tendo-a à sua mercê, melhor a poder seduzir. O espaço casa permite o contacto entre as personagens, contacto esse essencial à construção e resolução do conflito entre o par amoroso. No romance *A Secretária do Xeque*, por sua vez, embora a acção decorra em Los Angeles, o que interessa em termos de espaço, ou melhor, espaços, são a empresa do herói (Mallery, 2005: 3), o príncipe Rafiq, bem como a

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

sua limusine (idem: 21), o seu avião particular (idem: 90) e a sua casa (idem: 110), na medida em que é neles que o herói e a heroína interagem, de perto, construindo a sua relação.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes dizem o seguinte a propósito desta categoria da narrativa:

«A variedade de aspectos que o espaço pode assumir observa-se, antes de mais, nos termos de uma opção de extensão: da largura da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado espaço interior (...).» (2002: 135).

Ora, o espaço do romance de amor é justamente um espaço de privacidade e recato, pois é este que melhor serve a história de enamoramento, com final feliz, entre um herói e uma heroína.

As referências ao tempo e ao espaço, como diz Radway, servem para dar um cunho de realidade, de verosimilhança ao romance, que é essencialmente fantasioso, como vimos. Por outro lado, servem, também, para trazerem diferença e novidade a uma história que é sempre a mesma (Radway, 1991: 204, 205). Porém, a forma algo ambígua como o tempo é tratado, confundindo-se, muitas vezes, passado, presente e futuro - «By referring strategically to the past and the present moment in the same paragraph, the text suggests that the heroine, like the reader who is reading the book, is the product of her past and awaits the unfolding of her future» (idem: 204) -, a juntar a uma certa indefinição do espaço conferem ao texto uma certa atemporalidade. Tal reforça o carácter fantasioso, fora de um determinado tempo e espaço, sem deixar de ser, no entanto, uma história plausível e, também, actual. González García dá conta de como os editores de Tellado lhe impunham que limitasse as referências à realidade histórica, por diversos motivos, entre os quais, motivos políticos, mas também económicos, próprios da ficção paraliterária. Diz a estudiosa: «Las connotaciones históricas sirven para fechar las novelas y su ausencia las hace intemporales, ya que el juego del amor es un tema eterno. De este modo, las novelas seguirían pareciendo de actualidad en cualquier momento que se reeditasen (...).» (1998: 116). Dito de outro modo, esta indefinição espaciotemporal centra a leitura do romance naquilo que é a sua dominante, para utilizar a terminologia de Boyer, que é a história de amor.

Quanto à linguagem, Radway fala de um vocabulário restrito e redundante cujo objectivo é a legibilidade do texto (1991: 195), algo próprio da linguagem paraliterária, como vimos no capítulo I. Alguns elementos do seu grupo de estudo, aliás, referem não apreciar muito os romances de Jane Austen, como *Pride and Prejudice*, devido à linguagem, às “frases confusas” e “estruturas verbais”, difíceis de ler, por requererem demasiada atenção (idem: 197).

Linda Barlow e Jayne Ann Krantz, por sua vez, apresentam uma defesa da linguagem do romance de amor, um dos elementos mais ridicularizados deste género narrativo. A linguagem rebuscada, estereotipada, ou “floreada”, como referem, tem por objectivo sublinhar toda a emotividade subjacente ao conflito que se desenrola entre a heroína e o herói. Para tal, quer

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

ao nível do diálogo, que ocupa parte substancial da narrativa, quer ao nível da descrição das personagens, a linguagem procura dar conta, de forma pormenorizada, dos seus sentimentos íntimos, mas, também, das suas reacções e da resposta emocional, incontrolável, que a sua interacção origina (1992: 20-28). Mais, é uma linguagem que procurar agradar às leitoras. Como referem Barlow e Krantz, mais do que “mostrar a acção”, há uma intenção manifesta de a “contar”, porque tal vai ao encontro do gosto das mulheres que lêem romances de amor:

«(...) why (...) must we show and not tell? Women *enjoy* the telling. We⁶³ value the exploration of emotion in verbal terms. We are not as interested in action as we are in depth of emotion. And we like the emotion to be clear and authoritative, not vague or overly subtle the way it often seems to be in male discourse.» (1992: 28).

De igual modo, como fica bem explícito, há um querer demarcar-se de um tipo de discurso amoroso masculino, marcado pela contenção e parcimónia. Em suma, a linguagem do romance cor-de-rosa, que inclui, também, o humor e até a ironia, é sobretudo uma linguagem que procura transmitir emoções.

Chick Lit

Em 1976, John Cawelty, ao falar sobre o romance de amor e das alterações introduzidas à respectiva fórmula, alterações essas derivadas das mudanças sociais próprias de uma dada época, diz o seguinte:

«No doubt the coming age of women’s liberation will invent significantly new formulas for romance, if it does not lead to a total rejection of the moral fantasy of love triumphant.» (1976: 42).

Ora, é o facto de a *chick lit* não ter rejeitado completamente a ideia do “amor triunfante”, como algo central na vida da mulher, que a filia no romance Harlequin, isto é, que leva muitos dos críticos a ver na *chick lit* uma mera actualização da fórmula do romance de amor tradicional, não obstante todos os elementos, óbvios, de ruptura em relação a esse género romanesco. Com efeito, a crítica, oriunda sobretudo dos estudos feministas, lamenta que a *chick lit* continue a perpetuar o mito do amor e do casamento como a única saída para a mulher, apesar de as heroínas, as *chicks*, serem muito diferentes das heroínas do romance de amor tradicional. Anna Kiernan, por exemplo, diz, a propósito de romances como *Bridget Jones’s Diary*, *Sex and The City* e outros, que as respectivas heroínas, apesar de serem mulheres com carreiras, urbanas e financeiramente independentes, continuam à procura do

⁶³ Este “we” que, por ter na frase anterior a palavra “women”, pode ser lido como referindo-se às mulheres em geral, não tem de facto esse referente. A leitura do ensaio deixa bem claro, desde o início, que as mulheres a que ele alude são as escritoras e leitoras do romance Harlequin, sendo que só estas compreendem e aceitam os seus “códigos ocultos”: «In a sense, romance writers are writing in a code clearly understood by readers but opaque to others.» (Barlow e Krentz, 1992: 15).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

seu “cavaleiro de armadura reluzente” (Kiernan, 2006: 209). Deborah Philips, por sua vez, afirma o seguinte:

«The chick-lit novel has a heroine who takes her independence and working life for granted. Their plots, however, continue to be framed in the terms of a traditional romance narrative, one of the generic conventions of which is a happy romantic resolution for the heroine.» (2006: 115).

Veremos que não é assim, que o final dos romances deste tipo de literatura, apesar de feliz, não tem de envolver o final romântico típico do romance Harlequin. O desapontamento em relação à *chick lit* prende-se, pois, sobretudo com o facto de as suas heroínas serem vistas como um retrocesso relativamente às conquistas do feminismo: «The chick lit heroine is said to embrace a passive and disempowered image of womanhood that has simply been revamped for a postfeminist era.» (Genz, Brabon, 2009: 85). É precisamente esta a imagem que Rosalind Gill nos dá, ao comparar as heroínas Harlequin com as *chicks*. Esta estudiosa, juntamente com Elena Herdieckerhoff, começa por estudar a *chick lit* como uma nova forma de romance de amor num ensaio cujo título, *Rewriting the romance: new feminities in chick lit?*, evidencia a descrença relativamente à forma como a mulher é representada neste novo género paraliterário. Com efeito, na conclusão, as estudiosas afirmam o seguinte:

«(...) we can say that chick lit is indeed rewriting the romance, but not in ways that allows for complex analyses of power, subjectivity and desire, but rather in ways that suggest women’s salvation is to be found in the pleasures of a worked-on, worked-out body and the arms of a good man.» (Gill, Herdieckerhoff, 2006: 24).

Em 2007, Gill retoma o tema, ampliando o seu âmbito e aprofundando-o, mas mantendo as conclusões inalteradas. Gill considera aspectos como a experiência sexual, a independência, a carreira, o celibato e a aparência, em que as heroínas dos dois tipos de romance parecem divergir, para concluir que as “*chicks*”, apesar de parecerem mais poderosas, no fundo são tão dependentes como as heroínas Harlequin (2007: 234). Veremos que não se pode generalizar.

As *chicks* são sexualmente desinibidas. Fala-se, aliás, a propósito da sua sexualidade, em “namoros em série”- “*serial dating*” (Harzewski, 2011: 73). A *chick* está, pois, longe da heroína virgem ou virginal do romance Harlequin. Os romances estão cheios de mulheres caracterizadas como “devoradoras de homens”, sendo Samantha Jones, de *Sex and the City*, uma dessas heroínas: «(...) Samantha Jones walked into Bowery Bar, and, as usual, we all looked up to see whom she was with. Samantha was always with at least four men, and the game was to pick out which one was her lover» (Bushnell, 1996: 40). Num outro romance, de Lauren Weisberger, pode ler-se:

«- “I’m honored to be the guy number six hundred twelve, or whatever your number is these days.”

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

More like just plain old six, Emmy thought. Which, considering Duncan had been her third, was pretty damn respectable: since the Tour de Whore had begun (...) she'd doubled the number that it had taken her nearly thirty years to reach.» (Weisberger, 2013: 222).

Esta forma de encarar a relação sexual, como uma forma de obter prazer sem compromisso, como Samantha Jones, de *Sex and The City*, ou como forma de esquecer um amor infeliz, no caso de Emmy, em *Chasing Harry Winston*, para dar apenas dois exemplos, não obstam a que Gill veja na *chick lit* uma forma de encarar o sexo semelhante à do romance Harlequin, na medida em que, diz, a *chick*, apesar de ser experiente, quando encontra o *Mr Right*, sente a relação sexual como algo de transcendente, isto é, como se fosse a primeira vez (Gill, 2007: 236). Este comportamento não é típico das *chicks*. Não se pode generalizar. Ao contrário das personagens do romance Harlequin, muito parecidas umas com as outras, as *chicks*, pese embora a existência de traços comuns, são diferentes umas das outras, desde logo porque a *chick lit*, como refere Katarzyna Smyczynska, não obedece a uma fórmula: «(...) the heterogeneity of procedures in what is read or promoted as chicklit makes its generic classification a matter of convenience rather being based on an exclusive formula.» (2007: 76). Assim, se há heroínas para as quais o amor do homem ideal as faz reequacionar tudo o que viveram até então, outras há que integram o sexo na sua vida quotidiana como uma forma de obter prazer, ou para as quais o sexo é simplesmente um jogo ou uma diversão. Angela McRobie, aliás, ao reflectir sobre a personagem Bridget Jones, cuja feminidade - “*girlishness*” - identifica como pós-feminista, refere que o pós-feminismo, que vê como antifeminismo, apenas reteve do feminismo os “elementos mais apetecíveis”, entre os quais a liberdade sexual:

«Post-feminism (...) seems to mean gently chiding the feminit past, while also retrieving and reinstating some palatable elements, in this case sexual freedom, the right to get drunk, smoke, have fun in the city, and be economically independent.» (McRobbie, 2009: 12).

Ora, McRobbie descreve bem, nesta passagem, traços fundamentais que caracterizam as heroínas da *chick lit*. Com efeito, estas são mulheres urbanas, financeiramente independentes, que gostam de se divertir, usufruindo, assim, de tudo o que as grandes cidades têm para lhes oferecer, e que vivem a sua sexualidade de forma livre, desinibida e descomplexada.

No que concerne à independência das *chicks*, Gill conclui que, ao contrário das heroínas do romance cor-de-rosa, que conquistam o herói graças à sua inteligência e às suas qualidades, as heroínas da *chick lit* o conquistam devido à sua feminidade: «The reason why heroines manage to win the hero's heart in the end is not because they surpass in spirit or intelligence, but because they conform to traditional stereotypes of feminity.» (Gill, 2007: 237). As heroínas, acrescenta, necessitam de ser salvas pelo herói, que resolve os seus problemas. Deborah Philips tem uma opinião similar. As *chicks*, diz, embora sejam independentes e tenham carreiras, esperam que o herói seja o “ganha-pão” - “*the provider*” (2006: 129).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Novamente, não se pode generalizar. Uma das características de muitas *chicks* é, de facto, o não se levarem muito a sério e, ao contrário das heroínas Harlequin, não enfatizarem a sua inteligência ou aquilo que conseguiram alcançar. Bridget Jones corporiza esta ideia de heroína que, embora seja independente e tenha uma carreira, é infantil, irreflectida, desastrada e é, de facto, o herói, Mark Darcy, que a salva, em situações que exigem ponderação, conhecimento e responsabilidade. É ele, advogado especialista em Direitos Humanos, que consegue uma entrevista exclusiva com uma cliente sua, entrevista essa decisiva para que Bridget possa manter o seu lugar como repórter televisiva (Fielding, 1996: 240, 241). É ele que faz, também, com que ela seja libertada de uma prisão na Tailândia, em *Bridget Jones - The Edge Of Reason* (Fielding, 2000: 334, 335). Depois, no terceiro romance protagonizado por Bridget Jones, *Bridget Jones: Mad About the Boy*⁶⁴, a protagonista, já na casa dos cinquenta e viúva, relembra Mark Darcy, que morreu no Sudão, através de uma carta que lhe escreve para tentar esquecê-lo e seguir em frente, dizendo o seguinte:

«(...) the thing is, Mark, I just can't manage on my own. I really, really can't. I know I've got the kids and the friends (...) but I'm lonely without you. I need you to comfort me, counsel me (...) and tell me what to do when I get all mixed up.» (Fielding, 2012: 124. O sublinhado é meu).

Jones precisa, de facto, que um herói forte - um “macho alfa”, como diz Imelda Whelehan (2005: 185) - resolva o caos que é a sua vida. Neste último romance, aliás, Mr Wallaker, por quem se apaixona, é, como Darcy, um homem forte, ponderado, responsável e organizado, o oposto directo de Bridget Jones, que ela caracteriza como “grosseiro” e “mandão” - “*rude and bossy*” (Fielding, 2012: 233). É ele, enquanto professor na escola dos seus filhos, que está junto de Bridget nos momentos em que é necessário tomar decisões e adverti-la acerca da educação dos mesmos. Quando Bridget é confrontada por Mr Pitlochry-Howard, o director de turma, com algumas das dificuldades escolares de Billy, o filho mais velho, Mr Wallaker diz-lhe que ele precisa de “mais organização em casa”. Depois, perante a atrapalhação do director, que sublinha que é preciso atender ao trauma causado pela morte do pai, Wallaker reafirma que o que vai mesmo ajudar Billy é disciplina e organização. Bridget contrapõe, então, que o filho precisa de carinho, compreensão e divertimento. Imperturbável, Wallaker põe fim à conversa da seguinte forma: «Get on top of the homework. More important than sitting in the hairdresser's.» (2012: 232-233). É esta autoridade condescendente e paternalista de Mr Wallaker que conquista Bridget. Ele, por sua vez, tal como Darcy, deixa-se conquistar pela excentricidade de Bridget, amando-a tal como ela é. No final, embora não casem, ficam juntos, com os filhos de ambos, formando uma família feliz, e Bridget, mais uma vez, após a morte de Mark Darcy, o primeiro marido, sente-se, como refere, «safe and not lonely, and cared for.» (2012: 386). Porém, embora, à semelhança de Bridget Jones, outras personagens deste género romanescos falem dos homens em termos de protecção e

⁶⁴ Há um quarto diário, *Bridget Jones: The Singleton Years*, que reúne, num só volume, os dois primeiros diários (Fielding, 2013).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

apoio, não se pode afirmar que esta característica seja uma constante na *chick lit*, até porque o romance, isto é, o processo de enamoramento, não é o motor da acção da *chick lit*. Utilizando a terminologia de Boyer, a dominante da *chick lit* é o percurso da heroína e não a história de amor, com final feliz, entre uma heroína e um herói. Diz Harzewski:

«More than a humorous or lightly sarcastic tone, what continues to define chick lit in its permutations is a focus on a female protagonist's journey; (...) her journey might involve a romance, or the romance might be a reward for complementing her journey. But the journey is never the romance itself.» (2011: 193).

A história de amor não é, pois, obrigatória na *chick lit*, como acontece no romance de amor tradicional. Cathy Yardley, na forma como define *chick lit*, patenteia também esta ideia:

«Chick Lit is simply an overgeneralized moniker for contemporary women's fiction, with as many facets and faces as contemporary women themselves have.» (2007: 9. O sublinhado é meu).

A *chick lit* centra-se, pois, na mulher e não no par amoroso. As capas dos romances, aliás, dão conta deste facto, na medida em que a maioria delas exhibe uma mulher, ou o desenho de uma mulher, bem como signos a ela associados, como malas, batons e, principalmente, sapatos de salto alto, sendo, estes últimos, a imagem de marca da *chick lit*.

No romance *Chick Lit Saved my Life*, por exemplo, não há uma história de amor. Kelly procura um novo emprego e consegue-o, e é este facto que faz da sua história uma história com final feliz:

«(...) I end this story 'single', just like I started it but fear not dear friends for my well-being and let me leave you on a far happier note than that. I got the 'freaking' job as the trainee buyer for the clothing manufacturer.» (Reil, 2011: loc. 1335).

Fica claro, no excerto, que se a história tivesse terminado com a heroína casada, não haveria necessidade de sossegar os leitores quanto ao seu bem-estar, o que diz bem da importância da relação amorosa, não tanto para a personagem em si, que fica feliz com o novo emprego, mas para os outros. Ou seja, e isto é visível em muitos romances, a relação amorosa, o casamento e a família são, não só, mas também, uma forma de agradar à sociedade, uma forma de cumprir um papel que a sociedade espera que seja cumprido. Com efeito, o celibato, como veremos, é visto de forma algo negativa no universo da *chick lit*.

Num outro romance, *An Algarve Affair*, a história termina com a separação do casal. Izzie e Henry, o companheiro, passam umas férias no Algarve, para a celebração dos cinquenta anos de Izzie, acabando ambos por ter um envolvimento com dois homens que encontram em Portugal. Este envolvimento não teria importância, se Henry não tivesse finalmente assumido, perante Izzie, que há muito sabia ser bissexual. No dia da partida, de regresso a Londres, no aeroporto, Henry exprime a ânsia de voltar a casa e retomar a vida tal como ela era antes da

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

visita ao Algarve. Izzie, porém, percebe que lhe é insuportável a ideia de voltar à normalidade de que fala Henry e decide ficar em Portugal e começar de novo:

«I feel older, wiser, freer, than I ever have. I'm not going back, there is only forwards. (...) Back can't be a part of my future, even if I don't know what can.» (Russell, 2013: loc. 3540).

De referir, que a decisão de terminar o relacionamento com Henry não tem a ver com qualquer imperativo moral ou preconceito relativamente à bissexualidade de Henry. Eles continuam, aliás, em contacto. A decisão de Izzie prende-se com a sua necessidade de mudança naquele momento da sua vida.

Como vimos no início deste capítulo, o número de romances de *chick lit* no mercado é imenso. Por outro lado, estes romances não seguem uma fórmula. Assim, torna-se difícil generalizar a partir de uma amostra, de um conjunto de obras, pois o percurso de uma dada personagem, pese embora as semelhanças com outras *chicks*, é, apesar de tudo, singular. Se, por um lado, há heroínas que precisam de ser salvas e protegidas pelo herói, como refere Gill, outras há que precisam de se afastar dele ou de nem sequer o procurar.

A este propósito, da dependência da heroína em relação ao herói, como defendem Gill e Philips, há ainda um outro aspecto a considerar, que se prende com os heróis da *chick lit*. Estes não são todos dominadores, “machos alfa”, como Mark Darcy e Mr Wallaker, dos diários de Bridget Jones, ou Mr. Big, de *Sex and the City*, entre outros. Ao contrário dos heróis do romance Harlequin, poderosos, fortes e hipermasculinos, as personagens masculinas da *chick lit* apresentam sinais de crise identitária. Este é, aliás, um tema recorrente nos estudos sobre este tipo de literatura.

Katarzyna Smyczynska fala de uma crise de masculinidade e de uma acentuada ausência de figuras masculinas fortes na *chick lit*, salientando que o que melhor as caracteriza é a sua imaturidade emocional (2007: 82, 83). A estudiosa faz uma divisão entre os heróis e as outras personagens masculinas. Nestas últimas, inclui quer os pais das protagonistas, que descreve como adoptando, predominantemente, comportamentos tradicionalmente circunscritos à maternidade, na medida em que são pais que cuidam e que não exercem autoridade (2007: 95), quer, entre outros, os seus namorados e ex-namorados. Estes, diz, têm medo de compromissos, são “monógamos em série” e apresentam comportamentos próprios de adolescentes (2007: 101). Quanto aos heróis, os “*Right Men*”, também são vistos como representando uma masculinidade em crise, desde logo porque, ao contrário dos do romance Harlequin, eles não são os primeiros, nem os únicos homens na vida da heroína:

«The Right Man either waits patiently until the protagonist is utterly disappointed in her ex-lover or until she becomes exhausted with looking for one. (...) Moreover, the implied Right Man is often characterised only sketchily and, strikingly, his existence is largely marked by his absence from the plots, which leaves the reader with little knowledge and confidence as to his character, attitude to the protagonist, and the prospects of their future together.» (2007: 104).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Esta característica está bem patente nos três diários de Bridget Jones. No primeiro, ficamos a saber mais de Daniel Cleaver, o anti-herói, que mantém uma relação com Bridget e com outras mulheres em simultâneo, do que de Mark Darcy. Para além disso, no terceiro diário, publicado em 2013, Bridget já está viúva, pelo que o leitor não chega a acompanhar o seu quotidiano enquanto casal, salvo por algumas memórias, que dão conta de como Darcy é o profissional, marido e pai perfeito (Fielding, 2013: 25-27). Daniel Cleaver, porém, continua a fazer parte da vida de Bridget, como um bom amigo, embora imaturo, como sempre, ao qual ela confia a guarda dos filhos, durante a noite, quando tem de sair (2013: 76). De igual modo, no último diário, até se apaixonar por Mr Wallaker, Bridget tem um romance com Roxster, um homem vinte anos mais novo que ela, sendo esta a relação que vai sendo contada ao longo das páginas do diário. Mr Wallaker aparece, episodicamente, para ajudar Bridget a resolver situações problemáticas, que envolvem os seus dois filhos. Ou seja, Roxster, que ajuda Bridget a retomar o prazer de viver, cinco anos após a morte de Mark Darcy, está mais presente no romance do que o herói, Mr Wallaker (Fielding, 2013: passim). Isto para dizer que a questão da relação homem, mulher, na *chick lit*, é mais complexa do que no romance Harlequin, o que dificulta a tarefa de generalizar a partir de um determinado *corpus*.

Quero ainda, antes de continuar a análise relativamente aos elementos apontados por Rosalind Gill, no seu estudo sobre o romance de amor e a *chick lit*, referir um estudo de Stéphanie Genz e Benjamin Brabon, sobre “novas masculinidades”. Nele, os autores dão conta de como o feminismo, sobretudo o feminismo de segunda vaga (2009: 135), levou a uma reacção por parte dos homens, que se consubstanciou no aparecimento de novos tipos de homem, e elencam uma tipologia diversificada destas “novas masculinidades”:

«From the “soft lad” to the “new boy”; the “modern romantic” to the “new father”; the “new man” to the “new lad”, via “metrossexual”; male identity and masculinity have become unstable, readily contestable, increasingly transferable, open to (re-)appropriation and constantly in motion (...)» (2009: 115).

Não irei, aqui, dissecar estas novas identidades masculinas. Mas importa sublinhar que a *chick lit* acolhe estes diferentes “tipos de masculinidade” e que, conseqüentemente, é problemático afirmar que, nestes romances, à semelhança do romance Harlequin, o herói continue a ser aquele em que a heroína se apoia, hipotecando a sua independência, para ver resolvidos os seus problemas ou definido o seu projecto de vida.

Na *chick lit*, temos homens que se defendem, ao murro, de “devoradoras de homens”, porque defendem o sexo só depois do casamento (Kinsella, 2000: 38), bem como mulheres que tiram a virgindade aos homens e depois os abandonam (Bushnell, 1996: 109) e, ainda, homens que são tratados como objectos sexuais (idem: 42) e julgados pela sua aparência:

«(...) when Hubert first called me up and said he wanted to go out with me, I was like, “How old are you and how much hair do you have left on your head?”» (Bushnell, 1996: 110).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

O registo é, obviamente, humorístico e irónico. Faz-se uma paródia, que consiste na inversão de papéis tradicionalmente atribuídos a homens e mulheres.

No romance *About a Boy*, de Nick Hornby, o escritor de referência da chamada *lad lit*⁶⁵, Will, o protagonista, decide fazer-se passar por um homem separado, com um filho, para poder frequentar um grupo de pais e mães separados, com o intuito de conquistar uma mulher nessas circunstâncias. Na primeira reunião, cujo objectivo é dar-se a conhecer e ficar a conhecer o grupo, para partilhar problemas e obter apoio moral, Will começa a perceber o motivo pelo qual muitas mulheres se queixam dos homens:

«There were endless ingenious variations on the same theme. Men who took one look at their new child and went, men who took one look at their new colleague and went, men who went for the hell of it. Suddenly, Will understood Moira's sanctification of Lorena Bobbitt⁶⁶ completely; by the time Suzie had finished her litany of treachery and deceit, he wanted to cut off his own penis with a kitchen knife.» (Hornby, 2005: 40).

Este último excerto, de um romance de *lad lit*, escrito por um homem e narrado do ponto de vista de Will, o protagonista, evidencia bem como as personagens da *chick lit* e seus subgéneros são diversificados, integrando as “novas masculinidades” de que falam Genz e Brabon. Neste caso, Will, tratando de forma humorística problemas sérios, o que é próprio do género, admite mutilar-se, em solidariedade com o sofrimento das mulheres, sofrimento esse causado por maridos imaturos, irresponsáveis e infiéis. Ora, este não é o herói másculo do romance de amor. O humor, aliás, uma característica fundamental da *chick lit* e seus subgéneros, funciona, como refere Smyczynska, não só como um elemento de ruptura em relação ao romance de amor tradicional, mas também como uma forma de as personagens lidarem com as suas próprias perplexidades:

«(...) humour is employed in chicklit as an outlet for multiple frustrations experienced by the characters and as their way of dealing with personal insecurities. It also functions as a symptom of generic change in the “romantic” convention.» (2007: 69).

No que concerne às carreiras das heroínas da *chick lit*, Rosalind Gill, mais uma vez, refere que, embora a preocupação das *chicks* com a carreira seja notória, não há um verdadeiro avanço, neste domínio, em relação ao romance Harlequin. Por um lado, os seus empregos são mal pagos e pouco aliciantes, e muitas só quando encontram o homem da sua vida é que têm coragem para procurar um emprego melhor. O herói surge, assim, novamente, como aquele que as resgata do seu quotidiano profissional entediante: «(...) the hero is again seen as vital

⁶⁵ A *lad lit* é considerada um subgénero - «permutation», como diz Stephanie Harzewski (2011: 193) - da *chick lit*, que Elaine Showalter define como o “equivalente masculino do fenómeno Bridget Jones” (Leader, ed., 2002: 60). Sobre *lad lit*, ver Denise Sajdl, *Chick Lit & Co. - Geschlechterkonzepte in der Zeitgenössischen britischen Populärliteratur*, München, GRIN - Verlag für akademische Texte, 2006.

⁶⁶ Referência à mulher que, em 1993, como forma de vingança em relação aos alegados abusos do marido, lhe cortou o pénis. <http://history1900s.about.com/od/1990s/qt/Bobbitt.htm>, consultado em 14 de Dezembro, 2013.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

to “save” the heroine from her dead-end job and to propel her into a “happy ever after” (...).» (2007: 238). Quanto às heroínas que têm de facto carreiras de sucesso, são, diz, vistas como pouco femininas, frias e más. Mais, algumas, quando encontram o homem certo, acabam por abandonar a carreira e tornam-se donas de casa (idem, ibidem).

É difícil fazer uma síntese que englobe todas as variantes no que concerne à carreira das *chicks*. Porém, e Gill admite-o, é notória, neste tipo de literatura, uma preocupação com a carreira, que não existe no romance Harlequin. Enquanto no romance de amor a carreira é uma mera referência, um elemento caracterizador da personagem, que não assume grande relevância em termos do desenrolar da acção, na *chick lit*, a carreira releva para o desenvolvimento da acção. O local de trabalho é, aliás, um dos espaços importantes na *chick lit*, a par com o espaço mais amplo da cidade, com as suas lojas, cafés, bares, restaurantes e demais locais de encontro e diversão. Há, porém, de facto, um descontentamento relativamente às carreiras, por parte de algumas personagens, e há casos de empregos mal pagos. Katarzyna Smyczynska refere que os baixos salários têm a ver com os cursos que as personagens escolhem, predominantemente na área das Humanidades (2007: 149). Contudo, o estatuto social das personagens também explica, pelo menos em parte, o seu estatuto remuneratório. As duas obras tidas como fundadoras do género, por exemplo, permitem fazer esta leitura. As personagens de *Sex and the City* são de classe média alta, têm carreiras de sucesso e uma vida luxuosa. O romance, fragmentário, desenrola-se em vários locais da moda, em Nova Iorque, nos quais as protagonistas se encontram na companhia de outras mulheres e homens, falando essencialmente sobre sexo e relacionamentos. O que as une é a sua classe social, o seu gosto e os seus padrões de consumo. A referência a reconhecidas marcas de luxo - Gucci, Armani, Hermès, Jil Sander, Manolo Blahnik -, típica da *chick lit*, é uma constante. O uso de produtos de marca funciona como uma espécie de passaporte que garante a entrada naquele mundo exclusivo, que escarnece e repudia todos aqueles que não partilham os seus códigos. Isto mesmo pode ver-se num episódio em que Jack, um “homem que vive para a sua carreira e para fazer dinheiro”, apresenta a sua nova namorada aos amigos:

«Then Jack shows up, once again, with a bimbo. Twenty-something. Blond. Turns out, sure enough, she’s a waitress he met the week before. So, one, she’s a stranger, doesn’t fit in, and changes the whole tenor of the dinner. (...) the women in our group all decided that Jack was out. He was banned.» (Bushnell, 1996: 177).

No meio social em que se movem as personagens de *Sex and the City*, associar-se a alguém cuja profissão não é bem vista é motivo de exclusão. Especialmente se se tratar de empregadas de mesa⁶⁷, uma das profissões mais desprezadas no universo da *chick lit*.

⁶⁷ No romance *The Waitress*, de Melissa Nathan, estão patentes algumas das razões que levam esta profissão a ser menosprezada. Desde logo, o salário é baixo. Depois, como frisa a mãe de Katie, a empregada de mesa, ter essa profissão aos dezasseis anos mostra iniciativa, continuar a tê-la aos vinte e

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Gill, recordo, afirma que é o homem amado que resgata a mulher do tédio da sua profissão. Contrariando esta asserção, pode ler-se, em *Sex and the City*, o seguinte:

«There's still plenty of sex in Manhattan but the kind of sex that results in friendship and business deals, not romance. These days, everyone has friends and colleagues; no one really has lovers - even if they have slept together.» (Bushnell, 1996: 3).

Mas, claro, este servir-se do outro, da relação, para fazer negócio, ocorre apenas em determinados estratos socioeconómicos, como aqueles em que se movem as personagens do romance em análise. Harzewski caracteriza-o como, por palavras suas, «classist, consumer-obsessed, and urbocentric.» (2011: 105). Yvonne Tasker e Diane Negra, por sua vez, na introdução à obra que editam, *Interrogating Post-Feminism*, na qual se estuda a cultura pós-feminista, que inclui a *chick lit*, chamam a atenção, justamente, para como as mulheres das classes baixas estão sub-representadas ou mesmo ausentes dessa cultura (2007: 15), concluindo, depois, Suzanne Leonard, o seguinte:

«(...) the postfeminist working girl therefore appears almost inevitably as a white, upper-middle-class woman who is affluent, educated, and urban, as exemplified by paradigmatic figures such as (...) Bridget Jones, and *Sex and the City's* Carrie Bradshaw.» (idem: 104).

A jornalista Carrie Bradshaw enquadra-se na definição desta estudiosa. Bridget Jones, em contrapartida, pese embora o facto de ser branca, urbana, licenciada e financeiramente independente, pertence à classe média e não tem uma carreira de sucesso como Bradshaw. Ao longo dos três diários, Bridget vai mudando de actividade, sendo que a carreira é uma fonte constante de ansiedade e frustração. A forma humorística como tudo é narrado, no entanto, mitiga a ideia de falhanço em termos profissionais.

No primeiro romance, Bridget trabalha como assistente numa editora, da qual sai depois de descobrir que Daniel Cleaver, o seu chefe, com o qual tem um romance, a trai. De referir que, apesar de licenciada em Inglês, comete erros ortográficos graves (Fielding, 1996: 25). Começa, depois, a trabalhar em televisão, à qual chega atrasada desde o primeiro dia, revelando, também, falta de cultura geral (1996: 209, 210). No segundo romance, *Bridget Jones, The Edge of Reason*, continua a trabalhar no canal de televisão. Aqui, o seu trabalho mais ansiado, como jornalista, uma entrevista a Colin Firth, revela-se um dos seus trabalhos menos bem-sucedidos. A entrevista, cuja primeira pergunta é “qual é a sua cor favorita”,

quatro demonstra o oposto (2004: 61-63). Muitos dos clientes nem olham para quem os serve (idem: 26). A própria Katie, que estuda Psicologia Educacional, mas não chega a concluir o curso, menoriza a profissão nestes termos: «(...) she was glad that today she had a job that didn't need any concentration.» (idem: 29). Katie é oriunda da classe média baixa e o romance mostra bem as dificuldades de singrar a partir desse meio. No final, só uma solução fantasiosa, uma herança de uma tia, lhe permite obter o dinheiro suficiente para se tornar sócia de um café (idem: 510). A vida de uma empregada de mesa não é fácil, não tem *glamour*, e esta realidade reflecte-se nas representações que são feitas desta profissão em inúmeros romances de *chick lit*, nos quais estas profissionais são quase sempre tratadas com sobrançeria ou desdém.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

sendo a segunda “qual é o seu pudim favorito”, termina com Firth a abandonar o estúdio. Insatisfeita, Bridget escreve o seguinte no seu diário:

«9st 3 [o peso] (*really seem to be stuck in some kind of fat-groove*), *congratulatory call from friends, relatives and colleagues about Colin Firth interview 0, congratulatory calls from Independent [jornal que se associa ao canal televisivo para publicar a entrevista] staff about Colin Firth interview 0, congratulatory calls from Colin Firth about Colin Firth interview 0 (odd, surely?)*» (Fielding, 2000: 169. Os parêntesis rectos são meus).

No terceiro diário, embora enquanto viúva de Mark Darcy não necessite de trabalhar, Bridget dedica-se a adaptar obras literárias ao cinema e, uma vez mais, a tarefa redundante em fracasso. Primeiro, porque ela não se empenha como deseja, apesar de ver na profissão uma forma de poder: «Have meeting tomorrow and is really important to be prepared, rested and fresh and that is the sort of professional, prioritizing Power Mother I am.» (Fielding, 2013: 205). Depois, porque as suas insuficiências linguísticas e culturais não lhe facilitam a tarefa. Ela baralha, inclusivamente, o nome do autor de uma das obras que está a adaptar, que é, segundo ela, *Hedda Gebblar*, de Anton Chekhov. Os produtores que iriam fazer o filme também não notam o erro, embora acabem por prescindir do texto de Bridget. É Mr Wallaker quem a corrige, dizendo-lhe que Gabler se escreve com apenas um b, e que o autor é Ibsen (2013: 233). Por outro lado, embora Bridget se preocupe com o corpo e com a aparência, não há nos seus diários a profusão de referências a marcas própria de muitos romances de *chick lit*. Bridget descarta a sua casa e a sua roupa, tanto quanto descarta os seus deveres profissionais. No seu terceiro diário, a roupa que usa nas ocasiões especiais - festas da escola, reuniões de trabalho e até encontros amorosos - é invariavelmente um vestido de seda azul marinho (Fielding, 2013: 193). Ou seja, as roupas de marca, bem como os acessórios de moda, tudo aquilo que o dinheiro pode comprar, conferindo a quem os usa um determinado estatuto, estão ausentes dos diários de Bridget Jones.

Deborah Philips, aliás, liga a carreira das *chicks* ao consumo: «in order to be in a position to consume, the central characters of these novels are independent, privileged, and with jobs in the glamorous end of the middle-class professions, often in the media (...).» (2007: 116). Acrescenta, ainda, que a maioria das personagens demonstra pouca ambição profissional, embora valorize o trabalho na medida em que é este que permite o estilo de vida consumista, típico do espaço urbano em que se movem (idem, ibidem). Smyczynska faz também esta ligação entre consumo e trabalho, destacando, igualmente, o papel do espaço urbano como indutor deste tipo de comportamento: «The urban setting of the novels is crucial to the development of the plots, as it involves specific lifestyles practices connected with everyday realities of city life, such as nightlife, shopping, and many forms of services and entertainment» (2009: 146). A carreira surge, assim, também como uma necessidade imposta por um determinado estilo de vida virado para o consumo. Ora, esta dimensão está ausente no romance *Harlequin*.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Antes de abordar o assunto referente à forma como são vistas as mulheres com carreiras de sucesso, a partir do estudo de Gill, importa fazer uma outra referência a propósito da afirmação de Deborah Philips, quando esta refere que as *chicks* têm empregos sobretudo nos meios de comunicação social. Carrie Bradshaw e Bridget Jones, aliás, trabalham nessa área, tal como as respectivas escritoras, Candace Bushnell e Helen Fielding. As heroínas desta literatura têm, assim, uma vertente autobiográfica. Harzewski sublinha o facto de tanto *Sex and The City* e *Bridget Jones's Diary* terem começado como colunas de jornal da autoria das respectivas escritoras, referindo-se à *chick lit* como, por palavras suas, «The semiautobiographical adventures of their protagonists (...)» (2011: 4). Tal prende-se, como refere, com o imperativo de “escrever sobre aquilo que se conhece”: «Chick lit’s characteristic occupational setting may be a result of following the “write what you know” adage (...)» (2011: 159). É esta também a leitura feita por Imelda Whelehan, que, para além de apontar as escritoras como os modelos das heroínas, fala de uma literatura em que se observa a regra de contar os eventos como eles são, isto é, falar da realidade como ela é: «tells it like it is» (2005: 183). Com efeito, se olharmos para muitos romances, verificamos que há nas heroínas uma projecção das respectivas autoras, não só no que diz respeito à carreira, como também a outros aspectos das suas vidas.

Em *Death by Chick Lit*, por exemplo, a heroína é uma escritora de *chick lit*, que investiga o porquê de outras escritoras estarem a ser assassinadas em série (Harris, 2007: passim). Emma McLaughlin e Nicola Kraus, que trabalharam como amas, como dizem numa nota aos leitores, fazem, em *The Nanny Diaries*, um retrato dessa profissão, bem como uma crítica, quer à forma como as crianças oriundas das classes altas, de Nova Iorque, são educadas, quer à forma despótica e humilhante como essas mesmas classes tratam os seus empregados (2002: passim). Izzie Childs, protagonista de *An Algarve Affair*, é doutorada, professora e fica a viver no Algarve, tal como a sua autora, Janice Russell (2013: loc. 186). Depois, quer Jane Green, quer Jennifer Weiner, autoras de *Jemima J* e *Good in Bed*, respectivamente, são autoras com excesso de peso, como as suas personagens, Jemima J e Cannie Shapiro, que dão conta de como é difícil ter peso a mais, numa sociedade que vive obcecada com a aparência, fazendo desta um requisito para o sucesso (Green, 1999: passim e Weiner, 2001, passim). Weiner, numa entrevista anexa ao romance, admite a associação com a personagem: «Like Cannie, I’ve lived with envy, and the understanding that my body makes me an outsider.» (2001: anexo). Também Green, em 2010, numa entrevista sobre *chick lit*, confidencia ter tido sempre problemas com a comida⁶⁸. Em *Menopause in Manhattan*, a personagem principal, Elie, faz cinquenta anos. A história, aliás, começa com a sua festa de aniversário. Elie não é a típica *chick* de “trinta e poucos anos”, solteira, a tentar equilibrar a sua vida profissional com a sua vida sentimental. Anne Kleinberg, a sua autora, pertence, de igual modo, à faixa etária da sua personagem, o que lhe permite “falar daquilo que conhece”. Elie, à semelhança de

⁶⁸ Cf. <http://www.chicklitclub.com/janegreen.html>, consultado em 7 de Julho, 2013

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Lizzie Childs, como vimos atrás, que tem também cinquenta anos, faz um balanço da sua vida, tanto profissional, como conjugal, e decide que é hora de mudar: divorciar-se, criar uma revista só sua e encontrar um novo amor (Kleinberg, 2011: 5574). Estes são apenas alguns, poucos, exemplos ilustrativos da dimensão autobiográfica das personagens. São igualmente exemplos de como algumas características das personagens, no que concerne à idade, ao estado civil, à profissão, ou à aparência, entre outras, assumem uma importância tal que estão na base de diferentes subgéneros dentro da *chick lit*. É destes subgéneros que falarei, sem aprofundar, nos próximos parágrafos.

Suzanne Ferriss e Mallory Young falam de alguns destes subgéneros em termos de variações, que podem ter a ver com a geração, a etnia, a nacionalidade ou até o género - “*gender*”. Assim, a *hen lit* tem a ver com a idade, a geração de pertença da personagem principal⁶⁹. Mas, se se tratar de romances em que as personagens são adolescentes, temos a *YA lit - young adult lit*⁷⁰. Os romances cujas personagens são mães, ou seja, os romances que dão uma visão do que é ser mãe na sociedade actual, integram a *mommy lit*. Em termos de profissão, temos, por exemplo, a *nanny lit*, na qual as protagonistas são amas. Depois, relativamente à etnia, temos, entre outras, a *sistah lit* (2006: 5,6).

Dentro da *sistah lit*, o romance de referência é *Waiting to Exhale*, da escritora afro-americana Terry McMillan, que acompanha o percurso de quatro personagens afro-americanas, no que diz respeito à carreira, à família e às relações amorosas, afluindo, também, temas como o preconceito racial:

«We are outnumbered everywhere - not just in school but in this entire state [Arizona]. Do you realize that we comprise less than three percent of the population? Do you know how many Mormons are in this state, how many Klansmen who disguise themselves, and I go to school with their kids? They hate us. Why do you think we can't get Dr. King's birthday made into a holiday, like other states?» (McMillan, 1992: 197, 198. O parêntesis recto é meu).

Lisa Guerreiro, no seu ensaio sobre *sistah lit*, frisa que não há personagens brancas na *sistah lit*, nem personagens negras na *chick lit*. O estudo, porém, centra-se, sobretudo, na especificidade da *sistah* em relação à *chick*, relativamente a temas como, e cito: «the images of manhood, the relationships to friends and family, attitudes towards love and sex, ideas of marriage and domesticity, and perceptions of self-worth.» (2006: 91).

⁶⁹ Os romances *An Algarve Affair* e *Menopause in Manhattan*, já referidos, são *hen lit*, na medida em que as personagens principais têm já cinquenta anos, reflectindo, assim, alguns dos desafios colocados às mulheres dessa faixa etária.

⁷⁰ Os romances protagonizados por Adrian Mole, na sua adolescência, como, por exemplo, *The Growing Pains of Adrian Mole*, são uma das referências deste subgénero, na medida em que se dirigem a um público leitor que se revê na personagem de Adrian, nas suas inseguranças e angústias, na forma como encara a escola, mas, também, no seu amor por Pandora, a sua colega de escola e amiga (Townsend, 2009: 13).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

A aparência, ou melhor, a obsessão com a aparência é uma das características comuns à maioria das *chicks*, sendo a obesidade vista como uma ameaça. Romances como *Jemima J e Good in Bed*, entre muitos outros, têm como protagonistas personagens obesas, que depois perdem peso, facto que opera uma mudança muito positiva nas suas vidas. Os romances protagonizados por *fat chicks*, no entanto, não têm uma designação própria que os identifique. Ou seja, há uma *fat chick lit*, mas não existe uma tal designação. As *fat chicks*, porém, estão presentes na maioria dos romances de todos os subgéneros, sendo invariavelmente ridicularizadas. Ser magra facilita a aceitação das personagens. No romance *Olivia Joules and the Overactive Imagination*, a personagem sofre uma transformação, de “roliça a magra”, de modo a conseguir alcançar os seus objectivos profissionais e, também, os amorosos, referindo que, por palavras suas, «What had startled her was how differently the world had treated her old plump self and her new thin self.» (Fielding, 2009: loc. 658). Ora, Alison Umminger, num ensaio sobre *fat chicks*, realça este aspecto relativo à conexão entre peso e sucesso. Mais, refere que a magreza se associa a riqueza e a obesidade a pobreza:

«(...) in virtually every novel, being thin has not only romantic but also financial rewards and repercussions.» (2006: 240, 241).

A obesidade está também conectada com vergonha, não só da personagem em si, como de quem lhe é próximo. *Jemima J*, por exemplo, consegue emagrecer de forma radical, a ponto de se encontrar com Brad, um homem que conheceu através da internet e ao qual sempre disse ser magra. Brad é um empresário de sucesso e fica satisfeito com a figura de *Jemima*. Ela descobre, porém, que Brad gosta, de facto, é da sua assistente, *Jenny*, uma mulher obesa, e que só se relacionou com *Jemima* para ter uma namorada que pudesse apresentar aos outros, sem se sentir embaraçado ou ser visto como um falhado. É *Jenny*, que aprova a farsa, quem o diz a *Jemima*:

«So that's why you're here (...) Because Brad needed a trophy girlfriend. He needed someone who's blond and skinny. (...) He needed someone like you to prove that he'd made it.» (Green, 1999: 318).

O romance não pretende validar a ideia de que as mulheres devem ser magras para terem sucesso, ou sequer limitar-se a retratar essas mulheres. Pretende, sim, questionar uma sociedade que conduz a este tipo de comportamentos. A *chick lit*, para além de entreter, que é um dos seus objectivos, tem, também, uma dimensão de crítica social.

Sem querer ir muito mais longe sobre este assunto, relativo aos subgéneros deste tipo de literatura, há que mencionar a *lad lit*, no que concerne à questão do género, cuja referência é Nick Hornby, como já foi dito anteriormente. A *lad lit* narra histórias sobre

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

relacionamentos, trabalho e a vida em geral, mas do ponto de vista masculino⁷¹ (Yardley, 2007: 24). Harzewski acrescenta, ainda, à longa lista de subgéneros, um outro, muito actual, que se conexas com a crise económica e financeira global, a *recession lit* (2011: 22). Nesta, as personagens não só vêm as suas possibilidades de consumo diminuídas, como têm que lidar com problemas como o desemprego. O romance *Recession Proof*, por exemplo, narra a história de Helen, uma licenciada em Economia (Lin, 2011: 8), de 29 anos, num percurso que tem três fases distintas: a das dificuldades sentidas na empresa em que trabalha, devido à recessão, a do despedimento (idem: 104), com todos os problemas inerentes à situação, e a do retorno ao trabalho, numa actividade diferente, como escritora, cumprindo, assim, um sonho (idem: 352).

Os diferentes subgéneros focam, deste modo, aspectos específicos da vida das personagens. Não esqueçamos o que refere Yardley, quando define *chick lit* como ficção de mulheres contemporâneas, no plural, assumindo, como tal, a *chick lit*, tantas facetas como as dessas mesmas mulheres. Ou seja, a *chick lit*, ao contrário do romance Harlequin, centrado fundamentalmente na relação amorosa, traça um retrato multifacetado do que é ser mulher hoje. Para além disso, na medida em que é subsidiário da vida das próprias autoras, fá-lo de uma forma realista, o que permite a identificação com as leitoras, algo fundamental no universo da paraliteratura.

Retomo, agora, a questão colocada por Rosalind Gill, quando afirma que, na *chick lit*, as mulheres de carreira bem-sucedidas são tratadas como vilãs e que algumas, inclusive, quando encontram o homem ideal, abandonam a carreira, para se dedicarem à vida doméstica. Com este argumento, Gill pretende afirmar que a carreira, garante da independência financeira da mulher, não só é frequentemente hostilizada, na *chick lit*, como não obsta a que a mulher acabe por optar pelo casamento, isto é, acabe por conformar-se aos ideais da sociedade patriarcal. Irei, através da leitura que faço de quatro romances, tentar contrariar esta ideia de Rosalind Gill.

No romance *The Devil Wears Prada*, Miranda Priestly, o diabo a que alude o título, é uma mulher poderosa retratada como vilã. Miranda é a editora de uma prestigiada revista de moda, alguém que subiu a pulso, vinda do nada, e não respeita quem trabalha para si.

⁷¹ Norá Séllei classifica como *lad lit*, igualmente, o romance de Sue Townsend *The Cappuccino Years* (2006: 180). Com efeito, apesar de ser da autoria de uma escritora, romances como *Adrian Mole: The Cappuccino Years* (2000), ou *Adrian Mole and the Weapons of Mass Destruction* (2005) são escritos sob o ponto de vista masculino. Neles, Adrian passou, já, a fase da adolescência: «Here I am again - in my old bedroom. Older, wiser, but with less hair, unfortunately.» (2000: loc. 1891). Tem, respectivamente, 30 e 34 anos e $\frac{3}{4}$. De igual modo, são romances na primeira pessoa, sob a forma de diários, nos quais, de modo humorístico, Adrian Mole dá conta da sua vida profissional, pessoal e amorosa no contexto da sua época. O segundo romance, por exemplo, começa com uma carta dirigida a Tony Blair, em que Adrian agradece ao então primeiro-ministro o facto de aquele o ter alertado para o perigo representado por Saddam Hussein e as suas armas de destruição maciça (2005: 3). Tony Blair, aliás, aparece de forma recorrente nestes dois romances, desde logo porque Pandora, o seu amor de sempre, se tornou uma prestigiada política e, como diz Adrian, «“the brightest star in Blair’s firmament”» (2000: loc.1941).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Andrea, sua assistente, incapaz de tolerar por mais tempo a prepotência de Miranda, acaba por se despedir:

«What the hell was I standing here for, getting abused and belittled and humiliated by this joyless she-devil? So maybe, I, too, could be sitting at this very same event thirty years from now, accompanied only by an assistant who loaths me, surrounded by armies of people who pretend they like me because they have to.» (Weisberger, 2006: 411).

Miranda é, pois, uma mulher de carreira poderosa e é apresentada como uma vilã. A maneira como ela exerce o poder na sua empresa é de tal forma vista como negativa que Andrea, a sua assistente, pese embora deseje chegar ao topo da sua carreira, se recusa a continuar a trabalhar para ela, como vimos. De referir que trabalhar para Miranda é uma forma segura de alcançar aquilo que se deseja: «(...) with “Runaway” [revista de Miranda] on your resumé and a letter from this Miranda woman, and may be even a few clips by the time you’re done, hell, you can do anything. *The New Yorker* will be beating down on your door.» (Weisberger, 2006: 33. O acrescento é meu); «The promises were true: people who worked for Miranda got places.» (idem: 47). Andrea, porém, que enquanto trabalhou para ela se afastou dos pais, perdeu os amigos e até o namorado, não quer vir a ser uma cópia de Miranda, como refere na passagem que comecei por citar. Miranda é, aliás, muito parecida, na forma como se relaciona com quem a rodeia, com outras figuras de poder, mulheres e homens, de outros romances de *chick lit*.

Em *The Nanny Diaries*, Mr. X⁷², empresário, e a sua mulher, Mrs. X, que não trabalha, apesar de ser licenciada, oriundos da classe alta nova-iorquina, são igualmente figuras de poder, autoritárias e despóticas em relação aos seus empregados. Ecoa, nas palavras da *nanny*, numa gravação que deixa aos seus ex-patrões, a mensagem de Andrea a Miranda, relativamente ao menosprezo com que é tratada: «“Mr. X, who are you? (...) while we are making introductions, you’re probably wondering who I am. Here’s a hint: I did not a) come with the rental or b) show up out of goodness of my heart, asking your wife if she had any chores I could do around the house. (...) Making seven figures a year, with your fat ass in a chair, is not heroic (...)» (McLaughlin, Kraus, 2005: 364, 365). Ou seja, tanto Miranda Priestly, como Mr. X e, também, Mrs. X, uma extensão do marido, um duplo, representam um tipo de empresários e empregadores poderosos, ricos e influentes, mas despojados de qualidades humanas. Frios, vivem apenas em função das suas carreiras, do sucesso das suas empresas e da manutenção do seu estilo de vida, mostrando-se incapazes de sentir empatia em relação a quem os rodeia, incluindo a família. Ora, tanto Andrea, licenciada, como a *nanny*, a terminar a sua licenciatura, embora tenham ambições em termos de carreira, não se revêem nesta forma de exercer o poder. Andrea, aliás, apenas aceita trabalhar na empresa de Miranda, no sector da

⁷² Utilizo as abreviaturas *Mr*, *Mrs* - inglês britânico - e *Mr.*, *Mrs.* - inglês americano -, respeitando a forma como aparecem nos romances das diferentes autoras.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

moda, para conseguir trabalhar, posteriormente, numa revista como a *The New Yorker* (Weisberger, 2006: 47). A *nanny*, por seu turno, trabalha como ama, contra a vontade da mãe, advogada, para custear os seus estudos superiores (McLaughlin, Kraus, 2007: 29). Ambas estão, pois, apenas numa primeira etapa das suas vidas profissionais, com o objectivo de conseguirem um lugar no qual se sintam realizadas. Mas não a qualquer preço. Quando abandonam o seu local de trabalho - Andrea despede-se, a *nanny* é despedida -, ambas sentem que se estão a libertar de um ambiente opressor, demarcando-se, simultaneamente, das figuras de poder que o representam: Miranda Priestley e Mr. e Mrs. X.

Num outro romance, *The Second Assistant*, Elizabeth depara-se com um mundo empresarial competitivo, feroz, em que todos, mulheres e homens, amesquinham aqueles que ocupam os lugares abaixo dos seus na hierarquia (Naylor, Hare, 2004: 9,10). Depois, tal como acontece nos dois romances anteriores, a carreira implica uma dedicação a tempo inteiro, o que inclui a submissão aos caprichos quer dos ou das chefes, quer dos seus familiares. Emblemático é um episódio em que Elizabeth é convidada para um almoço, pela mulher do seu chefe. Chegado o dia, aquela verifica que o convite é, de facto, para tomar conta de Anastasia, uma cadela, durante a refeição: «I hid the great crush of disappointment and humiliation behind a smile and took Anastasia's leash. Of course Mia hadn't invited me to lunch. (...) I resumed my place at the bottom of the social ladder and led Anastasia, who in all reality was the rung above me, to the car.» (Naylor, Hare, 2004: 148). Parece-me, pois, que o que está subjacente à forma como são representadas algumas mulheres poderosas na *chick lit*, sendo Miranda Priestley uma dessas mulheres, tem mais a ver com uma certa forma de exercer o poder. Dito de outro modo, a *chick lit* não critica as mulheres de carreira poderosas, critica, sim, ou antes, questiona o poder autoritário, exercido por mulheres ou homens, que desrespeita e apouca os outros. Katarzyna Smyczynska refere, aliás, esta vertente de crítica que é feita na *chick lit*, enfatizando, simultaneamente, que é redutor ver nela apenas mais um tipo de narrativa sobre relacionamentos (2007: 30, 31). Quanto às condições de trabalho, hoje, espelhadas nestas narrativas, Suzanne Leonard, num ensaio sobre o assunto, dá conta de como essas condições são adversas, tanto para “aqueles que são privilegiados”, como para as “classes trabalhadoras”, sendo que ambos os grupos as aceitam sem se questionarem sobre, por palavras suas, «the physical, emotional, financial, and temporal brutalities of the New Economy.» (2007: 107). Por isso, reafirmo que a *chick lit* não condena o poder das mulheres, ou as mulheres poderosas, questiona é o poder em si e aquilo em que ele se traduz, para quem o exerce e para quem está à sua volta.

Concluo este tema com um outro romance, *The Undomestic Goddess*, que reforça a vertente de questionamento acerca do poder. Samantha, a heroína, é uma poderosa advogada de uma prestigiada firma de advogados, prestes a conseguir a posição de sócia, isto é, prestes a atingir o topo da carreira. Como tal, vive apenas para a sua profissão e é incapaz de desempenhar qualquer tarefa doméstica. A este propósito, há um episódio digno de menção. Uma vizinha, percebendo que ela não sabe coser um botão, diz lamentar tal facto, ao que ela

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

responde: «(...) OK, Maybe I can't sew a button. But I can restructure a corporate finance agreement and save my client thirty million pounds. (...) Did you never *hear* of feminism?» (Kinsella, 2005: 35, 36). Entretanto, devido a um erro, que envolve a perda dos trinta milhões de libras a que alude, foge da empresa, aturdida, acabando, após uma série de equívocos, por se tornar empregada doméstica na residência de um casal, excêntrico, de novos-ricos. Aqui, aprende a ser dona de casa e encontra um homem simples, o jardineiro, mas com um curso superior, pelo qual se apaixona. Posteriormente, descobre que o erro que a fez afastar-se da firma não tinha sido da sua responsabilidade, acabando por ser readmitida como sócia. Contudo, de regresso a Londres, para retomar o seu lugar como advogada e sócia, ao observar os seus colegas, em stresse, agarrados aos computadores e telemóveis, por causa de um atraso do comboio em que viajam, questiona-se: «I look at them, the cream of legal world, dressed in their thousand-pound handmade suits, holding state-of-the-art computers. Missing out. (...) Living in their own world. I don't belong here. This is not my world anymore. (...) I can't spend my life in meeting rooms. (...) This isn't what I want to be.» (Kinsella, 2005: 289). Sai, então, do comboio e fica na plataforma, a olhar para as linhas de caminho de ferro, a pensar que pode ir para onde quiser e ser quem quiser (idem: 290). Samantha desiste, pois, de ser uma Miranda Priestly, presa no seu mundo protegido de poder. Tendo começado por assumir-se como feminista, para justificar o seu desconhecimento das lides domésticas, trocadas pelo poder de uma carreira de prestígio, acaba por questionar essa mesma carreira, recorrendo ao discurso pós-feminista da escolha. Aliás, após a descoberta da situação de Samantha como empregada doméstica, os meios de comunicação perseguem-na e todos a querem questionar, tendo lugar o seguinte diálogo:

«-“Are you going to stay as a housekeeper?” calls a fat guy in jeans.

- “Yes, I am.” I lift my chin. “I’ve made a personal choice, for personal reasons and I’m very happy here.”

- “What about feminism?” demands a young girl. “Women have fought for years to gain an equal foothold. Now you’re telling them they should go back to the kitchen?”

- “I’m not telling women anything!” I say taken aback. “I’m just leading my own life.”» (Kinsella, 2005: 256).

Samantha é, inclusive, acusada de ser “antifeminista” (idem: 262), por desistir da sua carreira e situação de poder. Ora, tanto os feminismos de primeira como o de segunda vaga viam no trabalho uma forma de a mulher conseguir libertar-se do casamento e, por consequência, do homem, na medida em que a sua independência financeira estava garantida (Tasker, Negra, 2007: 101). Importa, porém, sublinhar que Samantha não substitui a carreira pelo casamento. Ela quer continuar a ser independente do ponto de vista financeiro, mas numa outra área. Pertinente é, igualmente, o facto de Samantha dizer que não fala em nome das outras mulheres, ou para elas, mas apenas de si e da sua vida. O individualismo, por oposição à “identidade de grupo”, apanágio do feminismo de segunda vaga (Philips, 2005:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

169), pode ser lido, também, como antifeminista, ou como um falhanço do feminismo. Não é essa, contudo, a minha leitura. Samantha é a heroína pós-feminista, a mulher que, graças às conquistas do feminismo, pode ser aquilo que quiser, ou seja, é livre de escolher, podendo essa escolha consubstanciar-se, até, em algo que possa ser visto como contrário à própria ideologia feminista. Sobre este assunto, o do pós-feminismo, contudo, falarei de forma mais detalhada mais à frente.

Um outro ponto referido por Gill, para provar que a *chick lit* não se afasta substancialmente do romance cor-de-rosa, diz respeito à forma como o celibato é encarado. A estudiosa afirma que ser solteira é algo “extremamente negativo” no universo deste género paraliterário. Assim, casar surge, tal como no romance Harlequin, como algo desejável, na medida em que para as heroínas o casamento continua a ser o que há de mais importante nas suas vidas. (Gill, 2007: 238, 239). Também Imelda Whelehan coloca a questão do casamento como central na *chick lit*, quando afirma:

«Weddings, birthings, and returns to the bosom of the family are all too often the substance of the endings of such novels, even when the implication of the rest of the novel has been that for young women with means and style there is an infinite number of possibilities beyond the marital felicity and the nuclear family.» (Whelehan, 2005: 202).

Ou seja, as protagonistas têm escolhas que vão para além do casamento. Contudo, preferem abdicar, em muitos casos, daquilo que conquistaram em termos de carreira e de independência pessoal e financeira, para se dedicarem à constituição de uma família. Ou, como refere Deborah Philips, as *chicks*, pese embora o facto de tomarem como garantido o direito ao trabalho e à independência, não desafiam nem as “relações de género”, nem “as estruturas patriarcais” (2006: 129). Ora, em muitos romances, parece haver, de facto, uma obsessão com relacionamentos, bem como com a busca do homem ideal, o casamento e, ainda, a maternidade. Ser solteira é, neste âmbito, visto como negativo, por várias razões. Em primeiro lugar, porque permanecer solteira é não corresponder às expectativas da sociedade, representada pelos pais, ou melhor, as mães das personagens. A mãe de Bridget Jones, tal como a Mrs Bennet de *Pride and Prejudice*, quer que a filha case bem, com um homem rico e respeitado. Para tal, ela e a sua melhor amiga, Una, tudo fazem para que Bridget conheça Mark Darcy e se relacione com ele, o que vem a acontecer. No início do romance, a propósito da festa de Ano Novo, Bridget e a mãe conversam, e esta diz-lhe:

«(...) Oh, did I mention? Malcolm and Elaine Darcy are coming and bringing Mark with them. Do you remember Mark, darling? He’s one of those top-notch barristers. Masses of money. Divorced. (...)» (Fielding, 1996: 9).

Bridget, já familiarizada com este tipo de comportamento por parte da mãe, reage dizendo que não precisa que lhe “arranjem namorado” (idem, ibidem). Depois, já na festa, todos os amigos da mãe lhe perguntam sobre a sua “vida amorosa”, o que deixa Bridget pouco à vontade. Una, por sua vez, atribui a falta de um marido ao facto de as mulheres de carreira

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

adiarem o casamento para cada vez mais tarde, e adverte que esse adiamento pode comprometer a maternidade (idem, 11). Já um outro amigo, Brian Enderby, confronta Bridget com a seguinte pergunta: «How does a woman manage to get at your age without being married?» (idem, *ibidem*). Há, pois, de um modo geral, uma pressão por parte da geração dos pais das protagonistas em relação ao casamento, os quais o encaram como algo expectável a partir de uma determinada idade, como sinal de amadurecimento, de entrada cabal na idade adulta. Tal explica que Bridget diga sentir-se humilhada por, com a sua idade, passar mais um Natal a dormir na casa dos pais, numa cama de solteira (Fielding, 1996: 10). Num outro romance, *Death by Chick Lit*, Lola, a protagonista, pergunta-se se terá desapontado os pais, pelo facto de não ter estudado mais, de não ter um título académico, apesar de saber que o seu casamento lhes trouxe grande alegria: «They're over the moon that I'm married (...）」 (Harris, 2007: 82). Ou seja, o casamento conexas-se com felicidade, sucesso e aceitação social. Os casados, nos diários de Bridget Jones, são referidos por ela como «Smug Marrieds», uma forma de dar conta de como aqueles se acham superiores em relação aos “solteirões”, “*singletons*”, neologismo cunhado por Fielding:

«Maybe the Smug Marrieds only mix with other Smug Marrieds and don't relate to individuals any more. Maybe they really do want to patronize us and make us feel like failed human beings.» (1996: 40).

Os solteiros são, pois, geralmente tidos como falhados, incompletos, e são socialmente mal vistos. Em *Menopause in Manhattan*, romance em que as personagens são mais velhas, tendo passado por processos de divórcio, pode ler-se: «(...) if someone hesitates to invite me to a dinner party because I'm an unattached single, then screw 'em. I mean it, who needs those kinds of people?» (Kleinberg, 2011: loc. 1172). O homem, o parceiro, surge, assim, como indispensável para ser aceite em certos meios. Pelo contrário, a sua ausência é vista como um falhanço quer social, quer pessoal. Esta vertente de falhanço pessoal está bem patente no romance *Good in Bed*. Cannie e a família foram abandonadas pelo pai, homem frio e cruel, que costumava criticá-la pelo seu aspecto físico, devido ao excesso de peso (Weiner, 2001: 107-113). Já adulta, Cannie consegue a morada do seu consultório e faz-lhe uma visita. Porém, para que o pai veja que ela não é a mulher falhada de que nenhum homem gostaria, compra uma aliança e usa-a, fazendo-se passar por casada (idem: 298). O casamento surge, deste modo, como um sinal de sucesso, de realização pessoal. O celibato, pelo contrário, associa-se a solidão e sofrimento.

Bridget Jones exprime esta ideia de solidão, ou mesmo de abandono, dizendo que, se não casar, acabará por morrer sozinha e será comida por um lobo da Alsácia. Isso mesmo pode ler-se no desabafo que escreve, no seu diário, após ter resistido a sucumbir nos braços de Daniel Cleaver, um mulherengo, pelo qual está apaixonada: «I may have been right, but my reward, I know, will be to end up all alone, half-eaten by an Alsatian.» (Fielding, 1996: 33). Também Rebecca, em *The Secret Dreamworld of a Shopaholic*, junta à lista dos seus falhanços o não ter namorado, e conclui que deveria refugiar-se num mosteiro budista (Kinsella, 2000: 231). Num registo mais sério, Elie, em *Menopause in Manhattan*, embora tenha pedido o divórcio,

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

não deseja ser divorciada, pois tal implica ficar sozinha, algo que ela teme acima de tudo. Não ter ninguém é, para ela, sinónimo de sofrimento:

«She recognized the look of divorced women, it radiated wounded and desperate. Their eyes were always searching for the next man, the hero who would rescue them to breathe easy once more.» (Kleinberg, 2011: loc. 3011).

Sublinho o facto de não se falar de amor, isto é, do desejo de se sentir amada, como acontece no romance Harlequin. Há, sim, uma vontade expressa de não estar só, bem como de encontrar alguém, mas do mesmo meio socioeconómico. Na *chick lit*, aliás, não há casamentos desiguais, como no romance de amor, pois enquanto neste último género falamos de amor romântico, como já foi anteriormente explicitado, na *chick lit* falamos de amor confluyente.

Como refere Anthony Giddens, o amor confluyente, ao contrário do romântico, que é duradouro e sólido, é um amor contingente, que não deriva do “amor paixão”. De igual modo, enquanto o amor romântico é nivelador, em termos sociais, o amor confluyente não se desvincula de factores externos, ou seja, não se circunscreve apenas ao campo dos sentimentos e das emoções (Giddens, 1993: 72, 73). Depois, enquanto no amor romântico «o elemento do amor sublime tende a predominar sobre aquele do ardor sexual» (idem: 51), no amor confluyente o prazer sexual de ambos é central no relacionamento amoroso (idem: 73). Giddens fala mesmo no “cultivo de habilidades sexuais”, a partir de múltiplas fontes, por parte do homem e da mulher, no sentido de dar e sentir prazer (idem, ibidem). Ora, tal observa-se na *chick lit*. No romance *Good in Bed*, logo na segunda página, pode ler-se:

«I took the elevator to the lobby of the *Philadelphia Examiner*, (...) and walked to the small newsstand, where I found *Moxie* on the rack next to its sister publications, *Cosmo* and *Glamour* and *Mademoiselle*. It was hard to miss, what with the supermodel in sequins beneath headlines blaring “Come Again: Multiple Orgasm Made Easy!” and “Ass-Tastic! Four Butt Blasters to Get your Rear in Gear!» (Weiner, 2001: 4).

O romance, aliás, constrói-se a partir de uma coluna da revista *Moxie*, da autoria de vários homens, que aconselham as mulheres acerca daquilo de que os seus namorados gostam, do ponto de vista sexual. O título da coluna, tal como o do romance, é “*Good in Bed*”. Para além disso, isto é, para além de referências reiteradas a revistas como a *Cosmo*, há também múltiplas referências a livros de auto-ajuda, que ensinam homens e mulheres a conhecerem-se melhor, para melhor se relacionarem. Um desses livros é o *bestseller Men Are from Mars, Women Are from Venus*, de John Gray. Mark Darcy, em *The Edge of Reason*, chega a dizer sentir-se como um “rato de laboratório”, devido ao facto de Bridget Jones ser uma consumidora compulsiva deste género de livros, que depois discute com o seu grupo de amigos, para saber como agir em determinadas situações (Fielding, 2000: 263). Quando, todavia, se desentende com Bridget, também Mark Darcy recorre a livros como *How to Love and Lose but Keep Your Self-Esteem*, *What Women Want* e *Mars and Venus on a Date*, entre

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

outros, em busca de aconselhamento e orientação (idem: 381). Ou seja, na *chick lit*, o mais importante é a satisfação que o relacionamento entre homem e mulher pode propiciar. Por isso se fala, como já atrás referi, em *serial dating*. Quando se termina um relacionamento, inicia-se de imediato a busca de um outro parceiro. O conceito de amor para toda a vida ou o de desgosto de amor estão ausentes da *chick lit*. Há mágoa, há sofrimento, mas estes são mitigados pela predisposição inata para começar de novo. No romance *Watermelon*, Claire é abandonada pelo marido na maternidade, logo após o parto, pois este apaixonou-se por outra mulher. Claire parte então para Dublin, para a casa dos pais, e os primeiros dias são de sofrimento, que se traduz em choro e algum consumo de bebidas alcoólicas. Passado um mês, porém, olhando-se acidentalmente ao espelho, percebe que emagreceu, que recuperou a sua forma pré-natal:

«I looked at myself in the mirror and got a shock of recognition.

“Hey, I know her,” I thought. “It’s me. I’m back.”

For the first time in months my reflection looked normal. I didn’t look like a watermelon with legs because I was no longer either great with child or as fat as a fool. And I didn’t look like some kind of escapee from a mental institution, all uncombed hair and voluminous nightgown and derranged face.» (Keyes, 1995: 89, 90).

Recuperada a forma física, começa igualmente o processo de cura relativamente à dissolução do seu casamento. Animada, veste-se, maquilha-se, perfuma-se, vai comprar mercearias para fazer um jantar de celebração e, nessa mesma noite, conhece Adam, um homem três anos mais novo, acerca do qual diz: «It was a long time since I had encountered such a strong concentration of manliness. (...) all the blood in my body rushing to my face to make me blush in a way that I haven’t done since I was fifteen.» (Keyes, 1995: 101). Um mês bastou para, segura, de bem com o seu corpo, iniciar um novo relacionamento. Ora, este comportamento é típico das *chicks*. A este propósito, Katarzyna Smyczynska, que vai buscar a Giddens o conceito de “relacionamento puro”, conceito este que se conecta com o de “amor confluyente”, fala de uma certa marginalização do amor, bem como do declínio do romance - relacionamento amoroso - na *chick lit* (2007: 118, 119). Vejamos, então, o que é o relacionamento puro, antes de retomarmos, mais especificamente, o tema da representação do celibato neste género romanesco.

Giddens define relacionamento puro em termos de uma relação entre duas pessoas que apenas tem lugar e se perpetua enquanto for satisfatória para ambos (1993: 69). Ou seja, o relacionamento puro, alicerçado no amor confluyente, tem subjacente uma ideia de prazer, sexual, em grande medida, para ambos os parceiros, que cessa logo que esse mesmo prazer deixe de existir. Diz Smyczynska:

«The change in expectations towards life partners, an increasing contingency of contemporary relationships, together with the relatively high divorce rates in affluent postindustrial societies seem to

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

confirm Giddens's theses. The most salient features of confluent love, which are its egalitarianism, sexualisation and relative temporariness can all be traced in the chicklit discourse of love.» (2007: 116).

Ora, apesar de haver, de facto, um discurso na *chick lit* que patenteia uma certa disforia em relação ao celibato, se olharmos ao conceito de amor confluyente, não podemos deixar de concluir que o casamento tradicional, para a vida inteira, próprio da sociedade patriarcal, não é, como afirmam Gill, Whelehan e Philips, aquilo que as heroínas da *chick lit* verdadeiramente procuram. Com efeito, o celibato e o casamento são tratados de forma algo contraditória na *chick lit*. As *chicks* procuram, de um modo geral, um parceiro e anseiam casar, mas as razões para tal, para o casamento, não se prendem com um regresso ao lar, isto é, com o cuidar do marido e dos filhos. As *chicks* não desejam ser donas de casa, nem abdicar totalmente da independência adquirida através das suas carreiras e educação. Em *Sex and the City*, pode ler-se:

«Women in New York (...) know when they have to get married, and that's when they do it. Maybe they've slept with too many guys, or they know nothing's ever going to happen with their career, or maybe they really do want kids. Until then, they put it off for as long as they can.» (Bushnell, 1996: 24).

Sublinho a utilização de “talvez”, no texto, que reforça a ideia de incerteza. Certa, porém, é a ideia de que o casamento é a última das prioridades destas nova-iorquinas, algo que acontece depois de se ter esgotado a novidade nas suas vidas: já houve muitos homens, a carreira entrou numa fase rotineira. Ou acontece para ter filhos. Estes, aliás, neste romance, são vistos, inclusive, como substitutos do homem, na medida em que, ao contrário do marido, são do mesmo sangue, logo, confiáveis: «You can't trust anyone who isn't your blood.» (Bushnell, 1996: 161). O marido está, pois, longe de ser idealizado. É um estranho. Num capítulo cujo título é “Sexo conjugal”, várias mulheres, amigas, falam de sexo com os respectivos maridos, que acham absolutamente dispensáveis, excepto para procriar:

«I totally agree [os homens não servem para nada] (...). Except that now I want to have another baby. I was thinking of getting rid of my husband, but now I'm not sure that I want to - yet.» (idem: 163. O parêntesis recto é meu).

Os filhos, aliás, são tratados como deuses: «Andy is eleven months old. He is a god, and I tell him every day. The other day I found him in his crib saying, “Me, me,me.”» (Bushnell, 1996: 160). Nada lhes falta: «I want my son to have everything everybody else has, and more.» (idem: 161). São, igualmente, educados para serem adultos de sucesso. Em *The Nanny Diaries*, Mrs. X, que quer assegurar que o filho de quatro anos, Grayer, seja aceite no melhor colégio de Nova Iorque, submete-o a uma vasta gama de actividades diárias destinadas a desenvolver o raciocínio, bem como a fornecer-lhe conhecimentos de várias áreas. Como a *nanny* descarta esta agenda, privilegiando actividades de carácter lúdico, Mrs. X recorre a uma especialista em desenvolvimento, para uma entrevista com a *nanny*, com o objectivo de aferir até que ponto esta é eficiente relativamente à educação de Grayer. Jane Gould, a especialista, pergunta, então, à *Nanny* se ela lê o *Wall Street Journal*, o *The Economist* e o

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

The Financial Times ao Grayer, de quatro anos. Pergunta igualmente se a *nanny* o leva a museus e com que regularidade semanal lhe serve “refeições bilingues”, isto é, em que a conversa, durante as mesmas, é feita noutras línguas que não a inglesa. Pergunta ainda se ela o treina a fazer *puzzles*, problemas de matemática e figuras geométricas, bem como que critérios são usados na escolha da roupa (McLaughlin, Kraus, 2002: 210-213). Em *Sex and the City*, fala-se do carácter doentio da relação que certos pais têm com os filhos: «(...) there is only one word for a certain kind of New York parenting: psycho. (...) “It’s not about love or caring; it’s about obsession.”» (Bushnell, 1996: 159). Ora, a passagem citada, creio, caracteriza bem a relação entre Mrs. X e Grayer. Depois, relativamente à falta de verdadeiro afecto ou vontade de cuidar dos filhos, mencionada na passagem que citei, o recurso a amas para tomarem conta dos filhos é disso sintoma. As mães, na maioria dos romances que li, dependem inteiramente destas profissionais. Não obstante, têm em relação a elas uma desconfiança permanente, o que as leva a dispensarem-lhes, não raramente, um tratamento quase hostil. Em *Sex and the City*, Amanda conta como foi o pior dia da sua vida, aquele em que, devido à ausência da ama, teve de cuidar do filho: quis levá-lo ao parque, mas não sabia por onde entrar; levou-o depois às compras, mas o carrinho de bebé não cabia no provador; na ida ao banco, o carrinho ficou preso na porta giratória; ao almoço, conseguiu apenas cozinhar-lhe um ovo (idem: 163, 164). Ou seja, se o casamento surge associado à vontade de ter filhos, a relação com os filhos não espelha, geralmente, essa vontade. Mais, quer Bridget Jones, quer Carrie Bradshaw, que desejam encontrar o *Mr Right*, casar e ter filhos, têm uma atitude de rejeição, ou mesmo repulsa, quando expostas a certos aspectos da vida familiar, doméstica.

Carrie visita uma amiga casada, na casa da qual se encontram outras mulheres casadas, também. Sente, então, uma vontade de observar a casa e, por alguns momentos, percebe que era aquela a casa e aquela vida, de casada, que desejava para si. Porém, descobre, no quarto de banho, um retrato da amiga grávida e nua, disforme, o que a faz fugir dali, esbaforida, e quase a gritar (idem: 85). Mais tarde, ao telefone com Mr. Big, resume a visita nos seguintes termos:

«You know how much I hate those kinds of things. All they talked about was babies and private schools and how this friend of theirs got blackballed from the country club and how one of their nannies crashed a new Mercedes.» (idem: 87).

Num outro encontro com amigas casadas, em que o assunto abordado são novamente os filhos e os cuidados a ter com a escolha das amas, Carrie, no final do encontro, no qual foi essencialmente espectadora e ouvinte, sente-se nauseada: «I’m going to get sick, Carrie thought.» (idem: 163)

Algo semelhante ocorre com Bridget Jones, quando aceita o convite de Magda, sua amiga, para a festa de aniversário do seu filho Harry. Na festa, estão várias crianças e as suas mães. Os temas de conversa são o parto, os maridos e, principalmente, os filhos. Estes, por sua vez,

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

fazem muito barulho e sujidade. Magda, aliás, gaba-se de o filho, Harry, ser, por palavras suas, «a defecational prodigy» (Fielding, 1996:71). Após sair da festa, Bridget exprime a sua satisfação por ser solteira:

«Thought head was going to burst with racket. Eventually made my excuses and drove home, congratulating myself on being single.» (Fielding, 1996:70).

A forma como o celibato e o casamento são representados na *Chick lit* é, pois, ambígua e contraditória. Não pode afirmar-se, creio, que, à semelhança do romance Harlequin, as *chicks*, de um modo geral, queiram casar e constituir família. Isto não obstante o universo deste género paraliterário estar impregnado de discursos sobre a dicotomia celibato, casamento. O estado civil é crucial para a caracterização das personagens, para o seu agir.

Em *Bridget Jones, The Edge of Reason*, Bridget e o seu grupo de amigos solteiros, Sharon, Jude e Tom, conversam sobre maternidade, casamento e carreira, quando são surpreendidos pela visita de Magda, a amiga casada e com filhos, que tinha sido convidada, em segredo, por Bridget. A presença desta é mal tolerada, bem como as suas opiniões acerca dos problemas amorosos de Jude, uma executiva de topo, bem-sucedida. Quando Magda entretanto se vai embora, tem lugar o seguinte diálogo:

« “What did you have to ask Magda for? - said Jude (...)

“She was lonely,” I [Bridget] said lamely.

“Yeah, right. Because she had to spend two hours on her own without Jeremy [o marido]”, said Shazer [Sharon].

“She can’t have it both ways. She can’t be in a Smug Married Family then moan because she isn’t in a Singleton Urban Family,” said Jude.» (Fielding, 2000: 43. Os acrescentos são meus).

Como se pode ver neste texto, há uma clara separação entre casados e solteiros, sendo que cada um deve mover-se apenas no seu círculo. A família urbana dos solteiros - *Singleton Urban Family* -, isto é, o grupo de amigas típico da *chick lit*, ou melhor, o grupo de amigos, dado que nele existe, frequentemente, um homem homossexual⁷³, Tom, nos diários de Bridget Jones, tem como função substituir a verdadeira família de cada um. O grupo funciona como um referencial de apoio e de conforto, na medida em que é aos amigos que se recorre quando há uma crise para resolver. Tom, a recuperar de um desgosto amoroso, diz o seguinte às amigas, que o ajudam a superá-lo: «“I know we are all psychotic, single and completely dysfunctional and it’s all done over the phone, (...) but it’s a bit like a family, isn’t it?”» (Fielding, 1996: 265). Ora, esta família urbana é, geralmente, constituída apenas por

⁷³ O amigo homossexual é uma personagem recorrente na *chick lit*. Deborah Philips diz a propósito da personagem feminina de um romance que está a analisar que esta, e cito, «like Bridget e Carrie Bradshaw [was] flanked by her best women friends and a gay male intimate, a regular cast of characters in these novels.» (2006: 119. O acrescento é meu).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

solteiros, dado que um e outro grupo - solteiros e casados - têm vivências diferentes, que dificilmente se conciliam e, por isso, os casados são percepcionados como intrusos. Stephanie Harzewski assera que a família urbana espelha representações sobre a “cultura dos solteiros” e de como é viver em apartamentos (2011: 63). Isto é, a família urbana está fortemente impregnada daquilo que são as angústias, os interesses e as ambições dos solteiros, o que explica a incomodidade sentida quando esse espaço é invadido por todos aqueles que não partilham essa mesma cultura.

Também no romance *Death by Chick Lit*, cuja protagonista, Lola, é casada, está patente esta divisão. Annabel, a sua melhor amiga, solteira, acusa Lola de querer que ela se case também e acrescenta: «I believe you’ve become a Smug Married.» (Harris, 2007: 140). Lola, magoada, reage, dizendo que continua a estar com os amigos, ao contrário de outros casais, que não passou a viver exclusivamente com e para o marido, isto é, continua a ter um estilo de vida análogo ao de solteira: «But Annabel, I don’t get it. It’s not like I vanished, like, you know, everybody else [os amigos que entretanto casaram], and “we just don’t have the energy for fun anymore” (...). I still come out to parties and hang out with friends (...)» (idem, *ibidem*. O parêntesis recto é meu). O subtexto deste romance é, aliás, o processo de aceitação, por parte de Lola, do seu estatuto de mulher casada. Ela não quer ser confundida com o marido, ou ser identificada como esposa, quer continuar a ser apenas mulher. Quer, assim, provar a si e aos outros que o casamento não a transformou em alguém diferente. O marido, ressentido, chama-lhe a atenção para esse facto:

«I know you love me, Lola. And I know being the easygoing good sport is, like, my thing. But I feel a bit ... taken for granted. I know you’re trying hard not to be swallowed into wifedom, making sure to see your friends and everything, (...) Not like I think there’s anything to *work* on, like anything’s *wrong*. But, you know, plants need water.» (Harris, 2007: 143).

No final, Lola consegue, de algum modo, aceitar-se como uma “casada presunçosa”⁷⁴ e ver-se, finalmente, como fazendo parte de, por palavras suas, «a good husband-wife team player» (idem: 240).

O discurso em torno do celibato e do casamento na *chick lit* não é, pois, tão fácil de sintetizar como no romance de amor, dado que é um discurso marcado pela contradição. Sobre esta questão, diz Alison Umminger:

«To those unfamiliar with the genre, chick lit might seem at first to be a category of novels primarily concerned with finding a mate - the search for a decent man in a sea of indecent “perverts and fuckwits”, to quote Ms. Jones [Bridget Jones]. And although this is a controlling feature of the genre, I maintain that in many books this quest for a partner is entirely secondary to the ongoing battle chick

⁷⁴ Em *O Diário de Bridget Jones*, versão portuguesa da autoria de Manuel Vaz, “Smug Marrieds” é traduzido por “Casados Presunçosos” (Fielding, 2003: 47).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

lit's heroines are engaging with themselves - particularly with regard to weight.» (2006: 240. O parêntesis recto é meu).

Umminger relega, assim, a questão do celibato/casamento para um plano secundário, enfatizando a centralidade do ensimesmamento das heroínas em muitos dos romances deste género paraliterário. Com efeito, a *chick* é narcisista, obcecada com o seu corpo, como veremos a seguir, e está permanentemente insatisfeita. Penso, aliás, que a sua busca pelo homem ideal faz parte da necessidade que tem de mitigar esta insatisfação permanente, colocando-se a si própria no centro, e não fora dele para obedecer ao apelo de uma suposta sociedade patriarcal que reservou para si o papel de esposa, mãe e dona de casa.

Harzewski afirma que a *chick lit* não valida a ideia de que o casamento é o momento mais importante da vida da mulher. A *chick lit*, diz, apresenta uma narrativa pós-feminista do casamento heterossexual que se afasta da apresentada no romance de amor. Ancorada na realidade, acrescenta, este género romanesco reflecte a insatisfação relativamente ao casamento, que se traduz num aumento do número de divórcios, bem como na diminuição da taxa de nupcialidade. Assim, refere ainda, embora a *chick* não rejeite a ideia de romance e de casamento, não acredita já que estes sejam o garante de felicidade e realização a longo prazo. Numa frase: «Chick lit does not critique marriage per se but shows skepticism toward the traditional HEA [Happy Ever After].» (2011: 180. O parêntesis recto é meu). Ora, é esta, parece-me também, a forma como o binómio celibato/casamento é representado, de um modo geral, em muitos romances significativos da *chick lit*, incluindo nestes obras fundamentais como *Sex and the City* e *Bridget Jones's Diary*. A *chick lit*, com efeito, não rejeita a ideia de casamento e de relacionamento amoroso, mas não os retrata em tons de rosa.

Um último ponto apontado por Rosalind Gill, no estudo em que compara o romance Harlequin à *chick lit*, tem a ver com a aparência, a beleza. As heroínas do romance Harlequin, diz, são naturalmente belas - «effortlessly beautiful» - (2007: 239), enquanto as *chicks* estão obceçadas com o corpo, especialmente com o peso. Mais, a aparência, acrescenta, exige das personagens uma atenção constante que se traduz numa série de actividades físicas para se manterem em forma ou para adquirirem a forma desejada: «What is striking is not only that appearance is such a preoccupation, but that it is depicted as requiring endless self-surveillance, monitoring, dieting, purging and work.» (Gill, 2007: 239, 240). A crítica de Gill, no entanto, é especialmente direccionada para o facto de as personagens se preocuparem com a aparência em função dos homens e não, como algumas afirmam, para agradarem a elas próprias (idem: 240). Esta ideia, aliás, de que as *chicks* tudo fazem em função do homem, do potencial namorado ou marido, está também patente no estudo de Deborah Philips, desde logo no título do capítulo do livro dedicado, mais especificamente, ao género: «Shopping for Men: The Single Woman Novel» (2006: 115). E porquê o verbo comprar? Porque a manutenção da aparência se relaciona com o consumo, não só de produtos de beleza, como de serviços de estética e nutricionismo - dietas e cirurgia plástica - e, ainda, roupas, sapatos e acessórios.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Esta preocupação com o aspecto físico e o consumo a ele associado é, de facto, evidenciada na maioria destes romances, embora, como refere Harzewski, a recessão económica tenha levado a alguma contenção neste campo, sendo um sintoma disso mesmo o aparecimento do subgénero *recession lit* (2011: 22), de que já falei. A aparência e o consumo, todavia, são, penso, o “cenário” da *chick lit*, para usar a terminologia de Boyer, abordada no primeiro capítulo deste trabalho. Com efeito, a profusão de referências a marcas de roupa e acessórios, a revistas da especialidade, a livros de auto-ajuda, bem como as conversas sobre o peso, as dietas e as listas de alimentos a evitar conjugam-se para conferir uma identidade a este género paraliterário, que é facilmente identificável pelo leitor.

A crítica feminista ressent-se naturalmente com esta obsessão pelo o corpo, dado que, como refere Smyczynska, uma das premissas do feminismo era libertar as mulheres das normas da aparência e da feminidade (2007: 159). Diz Naomi Wolf: «(...) more women have more money and power and scope and legal recognition than we have ever had before; but in terms of how we feel about ourselves physically, we may actually be worse off than our unliberated grandmothers.» (Wolf, apud Smyczynska, 2007: 159). A centralidade da imagem na sociedade actual, que se reflecte de forma hipertrófica na *chick lit*, porém, não visa apenas a mulher, visa igualmente o homem. Stéphanie Genz e Benjamin Brabon, num ensaio já citado, em que estudam, também, as “novas masculinidades”, falam da relação destas novas identidades masculinas com o consumo e a imagem. Ora, tanto o “novo homem” - “*New Man*” -, como o “homem pós-feminista” - “*the Postfeminist Man*” - e o metrossexual - “*the Metrosexual*” - são caracterizados como narcisistas, consumistas e apreciadores de roupas de marca - “*brand-conscious*” (Genz, Brabon, 2009: 137-143). Só o *New Lad* tem uma atitude defensiva em relação à moda, embora seja também “um produto das revistas de moda”:

«New Man and New Lad, apparently antagonistic phenomena, were in fact intimately related - both were the offspring of glossy magazine culture. Both were also a kind of commodified masculine self-consciousness (...) - though ironically New Lad was much more successful in selling men fashion and vanity products than New Man» (Simpson, apud Genz, Brabon, 2009: 141).

Ora, como já referi anteriormente, estas novas identidades masculinas⁷⁵ estão presentes na *chick lit*. Esta contudo tem no seu centro a mulher e, assim, é dela que falarei mais detalhadamente.

⁷⁵ Para dar dois exemplos, no romance *Watermelon*, há uma referência a *New Man*: «I’m sick of all this new man bussiness. Stop being in touch with your bloody emotions. Keep away from your feminine side.» (Keyes, 1995: 409). Claire, a protagonista, fala de Adam, o homem que ama, mas de forma irónica. Ela aprecia a forma como ele age. A frase citada é uma maneira de ela lidar com as próprias emoções em relação a Adam. O *New Man* é definido por Genz e Brabon como, por palavras suas, «pro-feminist, anti-sexist, self-absorbed and sexually ambivalent.» (2009: 137). Ora, no romance, ele é referido como: «Adam the feminist» (1995: 405). Depois, Daniel Cleaver, da leitura que faço, tem traços de *New Lad*. Enquanto o “Novo Homem” é pró-feminista, o *New Lad* é pré-feminista. Este é “acusado” de sexismo e misoginia, embora use a ironia como forma de justificar e mitigar as suas opiniões e comportamento (2009: 142). Tal verifica-se na personagem de Daniel Cleaver, que tem um

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Os romances cujas protagonistas têm peso em excesso espelham bem a preocupação com a aparência. A primeira frase do romance *Jemima J* é a seguinte: «God, I wish I were thin.» (Green, 1999: 1). A preocupação com o peso é uma constante. Emagrecer é o seu objectivo de vida, que exprime deste modo:

«If I had one wish in all the world I wouldn't wish to win the lottery. Nor would I wish for true love. No, if I had one wish I would wish to have a model's figure (...)» (idem: 2).

Ecoam nesta frase as palavras de Alison Umminger, atrás citada, quando diz que o relacionamento é secundário, quando comparado à luta que muitas *chicks* travam com o seu próprio corpo. Por outro lado, esta frase permite questionar a asserção de que as *chicks* se cuidam a pensar, exclusivamente, no homem, no amor. Não que a conquista do homem ideal esteja afastada da preocupação com a aparência. Mas, no caso das *fat chicks*, o outro, aquele perante quem se quer exibir um corpo elegante e harmonioso, vai bem além do homem ideal. Ser magro, ter boa aparência, significa ser aceite pelas pessoas em geral, pela sociedade, não apenas pelo sexo oposto:

«Here I am now, at twenty-seven years old, bright, funny, warm, caring and kind. But of course people don't see that when they look at Jemima Jones. They simply see fat.» (idem, *ibidem*).

Jemima não é aceite pela própria mãe, que se envergonha dela, de ser vista juntamente com ela no espaço público:

«(...) Jemima's mother tries her damndest not to take her daughter shopping. She tries to avoid the pitying stares of shopkeepers, the humiliation of having to shop in plus-size stores, of people staring at them walking down the street.» (idem: 114).

Ora, são a mãe, aqueles que a observam na rua, os assistentes de loja e todos os outros que a identificam apenas pela sua corpulência, que constituem o outro, ao qual Jemima deseja exibir o seu “corpo de modelo”.

relacionamento com Bridget e com uma outra mulher em simultâneo. De igual modo, faz afirmações sexistas, embora de forma irónica, em relação a Bridget. Veja-se o diálogo entre os dois, quando Bridget lhe diz que teve um sonho em que vai fazer um teste de Francês, não consegue, e percebe que tem vestido apenas um avental, com o qual tenta tapar-se para a professora não a ver nua:

«“What's the dream telling me, then? I said sulkily. “That I haven't fulfilled my potential intellectually?”

“Not exactly.”

“What, then?”

“Well, I think the pantless apron is a pretty obvious symbol, isn't it?”

“What?”

“It means that the vain pursuit of an intellectual life is getting in the way of your true purpose.”

“Which is what?”

“Well, to cook all my meals for me, of course, darling” he said, beside himself at his own amusingness again. “And walk around my flat with no pants on.”» (Fielding, 1996: 166, 167).

De facto, a par do “homem tradicional” - *«old man»* (2009:142) -, temos, na *chick lit*, os outros tipos de homem, incluindo o “metrossexual”.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Jemima submete-se, então, a uma dieta rigorosa combinada com exercício físico e muda a sua aparência. Durante algum tempo tem, inclusive, o corpo de modelo que ambiciona, mas não é apenas para encontrar o *Mr Right*. É para que os outros possam vê-la, de facto, para além da barreira que o seu corpo constitui. Mais, a aparência mantém-na confinada, no local de trabalho, a uma ocupação não consentânea com as suas habilitações de jornalista:

«Geraldine [colega e amiga] started here at about the same time as me, and the thing that really kills me is that I started as a graduate trainee, and Geraldine started as a secretary, but who's the one who gets to write features first? Exactly.» (idem: 7. O parêntesis recto é meu).

Geraldine é o oposto de Jemima. Alta, loira, magra, elegante, bem vestida, tem o corpo que Jemima, como ela admite, gostaria de ter. É, também, bem-sucedida, quer profissional - «the editor thinks she's the biggest asset to the paper» (idem, ibidem) -, quer pessoalmente: «Geraldine only goes out with rich men. Older, richer, wiser.» (idem, ibidem). A aparência conexiona-se, assim, com poder. Mas Geraldine, que reconhece na colega o talento profissional que lhe falta a ela, não só recorre a Jemima quando tem dificuldades, como dá a esta amizade e apoio para que ela consiga o objectivo de se tornar magra (idem: 20, 21). Quando esse objectivo é atingido, a vida de Jemima muda. A aparência dá-lhe a segurança de que necessita para pedir um aumento salarial, dado que é promovida de imediato:

«The editor is almost speechless, probably amazed at the confidence losing weight can bring, for the Jemima Jones of old would never have dared to say anything like that, and, I have to admit, he has a point.» (idem: 184).

Mais tarde, Jemima acaba por trocar o jornal, onde sempre trabalhou, por uma revista mais do seu agrado e com um salário melhor. De sublinhar que esta mudança na carreira aconteceu sem intervenção de um homem, embora ela tenha conseguido conquistar Ben, um antigo colega do jornal, seu amigo, como Geraldine - a família urbana -, de quem gostava há muito. Ou seja, graças à sua nova aparência, Jemima consegue uma mudança radical na sua vida. O romance, ou melhor, a história de Jemima pode parecer algo fantasiosa, mas a relação que nela se estabelece entre beleza e sucesso é uma das conclusões de um estudo da autoria de Daniel Hamermesh.

Hamermesh começa por tentar definir beleza, tendo em conta o lado subjectivo da mesma, ao lembrar que esta reside nos olhos dos outros - «“Beauty is in the eye of the beholder”» (Hamermesh, 2011: 11). Enumera, depois, algumas características associadas ao conceito de beleza, como o cabelo e a sua cor, o peso, a altura e a fisionomia. Questiona ainda se deve considerar-se também a “beleza interior”, tendo, assim, em conta, por exemplo, a generosidade e a simpatia. Refere, depois, o vestuário. O que deve ser considerado mais importante, questiona, algum dos elementos apontados isoladamente, ou a conjugação de todos? Ora, responde, no seu estudo, cujo tema são os efeitos económicos da beleza - «the economic effects of beauty» -, vai privilegiar, tanto quanto possível, o rosto (idem: 12). Ou seja, os outros elementos não estão ausentes do conceito de beleza, mas o rosto, embora

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

seja, como sublinha, uma parte ínfima - “*only a tiny part*” - da beleza humana, é a referência base do seu estudo (idem, ibidem). A questão do peso, porém, não lhe é indiferente. Ele chama a atenção para as diferenças culturais relativas ao peso, dando o exemplo da Mauritânia, país pobre, em que a gordura é importante na definição de beleza e, assim, as mulheres, para casarem, são submetidas à ingestão de grandes quantidades de calorias, em locais próprios para o efeito, os “campos de engorda”⁷⁶:

«This is not the kind of “fat farm”⁷⁷ to which rich North Americans retreat to lose weight, but one where young girls are fed, and even force-fed, to produce rotund young adults who are viewed as attractive.» (idem: 16).

Adverte, porém, que na Mauritânia a industrialização e a globalização estão a contribuir para que este costume vá desaparecendo. Ou seja, o peso não é alheio, nas sociedades mais ricas e desenvolvidas, à definição do conceito de beleza. Isto explica, em parte, a obsessão com a imagem, sendo que esta se reflecte, por sua vez, na *chick lit*. Continuando com o estudo de Hamermesh, este afirma, nas conclusões, que a beleza se associa a sucesso no campo profissional e pessoal, tendo, deste modo, os menos belos⁷⁸ dificuldades acrescidas no que concerne ao emprego, ao casamento e à conquista do homem ou mulher ideal:

«Ugly people earn less than average-looking people (...) [and] find entry into certain occupations more difficult; (...) Being bad-looking means you enter the dating and marriage game with a “weaker hand” - less to trade for the characteristics that you seek in a partner.» (idem: 174. O parêntesis é meu).

Mais, no que diz respeito à felicidade, também há evidências de que os mais belos são mais felizes (idem, ibidem). Utilizo o plural masculino - belos -, porque o estudo afirma que a questão da beleza e as vantagens a ela associadas se aplicam a homens e a mulheres:

«The discrimination against ugliness and the favoritism toward beauty that characterize modern societies are not all a gender issue; they are an issue facing both men and women.» (idem: 175).

Ora, numa sociedade dominada pelo culto da imagem, e em que esta tem um papel na realização das ambições e felicidade dos indivíduos, a aparência não está apenas associada à busca de um parceiro, na medida em que a aparência é também determinante no campo

⁷⁶ Tradução de “fat farms” no post «Mulheres obrigadas a engordar, caso contrário são torturadas», em <http://www.xonei.com/mulheres-obrigadas-a-engordar-caso-contrario-sao-torturadas/>, consultado em 22 de Julho, 2014.

⁷⁷ No romance de Lauren Weisberger, *Last Night at Chateau Marmont*, há uma referência a um *fat camp*, que Rita Figueiredo traduz como “campo para gordos” na versão portuguesa (Weisberger, 2012: 148). Isto a propósito de uma paciente da personagem principal, Brooke, que é nutricionista. A mãe da paciente, obcecada com a magreza, exige que Brooke recomende à filha um desses campos, por ela ter engordado quase três quilos (Weisberger, 2010: 155).

⁷⁸ No romance *The Carrie Diaries*, da autoria de Candace Bushnell, no qual se fala da adolescência de Carrie Bradshaw, a personagem de referência de *Sex and the City*, há um episódio em que a discriminação contra os feios está patente. Carrie faz parte da equipa do jornal da sua escola e diz que quer escrever um artigo contra a não aceitação de raparigas feias nas claques - «Cheerleaders» - das equipas de desporto, respondendo um dos estudantes: «“I think there should be a law against ugly girls in general.”» (2010: 189).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

profissional. Quanto à questão de o homem sofrer o mesmo tipo de discriminação em função da aparência, tal também se observa na *chick lit*, como já ficou explícito em alguns dos excertos analisados neste capítulo. Deborah Philips, aliás, refere que a mulher, na *chick lit*, escolhe o *Mr Right* com base na aparência:

«The desirability of men is assessed in these fictions through the male character's display of the appropriate commodities; more important than their career or their politics is the possession of the right labels.» (2006: 118).

Importa frisar que a carreira do herói é também importante para as *chicks*, na medida em que o consumo só é possível através de determinadas carreiras que possibilitam o acesso a esse mesmo consumo. No entanto, o homem ideal é aquele que alia a boa aparência - altura, peso, cara, cabelo, vestuário, marca de carro e residência - a uma carreira de sucesso que, por sua vez, possibilite a manutenção dessa aparência, através do consumo. É, aliás, comum a associação de pobreza a mau gosto e mau aspecto.

Em *Last Night at Chateau Marmont*, a família de Brooke, a personagem principal, é de uma classe social diferente da de Julian, o marido. Este pertence a uma família de classe alta, e a mãe, que não gosta de Brooke, é uma senhora elegante, de bom gosto, que vive para cultivar a imagem. Aquando de um jantar de família na casa dos pais de Julian, Brooke, embaraçada, compara o aspecto de Cynthia, a madrasta, com o de Elizabeth Alter, a sogra.

«She [Cynthia] wore a fire-engine-red pantsuit, probably polyester, with a white blouse, black patent leather flats, and a triple strand of faux pearls wrapped around her neck (...)» (2010: 43. O parêntesis recto é meu).

Elizabeth, apesar de ser mais velha que Cynthia, aparentava, contudo, ser mais nova, dada a forma como se vestia e cuidava de si:

«Julian's mother - although twenty years older than Cynthia - looked ten years younger in her fitted, dark jeans and featherweight cashmere wrap over a sleeveless, stretchy tunic. She wore a pair of delicate ballet flats with a discreet Chanel logo and accessorized only with a single gold bangle and her massive Diamond ring.» (idem: 44).

De igual modo, a indumentária do pai de Brooke contrasta fortemente com a do Dr. Alter, cirurgião plástico (idem: 45). Há aliás, frequentemente, uma imagem estereotipada das classes menos abastadas, aliando-se à falta de recursos a falta de gosto. Em *Menopause in Manhattan*, tal também se verifica.

Michael - o amigo homossexual de Elie, a heroína - que nasceu pobre, mas conseguiu um lugar de destaque, graças à sua profissão como *designer* de interiores, é contactado por uma antiga colega de escola, que não via há trinta e três anos. Quando ela chega para o encontro, ele reconhece-a, apesar do seu aspecto envelhecido, que espelha a falta de recursos e também de gosto:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«She had aged quite ungracefully. She was still blond, but the cut was shaggy and the color was dull. Her face was drawn and she looked ragged. She had on a faux leather jacket with a synthetic fur coat over a blue polyester pantsuit. He felt annoyed with himself that he had chosen such a public place to meet.» (Kleinberg, 2011: loc. 1577).

Sublinho o facto de Michael se sentir incomodado por ser visto na sua companhia. Isto apesar de a sua mãe pertencer ao mesmo meio de Pat, a sua antiga colega de escola. Mas, no caso da mãe, é o mau gosto com que decora a sua casa, que é tratado no romance. A mobília é de má qualidade, os sofás, de veludo, são de cores berrantes e, pior, ela cobre-os com um forro de plástico para os proteger (idem: 845). Profundamente classista, como já foi referido, na *chick lit*, a aparência de alguém é intermutável com todos os outros aspectos da sua vida. A vergonha que Michael sente por estar na companhia de Pat reflecte, por sua vez, como a aparência e, ligada a esta, o gosto têm o poder de atrair ou de repelir alguém. Isto mesmo é realçado por Sadie Wearing, que se apoia num estudo de Mike Featherstone: «appearance is now so crucial that the “penalties of bodily neglect are a lowering of one’s acceptability as a person as well as an indication of laziness, low self esteem and even moral failure”.» (2007: 287). Philips, por sua vez, recorre a Bourdieu, para explicar como elementos como o vestuário, as mobílias, as marcas, em suma, toda uma gama de produtos relacionados com o gosto são “emblemas de classe”, que se traduzem na afirmação da diferença de classes (Philips, 2006: 120). Ora, na *chick lit*, a afirmação da diferença de classes joga-se em torno dos conceitos de beleza e fealdade, sendo que, de forma estereotipada e maniqueísta, o belo convoca a ideia de bem-estar, conforto, riqueza e bom gosto, enquanto que o feio se liga a precariedade, pobreza e mau gosto. Assim, a obsessão com a aparência é simultaneamente a luta pelo bem-estar e pela felicidade, bem como uma forma de afirmação pessoal, ou de “inscrição”, para usar o conceito de José Gil.

A *chick lit*, porém, para além de retratar esta obsessão com a aparência e o consumo a ela ligado, faz também uma crítica a essa obsessão, como veremos. Antes, contudo, falta fazer uma referência ao envelhecimento, visto como uma ameaça e um inimigo a combater, mas, também, como uma falha pessoal. Ou seja, o envelhecimento é percebido, em parte, como o resultado de uma atitude de desleixo e de mau gosto em relação ao corpo. Vimos, anteriormente, como Cynthia, que não cuida da sua aparência, parece mais idosa que Elizabeth Alter, que é, de facto, a mais velha - vinte anos - das duas. A indicação da idade é uma constante na *chick lit*. Com efeito, a idade é um dos elementos fundamentais da caracterização das personagens. Em *Sex and the City*, pode ler-se:

«There are a handful of women like Camilla [five feet ten, pale white skin, big lips, round cheekbones, tiny nose - Camilla is twenty-five but says she “feels old”.] in New York. They are all a part of a secret club, an urban sorority, with just a few requirements for membership: extreme beauty, youth (age range seventeen to twenty-five, or at least not admitting to being over twenty-five), brains, and the ability to sit in new restaurants for hours.» (Bushnell, 1996: 105, 106. O acrescento é meu).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

O ideal de beleza alia, pois, juventude com beleza extrema, sendo que, aos vinte e cinco anos, já não se é muito novo. Em *Sex and the City*, as personagens são sistematicamente identificadas através do nome, idade e aspecto físico (idem: passim). Ora, dada esta preocupação com a idade, não choca que alguém seja interpelado da seguinte forma: «Come to me. Let me see you. See how you've aged in the past two months.» (idem: 188).

Um dos romances em que esta preocupação com a aparência em função da idade está bem explícita é *Young Wives' Tales*, de Adele Parks. Lucy, uma executiva de sucesso, à beira da meia-idade, é uma mulher elegante e bem cuidada, que se preocupa com a idade e tem horror à gordura: «I'd rather die than have fat ankles.» (2012: loc. 1047); «I have no patience with these women who grumble that they have no time to drag their lardy asses down to the gym (...).» (idem: 337). Também o aspecto do marido, que engordou e envelheceu, a incomoda, na medida em que vê a sua decadência física como uma falha, um falhanço dele, nos seus padrões, que constitui uma desconsideração para o seu casamento:

«I look at my husband. His face is relaxed (...). His eyes are his best feature. (...) They used to be set in a chiselled, sharp face; all cheekbones and strong jaw, but he's put on a bit of weight recently. This bothers me ever so slightly although I wish it didn't. I try not to see it as a disrespectful slip in standards and a failing in our relationship.» (idem: loc. 1391, 1392).

Ela critica, pois, aqueles que descuram a sua imagem, ao contrário dela, que tudo faz para manter a juventude do seu corpo:

«When did I become the sort of woman who falls asleep too exhausted to take off her make-up? (...) I carefully remove my make-up, shower, gently pat myself dry and then apply about a dozen insurance policies (a.k.a. bust-firming gel, anti-cellulite cream, foot and hand moisturizer, neck moisturizer and something a bit special for around my eyes).» (idem: loc. 1147, 1148).

O tempo que demora a tirar a maquilhagem é uma das formas de Lucy verificar que envelheceu. O mesmo acontece quando se olha ao espelho e vê, apreensiva, linhas junto aos olhos e à boca. Aflige-a pensar que, brevemente, em vez de ser uma mulher bela, será apenas “bela para a idade que tem” (idem: loc. 1146). Ou seja, Lucy vive num sobressalto constante em relação à sua aparência e idade. É, como ela diz, uma obsessão: «I wish I could stop obsessing about ageing, it's undignified.» (idem: loc. 1750). Pergunta-se, frequentemente, que idade pensarão os outros que ela tem. Será que mantém uma aparência de juventude? A resposta surge, um dia, no seu cabeleireiro, quando este lhe diz: «Lucy it's time for a change, don't you think? This style is for kids.» (idem: loc. 1771). Em choque, busca refúgio, ou melhor, cura, nos cosméticos: «I still look great when I'm “done” (...) I have more moisturizers to apply; the idea of forgoing foundation is impossible.» (idem: loc. 1782). Sadie Wearing refere que o envelhecimento é cada vez mais visto como uma “patologia” - “*the pathology of aging*” -, que pode ser “curada”, pelo menos temporariamente, através da cirurgia plástica (2007: 287) e mitigada através da cosmética.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

O comportamento de Lucy ilustra bem as palavras de Alison Umminger, quando refere que as heroínas da *chick lit* travam, frequentemente, uma luta consigo próprias, pela sua imagem. Ora, se Bridget Jones, Jemima J e Cannie Shapiro - já referidas - travam uma luta contra o peso a mais, Lucy, como tantas outras mulheres belas no universo da *chick lit*, trava uma luta bem mais dura, a do envelhecimento⁷⁹ e, com ele, a perda daquilo que constituiu sempre a sua identidade, a beleza.

Como atrás referi, há, na *chick lit*, uma crítica expressa em relação à obsessão com a aparência. No romance *The Secret Dreamworld of a Shopaholic*, a aparência está directamente ligada ao consumo, especialmente de vestuário e acessórios de marca, “emblemas de classe”, que permitem à personagem, Rebecca Bloomwood, ser vista como alguém com acesso ao círculo restrito dos artigos de luxo. Rebecca, que é viciada em compras, tem uma necessidade absoluta de exibir, perante os outros, as roupas de marca que possui e de ser identificada através delas. Quando consegue comprar, em saldo, um lenço Denny and George pensa: «(...) it makes me look like a different person. I'll be able to wear it with everything. People will refer to me as the Girl in the Denny and George scarf.» (Kinsella, 2000: 22). São as marcas que passam a definir quem ela é.

Rebecca provém de uma família de classe média baixa, e as roupas, especialmente as roupas de marca, são uma forma de integração num meio que não é o dela, mas do qual ela quer e vai fazer parte. O seu exibicionismo chega ao ponto de desejar ser atropelada, para que se possa ver a sua roupa interior de marca:

«I'm wearing my black skirt from French Connection, and a plain white T-shirt from Knickerbox, and a little angora cardigan which I got from M&S but looks like it might be Agnes B. And my new square-toed shoes from Hobbs. And even better, although no-one can see them, I know that underneath I'm wearing my gorgeous new matching knickers and bra with embroidered yellow rosebuds. They're the best bit of my entire outfit. In fact, I almost wish I could be run over so that the world would see them.» (idem: 20, 21)

⁷⁹ Embora não haja qualquer referência ao romance, de Arnold Bennett, *Old Wives' Tale*, o título *Young Wives' Tale* deriva claramente daquele. Bennett, no prefácio do seu romance, introduz o tema do envelhecimento. Ele conta como, estando ele num restaurante, entra uma senhora idosa, feia e com uma voz e gestos ridículos, denotando um alheamento próprio de quem está habituada a estar sozinha e, com o seu comportamento desastrado, põe todo o restaurante a rir-se dela. Chocado, pensa para consigo: «This woman was once young, slim, perhaps beautiful; certainly free from these ridiculous mannerisms. Very probably she is uncounscious of her singularities.» (2011: 3). Ora, diz, é nesse momento que pensa escrever o romance *Old Wives' Tale*. Nele, traça o percurso de duas irmãs, da infância até à morte, sendo, pois, um romance de formação - *Bildungsroman*. Contudo, enquanto neste romance, editado em 1908, o passar da idade, a velhice, o cabelo grisalho, a decrepitude são percebidos pelos outros, principalmente pela empregada, Maud, que se ri das irmãs e tenta aproveitar-se da sua fragilidade para as desacatar (idem: 330, 331), em *Young Wives' Tale*, o envelhecimento é sentido por Lucy, de forma angustiada. Depois, no romance de 1908, o envelhecimento, processo natural, era sentido pelas irmãs essencialmente naquilo que tinha de incapacitante, ao nível da perda de forças e no aparecimento de certas doenças. No romance de 2012, pelo contrário, o envelhecimento é visto essencialmente em termos de decadência física e da perda de beleza e, com ela, a perda da própria identidade.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

As marcas são, pois, símbolos de identificação com um mundo em que a imagem certa está associada a sucesso, mundo esse a que Rebecca deseja pertencer. Diz Jessica Lyn Van Slooten:

«Becky [forma como Rebecca é tratada pelos amigos] shops to fulfill her needs, to ostensibly close the gap between her imagined life and her real life, and to outfit herself for personal and professional success.» (2006: 236, 237. O parêntesis recto é meu).

Para tal, compra de forma compulsiva, contraindo dívidas avultadas. Assim, ao contrário de outras heróínas, que vivem assoberbadas com as suas dietas, ou com a prevenção das rugas e do envelhecimento, Rebecca divide-se entre comprar, contrair dívidas, lidar com os seus credores e estabelecer planos para saldar os créditos. A crítica que o romance faz, contudo, não se centra apenas no comportamento consumista e despesista de Rebecca, centra-se, também, num tipo de sociedade que promove estes comportamentos, quer através da concessão de crédito fácil por parte dos bancos, e outras instituições, quer através da multiplicação de cartões vários, cujo objectivo é facilitar o pagamento, induzindo ao consumo.

O romance começa com uma carta de um banco, datada de 6 de Julho de 1997, a Rebecca, recém-licenciada, concedendo-lhe uma linha de crédito até duas mil libras, durante dois anos, tentando, deste modo, conseguir uma cliente (Kinsella, 2000: 9). Seguem-se mais três cartas do mesmo banco, datadas de mil novecentos e noventa e nove, informando Rebecca de que ultrapassou, em muito, o crédito concedido, e pedindo-lhe repetidamente para saldar a dívida, devendo para tal marcar uma reunião com uma das funcionárias do banco (idem: 10, 11, 12). Ou seja, como diz Van Slooten, estas cartas contêm mensagens contraditórias, pois tanto encorajam ao despesismo, como tentam refreá-lo, através de admoestações e ameaças (Ferriss, Young, 2006: 220). Este comportamento, porém, é imitado por outras empresas. Em Março de dois mil, no mesmo dia, Rebecca recebe duas cartas da Brompton's Stores. Uma a reclamar um pagamento: «Our records suggest that we have not received payment for your latest Brompton Gilt Card bill. (...) We look forward to receiving your payment» (Kinsella, 2000: 45); outra a oferecer pontos e ofertas especiais na compra de produtos, utilizando o cartão da referida empresa:

«There's never been a better time to spend!

For a limited time, we are offering EXTRA POINTS on all purchases over £50 made with the Brompton Gilt Card - so take the opportunity now to add more points to your total and take advantage of some of our Pointholders' Gifts.» (idem: 46).

As cartas de instituições bancárias e outras, aliás, aparecem ao longo de todo o romance, enquadrando o comportamento compulsivo de Rebecca e presentificando o papel dessas instituições nesse mesmo comportamento. Particularmente reveladora é a carta do *Bank of London*, que introduz o tema do crédito por telefone:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

<(…)Turn your life into the lifestyle you deserve.

With a Bank of London Easifone Loan, you don't even have to fill in any forms. Simply call one of our friendly 24-hour operators (...) and let us do the rest.» (idem: 171).

Critica-se, assim, uma sociedade em que o consumidor ora é perseguido pelas instituições para o fidelizar como cliente, ora é perseguido por essas mesmas instituições para lhe cobrarem as dívidas. Critica-se, também, o despesismo, olhando à forma irresponsável como Rebecca se endivida, mas também à forma como avalia aquilo que é essencial, isto é, aqueles artigos que não pode deixar de comprar:

<Oddbins (bottle of wine - essential)

Our Price (Our Price? Oh yes. The new Charlatans album. Well, I had to have that, didn't I?)

Bella Pasta (supper with Caitlin)

Oddbins (bottle of wine - essential)

Esso (petrol doesn't count)

Pret Manger (that time I ran out of cash)

Oddbins (bottle of wine - essential)

Rugs to Riches (what? Oh yes, the rug. Stupid rug)

La Senza (sexy underwear for date with James)

Agent Provocateur (even sexier underwear for date with James. Huh. Like I needed it)

Body Shop (that skin brusher thing which I must use)

Next (fairly boring white shirt - but it was in the sale)» (idem: 15).

Conjugam-se, assim, neste romance uma série de factores que conduzem ao consumismo desenfreado. Por um lado uma sociedade que premeia aqueles que exibem determinados produtos, percebidos como símbolos de *status*: «(...) in order to enjoy a pleasurable, attractive, and socially desirable lifestyle one has to purchase appropriate goods and services.» (Smyczynska, 2007: 142). Por outro lado, instituições bancárias que facilitam o crédito. Por último, uma protagonista ambiciosa que quer aceder a um meio que não é o seu e, embora saiba como aceder a ele, não possui o equilíbrio necessário para o fazer sem efeitos danosos para si. O resultado é o endividamento, ampliado pelo facto de a personagem ser jornalista na área financeira - como Sophie Kinsella, a escritora -, numa publicação cujo título é *Successful Saving* (2000: 18). São expressas, aliás, algumas críticas aos profissionais que trabalham nesta área, que são apontados como não tendo vocação nem, muitas vezes, conhecimentos para o desempenho das suas funções (idem: 17, 18). Há, claro, um elemento de paródia na profissão de Rebecca. Van Sloten refere, inclusive, que esse elemento de

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

paródia, bem como o facto de Rebecca conseguir saldar as suas dívidas, tira eficácia à crítica implícita ao despesismo - “*spending*” (2006: 220). A paródia, o humor, contudo, fazem parte deste género paraliterário e tal não obsta, parece-me, a que a crítica ao consumismo esteja bem presente neste romance de Kinsella.

Mais explícita é a crítica à obsessão com a aparência, que é feita num curto episódio do romance *The Second Assistant*. Nele, uma das colegas de Elizabeth, a personagem principal, diz a esta que vai vender os seus óvulos, para poder comprar uma carteira da marca Marni e para tirar uma semana de férias. Quanto ao processo, diz:

«“Give you some hormone pills for a month and then harvest them. Personally I can’t think of an easier way to make ten thousand dollars.”» (Naylor, Hare, 2004: 100).

Courtney, uma outra colega, que também está presente e desagradada com a situação, diz a Talitha, de forma sarcástica, que é melhor pensar bem, pois vai ter que pagar imposto. A outra responde, de imediato, que basta pedir mais dinheiro pelos seus óvulos, dada a qualidade do seu património genético, e ainda aconselha Elizabeth a fazer o mesmo, para melhorar o guarda-roupa:

«I mean, your eggs may not be worth quite as much as mine, but you could definitely use a new wardrobe, so the money would be really useful.» (idem: 101).

Nem Elizabeth nem Courtney tentam demover Talitha de vender os seus óvulos em troca de roupa e divertimento, através de argumentos de ordem moral ou ética. Courtney limita-se a chamar-lhe a atenção para o pagamento de imposto, dado que o dinheiro é algo a que Talitha é sensível. Porém, ambas se demarcam deste tipo de comportamento, afirmando Elizabeth o seguinte: «(...) something about the idea of selling your eggs to buy a Marni purse like Drew Barrymore’s, as pretty as the pink may be, as soft as the leather felt, made me unutterably depressed.» (idem, ibidem). Ora, este tipo de comportamento extremo, em nome da aparência, é característico de alguns romances de *chick lit*, que dele se demarcam sem, contudo, assumirem uma posição mais firme de repúdio, apresentando, por sua vez, alternativas. Tal é motivo de crítica por parte de alguns estudiosos. Whelehan, por exemplo, embora considere que a *chick lit* apresenta uma “crítica substancial” acerca da vida das mulheres contemporâneas (2005: 184), lamenta que este tipo de literatura se limite à crítica, em vez de “jogar a velha guerra dos sexos” (idem: 214), isto é, em vez de ser combativa, propondo soluções. Também Smyczynska se coloca esta questão, concluindo, no entanto, o seguinte:

«Reducing the reading of popular literature to detecting its “ideological”, conservative assumptions would ignore significant spheres of tactics and pleasures behind the normative discourses.» (2007: 172, 173).

Harzewski também aborda este assunto, sublinhando que não é justo julgar a *chick lit*, e cito, «(...) as a template for some twenty-first-century transnational feminist how-to guide.» (2011:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

193). Frisa, igualmente, que a *chick lit* se constituiu como um género paraliterário “leve” - «lighthearted»-, alegre, sendo o humor central para a sua definição. Depois, cita Margaret Marbury, a editora da Red Dress Ink, a série da Harlequin que edita *chick lit*, que diz: «“No one reads chick lit to get depressed.”» (idem, ibidem). Ou seja, a *chick lit* é um género paraliterário que procura, acima de tudo, tal como é próprio da paraliteratura em geral, o entretenimento. Tal não obsta, contudo, como é, aliás, referido, a que faça uma radiografia de como muitas mulheres vivem actualmente. Quanto ao impacto que estes romances exercem nos seus leitores, relativamente às representações sobre a mulher, tal depende, como refere Deborah Philips, da “história pessoal” desses leitores, bem como das suas percepções sobre a sociedade em geral (2006: 143, 144). O que não deve ser ignorado, segundo ela, é que a ficção de mulheres, por palavras suas, «provides a valuable archaeology of a collective experience of femininity.» (idem: 143).

Revejo-me na posição destas últimas estudiosas, relativamente ao que é a *chick lit*. Concordo, particularmente, com as palavras de Deborah Philips, no que concerne às leitoras, ou leitores, destes romances, na medida em que lhes cabe avaliar o alcance das histórias que eles, romances, contam. Nas contracapas de muitos destes livros, aparecem, frequentemente, diversos excertos de resenhas feitas em jornais e revistas. Nelas, sobressaem as referências a “leitura de praia”, bem como os adjectivos “divertida” e “hilariante” (Green, 1999). O adjectivo “divertido” - “*funny*” - é, aliás, um dos mais utilizados, uma referência ao estilo, que veremos de seguida, e que ignora o conteúdo, a substância da história. Parece-me redutor, por exemplo, que estes metatextos circunscrevam a leitura do romance *The Devil Wears Prada* a, cito: «horribly funny»; «pure gossip pleasure»; «wickedly amusing»; «entertaining» (Weisberger, 2006), ignorando o retrato que nele se faz do mundo do trabalho, incluindo a escola, uma vez que uma das personagens é professor. Com efeito, estes textos, que guiam o leitor, não fazem, muitas vezes, justiça às questões sérias abordadas nos livros, embora a abordagem seja, de facto, divertida e, não raro, hilariante. Quando se diz na capa de *The Nanny Diaries*: «“Diabolically funny.” - The New York Times» (McLaughlin, Kraus, 2002), não se diz nada sobre o romance em causa, uma vez que os leitores do género sabem que vão encontrar, seguramente, divertimento. Nas páginas interiores, porém, o *USA Today*, embora comedido, é mais eloquente: «Although *The Nanny Diaries* is screamingly funny, it’s also painfully sad. A very effective combination.» Mais incisiva e completa é, contudo, a leitura feita pelo *The Birmingham News*, que afirma o seguinte: «A priceless look inside the apartments (and lives) of Manhattan’s most privileged upper class. At times funny, at others poignant, this somewhat scandalous social satire also speaks volumes about modern-day servitude.» (idem). Enfatizar o entretenimento pode entender-se na lógica de dar ao leitor aquilo que ele deseja. Ora, o leitor de paraliteratura, tido como pouco exigente, nada mais quer de um romance, do que uma história relaxante, ao fim de um dia cansativo. Porém, como os excertos das resenhas a *The Nanny Diaries* permitem concluir, diferentes leitores encontrarão na *chick lit* diferentes ângulos de leitura.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Juliette Wells, num ensaio em que enumera algumas das características que incluem a *chick lit* no campo da literatura comercial, na paraliteratura, e não no da literatura, diz o seguinte: «(...) chick lit positions itself firmly as entertaining rather than thought provoking, as fiction, rather than literature.» (2006: 49). A *chick lit*, concordo, não é literatura. É também, de facto, entretenimento. As suas autoras, de um modo geral, admitem-no, como comecei por referir logo no início deste capítulo. Penso, no entanto, que esta literatura, como, aliás, a paraliteratura em geral, tem também, quando é boa, a capacidade de nos fazer reflectir.

Passo, agora, a analisar aspectos relacionados com a linguagem. Ao contrário do romance Harlequin, que é uma narrativa na terceira pessoa, a *chick lit* é uma narrativa na primeira pessoa. As histórias são, assim, contadas num tom confessional, coloquial, cheio de humor e de marcas de oralidade, com destaque para o uso reiterado de calão, mas, também, com recurso à linguagem própria das mensagens de telemóvel, do correio electrónico, do Facebook, do Twitter e dos blogues e, recorrendo, ainda, a listas, quer para contar calorias, quer para elencar planos de dieta, bem como resoluções várias para melhorar a vida das personagens. Diz Katarzyna Smyczynska:

«The “romanticism” of the ornamental diction, metaphors of love, serious tone, and eroticised discourse characteristic of traditional novels has evaporated; instead, a casual, matter-of-fact tone and colloquial register dominate the chicklit narration.» (2007: 68).

A questão do tom é, aliás, fundamental. Em *Will Write for Shoes, How to Write a Chick Lit Novel*, Cathy Yardley, que fornece todas as orientações necessárias para escrever *chick lit*, realça, precisamente, a questão do tom. Diz ela que as histórias devem ser contadas com o tom próprio da *Chick lit*: «(...) All told with what could be characterized as the “Chick Lit” tone.» (2007: 7). O tom, acrescenta, deve ser irreverente e possuir uma boa “dose de humor”. Do mesmo modo, as personagens não devem levar-se muito a sério, nem às suas “tragédias”, por mais sérios que os assuntos tratados possam ser (idem, ibidem). O humor é, pois, uma marca distintiva deste género paraliterário. Smyczynska fala do uso da ironia, bem como de vocabulário humorístico, no qual inclui uma série de neologismos (2007: 69), alguns dos quais já apareceram anteriormente, como *singleton* e *smug marrieds*. Ainda nos diários de Bridget Jones, pois é esta a personagem que mais vocábulos inventa, aparecem palavras e expressões como *emotional fuckwits*, *sizist attitude*,⁸⁰ *Gazza-esque* e outras, intraduzíveis, derivadas de “pash”, primeira sílaba de *pashmina*, como *pashmincer*, *pashmarried* e *ex-pashspurt*, tendo estas últimas três palavras a ver com determinados tipos de homem. O humor prende-se também com a associação inesperada de palavras ou ideias, por exemplo,

⁸⁰ *Sizist* aparece num e-mail de Bridget a Daniel Cleaver, na seguinte frase: «Appalled by management’s blantly sizist attitude to skirt.» (Fielding, 1996: 25). «Sizist attitude» é um jogo de palavras com “atitude sexista”. “Atitude tamanhista”, como aparece traduzido na edição portuguesa, porque Daniel está a discriminar o tamanho da saia de Bridget, que é muito curta. Já “blantly” é um erro que é depois corrigido, por Daniel, como “blatantly”.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«the Daniel fuckwittage débâcle». De referir que a utilização de palavras estrangeiras não é muito frequente na *chick lit* anglófona, mas também ocorre. Em *The Dreamworld of a Shopaholic*, há cartas inteiras em finlandês (Kinsella, 2000: 318). Volto à questão do humor. Vejamos uma das resoluções de Bridget para o Ano Novo:

«[I will not] Sulk about having no boyfriend, but develop inner poise and authority and sense of self as a woman of substance, complete without boyfriend, as best way to obtain boyfriend.» (Fielding, 1996: 2. O parêntesis recto é meu).

Uma outra resolução, que também tem um efeito de surpresa, é a seguinte: «[I will] go to gym three times a week not merely to buy sandwich.» (idem: 3. O parêntesis recto é meu). Juliette Wells, aliás, no seu ensaio sobre *chick lit* como género não literário, reconhece no humor um dos poucos elementos positivos da *chick lit*:

«(...) wit is undeniably abundant in chick lit (...). Chick lit amuses and engrosses, but it does not richly reimagine in literary form the worlds that inspire it.» (2006: 66).

A referência de Wells aos “mundos que a inspiram” tem a ver com um outro elemento da *chick lit* que se prende, também, com a linguagem. Já foi anteriormente referido que *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, é o intertexto do romance *Bridget Jones’s Diary*. Com efeito, este último romance segue a estrutura do primeiro, de forma quase exacta, mas com as devidas adaptações à última década do século XX, altura da sua publicação. Jane Austen é referida, aliás, em muitos destes romances⁸¹. Em *Death by Chick Lit*, por exemplo, há, inclusivamente, “Uma Frente Para a Libertação de Jane Austen”, liderada por uma feminista, que defende a verdadeira literatura. Austen personifica, assim, a literatura legitimada, que a *chick lit* avilta, ao tomá-la como modelo e inspiração:

«The JALF [Jane Austen Liberation Front] could be counted on to protest every single chick lit reading or party, insisting that the genre cheapened both literature and women.» (Harris, 2007: 16. O parêntesis recto é meu).

O objectivo de Harris é, obviamente, pôr a ridículo quem assim pensa. Mas há referências a outras escritoras, para além de Austen, escritoras essas que inspiram, enriquecem e dialogam com a *chick lit*. *Sex and the City* evoca Edith Wharton e o seu romance *The Age of Innocence*:

«Welcome to the Age of Un-Innocence. The glittering lights of Manhattan that served as backdrops for Edith Wharton’s bodice-heaving trysts are still glowing - but the stage is empty. No one has breakfast at

⁸¹ *Austen’s Power, Four Contemporary Chick Lit Novels Compared to the Works of Jane Austen*, da autoria de Elsbeth Witt, é uma tese de Mestrado que, como o título indica, faz uma comparação de certos aspectos comuns a quatro romances de Austen e a quatro romances de *Chick Lit*, entre eles *Bridget Jones’s Diary* (http://www.researchgate.net/publication/27705377_Austen's_Power_Four_Contemporary_Chick_Lit_Novels_Compared_to_the_Works_of_Jane_Austen, consultado em 20 de Julho, 2014).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Tiffany's⁸², and no one has affairs to remember - instead, we have breakfast at seven A.M. and affairs we try to forget as quickly as possible. How did we get into this mess?» (Bushnell, 1996: 2).

Stephanie Harzewski, aliás, vê a *chick lit*, também, como uma reformulação do romance de costumes, literário - «reworking of major narratives» -, na medida em que este, como diz, funciona “frequentemente como intertexto” (2011: 13 -15). Mais, a propósito de Jane Austen e, por extensão, de todos os outros nomes que integram o cânone literário e são apropriados pela *chick lit*, como intertexto, assera o seguinte:

«Jane Austen in chick lit invokes high culture, the Regency author's name performing the function of a quality brand in chick lit's lexical register.» (idem: 20).

Esta ligação da *chick lit* ao romance de costumes é já defendida pela estudiosa em 2006, num curto ensaio, no primeiro estudo publicado sobre o género:

«Chick lit reinterprets the legacies of the novel of manners and domestic fiction's marriage plot, chronicling the heroines' fortunes on the marriage market and assessing contemporary courtship behavior, dress, and social motives.» (2006: 41).

Ao contrário de Harzewski, nem todos os que escrevem sobre o género, porém, vêem nesta aproximação da *chick lit* à literatura legitimada uma apropriação fecunda, em termos literários, como Juliette Wells. Abundam, contudo, na *chick lit*, as referências a escritores, literários e paraliterários, de várias épocas, mulheres e homens, e a obras consagradas. A *nanny lit*, por exemplo, vai buscar *Jane Eyre*, mas também *Mary Poppins*. *The Nanny Diaries* começa com uma longa citação do romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. *The Devil Wears Prada* escolhe, como epígrafe, uma frase do romance *Walden*, de David Thoreau. Antes, porém, Weisberger dedica o livro aos pais e à irmã, pois, justifica, usando a ironia, são as únicas pessoas que acreditam que o seu romance pode rivalizar com *War and Peace*. Também *Anna Karenina* é uma referência frequente. Em *The Second Assistant*, uma personagem faz-se acompanhar deste romance, no dia em que, sentindo-se abandonada pelo seu namorado, tenta suicidar-se, atirando-se de um telhado (Naylor, Hare, 2004: 230-235). Naquele romance, aliás, todos os capítulos - vinte e sete - têm uma epígrafe, sendo cada uma delas retirada de uma fala de um filme feito a partir de um romance. Nela, na epígrafe, para além da frase, temos o nome da personagem, o da actriz que a interpreta e o título do filme (idem: passim). As referências feitas na *chick lit* são, aliás, variadas, oscilando entre a alta cultura e a cultura de massas, entre a literatura e o desporto, ou a música Pop. De igual modo, as personagens, fictícias, convivem e interagem com personalidades de vários quadrantes, da política à moda e ao cinema. Há, em *Bridget Jones, The Edge of Reason*, uma homenagem à Princesa Diana. Há um trazer para as páginas do romance as imagens a que muitos assistiram,

⁸² «breakfast at Tiffany's» é uma referência ao romance homónimo de Truman Capote, que é citado logo a seguir, em *Sex and the City*.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

através da televisão, aquando da sua morte, incluindo a transcrição de uma das mensagens escritas por uma anónima. Bridget Jones apenas se permite, desta vez, uma irreverência; em vez de flores, que estão esgotadas, leva, para a entrada do palácio de Kensington, aquilo de que ela gosta: chocolate, cigarros e uma revista *Vogue* (Fielding, 2000: 239). Por outro lado, sendo narrativas cujo espaço é urbano, Londres e Nova Iorque, entre outras cidades, são referências constantes, através das suas lojas, ruas, monumentos e estilo de vida. Há, ainda, um outro núcleo de personalidades e obras recorrentemente mencionadas neste género paraliterário: o de figuras destacadas do feminismo.

Germaine Greer é mencionada nos três diários de Bridget Jones. Esta, aliás, assume-se como feminista, e o seu modelo é, claramente, Greer - em registo paródico, como é próprio do género. No último diário, já com cinquenta anos, Bridget, que não quer tornar-se invisível à medida que envelhece, diz: «Germaine Greer's "Disappearing Woman" must be brutally murdered and buried» (Fielding, 2013: 33). No primeiro diário, há também referências a Susan Faludi e ao seu estudo *Backlash* (Fielding, 1996: 14; 77). Em *Death by Chick Lit*, há uma referência ao NOW - National Organization for Women, dado que tanto Lola, como a mãe e o marido são feministas (Harris, 2007: 163). O romance, dos que eu li, em que há mais referências a feministas é, contudo, *An Algarve Affair*. Nele, a personagem principal, Izzie, que diz ser feminista, fala de Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Andrea Dworkin (Russell, 2013: loc. 294, 295). Estas referências dizem respeito ao diálogo que a *chick lit* trava com o feminismo, como veremos na próxima parte deste trabalho. Agora, porém, volto à linguagem para fazer a síntese.

A linguagem da *chick lit*, que é um dos elementos narrativos distintivos do género, o seu “cenário”, é uma linguagem rica, viva, em diálogo constante tanto com o passado, através dos nomes e obras que convoca para as suas narrativas, como com o presente, através de uma multiplicidade avassaladora de referências que dão testemunho cabal de como é viver hoje.

Cecilia Konchar Farr, num estudo em que, na esteira de Harzewski, procura dar um contributo para reabilitar a *chick lit*, vendo nela uma continuação natural da história do romance iniciada no século XVIII, algo que Pamela Regis, como vimos, faz também em relação ao romance Harlequin, diz o seguinte:

«If we acknowledge that the history of the novel is the history of chick lit, then we can define this recent pink subgenre more generously, acknowledging what it does well. (Passionate connection to realist characters? Check. Social commentary? Check. Impressive commercial success - that is, wide appeal to many readers? Check.)» (2009: 210).

Ora, a linguagem é outro dos elementos que contribui, em muito, para o sucesso editorial deste “subgénero rosa”, como se lhe refere Farr.

Pós-feminismo na *Chick Lit*

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

A *chick-lit* de Mazza e DeShell, como vimos, aparece associada ao conceito de pós-feminismo. Este, tal como Mazza o entende, na introdução da antologia de contos *Chick-Lit: Postfeminism Fiction*, não quer dizer antifeminismo, isto é, não é uma ideologia cujo fim seja repudiar o feminismo: «What is postfeminist fiction? Not anti-feminist at all (...).» (1995: 8). O pós-feminismo na *chick lit* - sem hífen, a paraliterária -, porém, tem sido interpretado, por estudiosas feministas, como uma reacção contra o feminismo, ou, por outras palavras, como uma forma de *backlash*, de retrocesso relativamente ao feminismo. Isto devido às representações que faz da mulher: obcecada com o príncipe encantado, o *Mr Right*, obcecada com o casamento, com a aparência e, embora tenha uma carreira e seja financeiramente independente, não hesita em trocá-la pelo regresso ao lar. Como procurei demonstrar, a *chick lit* tem um discurso contraditório, muitas vezes, relativamente a estes assuntos. Não é certo que o casamento seja o maior desejo da vida das *chicks*, menos ainda que queiram regressar ao lar e tornarem-se donas de casa. A maternidade é igualmente questionada, gerando sentimentos de atracção e de repulsa. Depois, nas classes altas, os filhos, deixados inteiramente ao cuidado das amas, são adultos em formação, isto é, não são apreciados como crianças, mas, sim, como adultos potenciais, que interessa programar para a perfeição e o sucesso económico e social. A aparência, chave do sucesso e da ascensão social, é, de facto, uma preocupação das personagens. Mas há uma crítica, também, relativamente a essa obsessão, o mesmo acontecendo em relação ao consumismo. No que diz respeito ao casamento e aos relacionamentos, porém, há ainda uma outra crítica assacada à *chick lit*, que apenas aflorei, que se prende com o facto de os relacionamentos serem exclusivamente heterossexuais:

«(...) It [postfeminism] makes regular use of gay male identities (...). Indeed, some of the most quintessentially postfeminist genres (...) rely on out (yet nonconfrontational) gay men. (...) “representations of straight weddings often focus on a gay participant whose presence in the ceremony and exclusion from its results seem to guarantee heterosexual marriage⁸³.” Yet, it is important to note that postfeminism absolutely rejects lesbianism in all but its most guy-friendly forms (...).» (Tasker, Negra, 2007: 21. O parêntesis recto é meu).

Ou seja, a homossexualidade, segundo Tasker e Negra, não está ausente de géneros pós-feministas, como a *chick lit*, mas a sua presença não ameaça o *status quo* heterossexual, sendo que, entre homens e mulheres homossexuais, é em relação a estas, as lésbicas⁸⁴, que a

⁸³ A frase entre aspas altas é uma citação de Elizabeth Freeman.

⁸⁴ Na tradução portuguesa do romance *Melancia*, da autoria de Marian Keyes, pode ler-se: «O lesbianismo ainda não fora exaustivamente explorado. As pessoas ainda ficavam meio excitadas com isso. E o que iria acontecer quando as pessoas parassem de erguer as sobrancelhas diante do lesbianismo? Eu tinha horror de pensar nisso. Pessoas a fazer sexo com animais? Pessoas a fazer sexo com cadáveres? Pessoas a fazer sexo com publicitários? Perspectivas, todas, muito desagradáveis e chocantes.» (2005: 290). Quando procurei esta passagem no original, comprado na Amazon.com, da HarperCollins e-books, 1995, não a encontrei. Na edição portuguesa, por sua vez, não existia a indicação do original e respectiva editora. Procurei, então, na Amazon.uk, e havia uma outra edição, da Arrow Books, de Londres, 2005. Nela, *on-line*, descobri que constavam as frases traduzidas na edição

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

rejeição mais se faz sentir. Há, com efeito, mais personagens homossexuais masculinas do que femininas na *chick lit*. A família urbana, de que falei, integra quase sempre um homossexual. Tom, nos diários de Bridget Jones, Standford, em *Sex and the City*, mas, também, Michael Delmonico, em *Menopause in Manhattan*, são alguns homossexuais, amigos das protagonistas, que têm uma história também dentro das narrativas. Ou seja, não são meros figurantes, cuja função se circunscreve a dar algumas opiniões aquando das reuniões do grupo de amigos. Smyczynska refere o seguinte acerca dos “gays”:

«Gay men tend to be portrayed in constant search of a partner, but often it is not clarified if their pursuit is motivated by anything beyond sexual need.» (2007: 136).

Standford procura, de facto, um parceiro, tal como outras personagens masculinas heterossexuais procuram uma parceira, sendo o motivo, muitas vezes, o desejo sexual. As personagens femininas comportam-se do mesmo modo. Tom, tal como as amigas, Bridget, Sharon e Jude, fala dos seus casos amorosos, dos seus desgostos, das suas desilusões. O que ele procura num parceiro é o prazer, também sexual, inerente aos relacionamentos amorosos, dentro da lógica do relacionamento puro definido por Giddens. Quanto a Delmonico, a sua história é mais complexa. Ele começa por ser o amigo homossexual, cheio de maneirismos e ditos humorísticos, em relação a assuntos como, por exemplo, o mau gosto da mãe, a quem chama Madame Pompidou (Kleinberg, 2011: 849). Vive com o seu namorado, Daniel, que é o seu oposto, introvertido e discreto (idem: 368). Porém, surge uma antiga colega de escola, Pat, com a qual tinha tido uma relação sexual na adolescência, que lhe diz que ele é avô, e que a neta, bebé, necessita de medula óssea dele, para combater uma leucemia. É certo que há uma certa estereotipia na forma como os homossexuais são representados, como refere Harzewski (2011: 182). Delmonico, por exemplo, embora tenha uma história só dele dentro do romance, é sempre representado como excessivo, preocupado com a moda e a imagem e cheio de maneirismos. A homossexualidade feminina, contudo, é representada de forma mais negativa e preconceituosa. A presença de lésbicas na família urbana, por exemplo, não é tão frequente. Em *An Algarve Affair*, o grupo de amigas de Izzie inclui Tammi, que é lésbica e, em conversa, com a presença de Henry, o companheiro de Izzie, discutem se as preferências sexuais são determinadas geneticamente ou se são construções sociais. Tammi muda de assunto, mas Henry manifesta-se contra a discriminação:

«Henry (...) put some really interesting points, including the view that people might change over the course of a lifetime, and concluding that it didn't really matter how sexual preference is determined,

portuguesa, mas cortadas/censuradas na outra edição. Dos livros que li, estas são as palavras mais duras e preconceituosas que encontrei, contra o lesbianismo. O facto de terem sido retiradas da edição que possuo, que não creio que tenha sido acidental, dá conta do incómodo em torno do assunto, mais do que uma provável demarcação da editora em relação ao modo como o assunto é abordado. A *chick lit* é excessiva e politicamente incorrecta. Cortar este excerto é um sintoma de que não há à-vontade suficiente, ainda, para tratar o assunto de forma excessiva e reveladora de preconceitos e fobias.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

everyone has the right to their preferences, and that's about time society got over it. Well done, Henry, I say (...).» (Russell, 2013: loc. 1964).

Há, nesta curta passagem, uma vontade óbvia de fazer pedagogia, lutando contra o preconceito contra as lésbicas. Tammi, porém, não tem um papel dentro do romance, nem a sua voz se faz ouvir acerca da questão colocada a debate. É no romance *Good in Bed* que a homossexualidade feminina é mais discutida, desde logo porque a mãe de Cannie, a personagem principal, é lésbica. Este facto não é aceite com agrado por Cannie, que se sente desconfortável, mas a mãe e a sua mulher, Tanya, fazem parte da sua vida e estão sempre presentes nos maus momentos. Quando Cannie, descontente com a divulgação que o antigo namorado faz do seu relacionamento com uma mulher gorda, se tranca em sua casa, descreve deste modo a chegada da mãe e de Tanya:

«So here I am. Twenty-eight yeras old, (...). Drunk. Fat. Alone. Unloved. And, worst of all (...) there were two determined lesbians banging on my door.» (Weiner, 2001: 19).

As duas lésbicas fazem, pois, parte daquilo que é negativo na sua vida. Uma conversa entre Cannie e o namorado, porém, quando ela fica a saber, pela mãe, que esta ama uma mulher e está a viver com ela, permite perceber que a sua principal preocupação é o preconceito e o sofrimento que tal possa trazer à mãe:

«“But my [de Cannie] point is that you [Bruce] don't really know any gay people. So how can you assume it's such a terrific thing for my mom? That I should be happy about it?”

“She's in love. How can that be a bad thing?”

(...) I was starting to cry as the horrible images piled up in my head. “What if they're walking somewhere and someone sees them and, and, throws a beer bottle at their heads (...). You know what my neighborhood's like! People won't let their kids trick or treat at our house. (...)»

«Your mother's made her choice, Cannie, and if you're a good daughter, what you'll do is support it.»» (idem: 179, 180. O parêntesis recto é meu).

Neste romance é, pois, dada alguma visibilidade às questões que se colocam relativamente à relação amorosa entre mulheres. Como podemos ver, Cannie preocupa-se com a forma como os outros possam reagir, havendo a possibilidade, inclusive, de violência física, o que diz bem quanto ao preconceito em relação ao lesbianismo. Mais, ela não se preocupa apenas com possíveis agressões à mãe, ela inclui Tanya: “*them*”, “*their heads*”. Bruce, porém, tem uma atitude encorajadora e vê, nessa relação, o lado positivo, o facto de duas pessoas estarem unidas porque se amam. Como acerca de outros temas, a *chick lit* não apresenta soluções ou alternativas, como já foi dito anteriormente. Mas, como refere Katarzyna Smyczynska, a visibilidade dada à homossexualidade, nestas narrativas, poderá contribuir para mitigar o preconceito:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«(...) the presence of the gay motif and the protagonists' generally positive attitude towards their non-heterosexual friends possibly presupposes further changes within the generic and cultural discourse. (2007: 136).

Na *chick lit* não há protagonistas lésbicas. A homossexualidade, contudo, não está ausente destas narrativas e, como refere Smyczynska, há, de um modo geral, uma atitude de abertura em relação aos homossexuais.

A *chick lit*, reafirmo, não é antifeminista. Falemos, porém, de pós-feminismo. Como refere Yaszek, não é fácil definir pós-feminismo, termo que terá aparecido, segundo ela, pela primeira vez, em 1920. Afirma, contudo, que o termo começou a ganhar terreno com a publicação das duas antologias, já referidas, de Mazza, DeShell e Sheffield. Ora, como já foi dito, Mazza sublinha que o pós-feminismo, embora seja, também, uma crítica ao feminismo, não deve ler-se como antifeminismo. A mulher pós-feminista, segundo Mazza, quer ser apenas um ser humano, isto é, não quer ser uma supermulher, mas também não quer ser uma vítima (Yaszek, 2005: 4-6). Algumas estudiosas, no entanto, vêem no pós-feminismo uma forma de antifeminismo. É o caso de Tania Modleski que, num estudo sobre filmes cujos protagonistas desempenham papéis femininos - «films (...) [that] have at their core the male desire to escape the limits of the body.» (1991: 109. O parêntesis recto é meu) - vê o pós-feminismo como sexista e misógino (idem: 5), bem como uma negação dos objectivos do feminismo, sendo a sua intenção levar a sociedade a um mundo pré-feminista:

«(...) texts that, in proclaiming or assuming the advent of postfeminism, are actually engaged in negating the critiques and undermining the goals of feminism - in effect, delivering us back into a prefeminist world.» (idem: 2)

Também Angela McRobbie vê o pós-feminismo como antifeminismo. Num capítulo do seu estudo, em que se debruça sobre a “cultura popular”, tendo como referência o romance *Bridget Jones' Diary*, diz:

«Broadly I envisage this [post-feminism] as a process by which feminist gains of the 1970s and 1980s are actively and relentlessly undermined. (...) by means of the tropes of freedom and choice which are now connected with the category of young women, feminism is decisively aged and made redundant. (2009: 11. O parêntesis recto é meu).

Imelda Whelehen, por sua vez, fala do pós-feminismo como um “novo feminismo” que se demarca do feminismo de segunda vaga, essencialmente no que diz respeito à hostilidade em relação aos homens. Diz também que a relação que se estabelece entre feminismo e pós-feminismo é análoga à da relação entre mães e filhas, e que as tensões resultantes entre ambas as partes podem ser produtivas. Sugere ainda, com base nesta analogia, que o pós-feminismo é um feminismo mais de acordo com a sociedade actual: «So young women do not want to heed the wisdom of their elders, but rather point out to these feminist mothers that the world has quite considerably changed since they were young.» (idem: 168).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

O mundo mudou, de facto, para as mulheres, graças justamente às conquistas conseguidas pelos movimentos feministas. Whelehen, todavia, em vez de pós-feminismo, termo que, acrescenta, tem conotações negativas, prefere falar de feminismo de terceira vaga:

«The term Third Wave (...) is explicitly embraced by a younger generation of younger women to announce that feminism is a space they already inhabit and not a process they have yet to engage with.» (idem:169).

Esta definição está mais próxima da que emerge das páginas da *chick lit*. As referências explícitas ao feminismo são uma forma de questionar certas posições deste, mas, igualmente, um sintoma de que o feminismo, e o poder que as mulheres adquiriram em virtude dele, é um dado adquirido, “um espaço que as personagens já habitam”.

Também Yaszek prefere a expressão feminismo de terceira vaga, mais usado nos círculos académicos, a pós-feminismo, termo mais usada pelos *media*. Para além disso, considera que o prefixo “pós” é particularmente problemático, pois sugere uma descontinuidade com o feminismo. Critica, aliás, Mazza, por não o ter usado em vez de pós-feminismo - recordo que Mazza e Deshell queriam um título provocatório. A noção de vagas no feminismo, acrescenta, aponta para o facto de que o feminismo muda através dos tempos, realçando, assim, a designação feminismo de terceira vaga, a própria história do feminismo, bem como a sua importância passada, presente e futura (Yaszek: 2005: 5-7). Ou seja, enquanto o termo pós-feminismo pode ser entendido como um corte em relação ao feminismo, a expressão feminismo de terceira vaga implica uma continuação do feminismo, mas num contexto histórico, político, económico e social diferente.

Rosalind Gill aponta três formas de perceber o pós-feminismo: como uma “ruptura epistemológica” - “*epistemological break*” - dentro de feminismo, como uma “mudança histórica” - “*historical shift*” - no feminismo e como um “retrocesso” - “*backlash*” - em relação ao feminismo” (Gill: 2007: 249). Esta última forma de compreender o pós-feminismo articula-se com o conceito de antifeminismo e assenta na ideia de que o feminismo falhou, de que o feminismo não serve de facto as mulheres. Mas, acrescenta Gill: «Although post-feminism, in this sense, is somewhat hostile to feminism, postfeminist discourses are much more than simply statements of anti-feminism.» (idem: 253). O conceito é, pois, complexo e difícil de etiquetar. O pós-feminismo como ruptura epistemológica conecta-se, refere a estudiosa, com mudanças dentro da forma de entender o feminismo, a partir de críticas feitas por feministas oriundas de países e etnias que não se reviam no feminismo tal como ele era teorizado por mulheres predominantemente brancas e ocidentais. Aquelas feministas pronunciavam-se por um “feminismo não hegemónico”, mas, sim, pluralista e aberto à diferença: «(...) able to tolerate difference and to reflect upon its location in relation to other political and intellectual movements.» (idem: 250). O pós-feminismo enquanto mudança histórica, por sua vez, é perspectivado, no tempo, como uma forma de feminismo surgida após o feminismo de segunda vaga e, assim, como sublinha Gill, pode ser sinónimo de

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

feminismo de terceira vaga. Ora, acrescenta, neste âmbito, o pós-feminismo é uma nova forma de feminismo que atende a um novo contexto histórico. E é esta a perspectiva que informa determinados “textos” como a *chick lit*. Gill, citando vários autores, define a “heroína pós-feminista” como uma mulher contemporânea que “quer ter tudo”:

«(...) a post-feminist heroine [is] a female protagonist for our times, who wants it all and does not observe (...) arbitrary boundaries around behaviour, address or aspiration.» (idem: 251. O parêntesis recto é meu).

A referência é a personagem da série televisiva *Ally McBeal*, que é uma advogada jovem, bem-sucedida, que usa minissaia e anda em busca do amor. O tom da série é humorístico, apesar de haver, também, algum drama⁸⁵. Ou seja, *Ally McBeal*, como *Carrie Bradshaw* ou *Bridget Jones*, é uma *chick* e, deste modo, não opta entre o poder, a beleza ou o amor. Ela quer tudo. Como diz Harzewski:

«As a form of postfeminism, chick lit does not operate through renunciation (giving up the pleasures of adornment and heterosexual romance) but struggles to reconcile “our feminist desires with our feminine desires”» (2011: 181).

Ou seja, o pós-feminismo, na *chick lit*, não rejeita o feminismo, que se consubstancia no poder - educação, carreira, independência - e liberdade - sexual, de escolha - da mulher. Mas a *chick* não rejeita, também, a ideia de casamento, de maternidade e tudo isto, sempre, com roupa de marca e sapatos de salto alto, de preferência *Manolo Blahnik*.

Variantes da *Chick Lit*

Num ensaio cujo título é «The Chick-Lit Pandemic», Rachel Donadio dá conta do impacto que o romance *Bridget Jones's Diary* teve num grande número de países, não só ocidentais mas, também, orientais, como a Índia e a Indonésia. Estes países não só acolheram o romance de forma entusiástica, o que se traduziu no número de vendas, como iniciaram uma *chick lit* própria, escrita nas suas línguas (Donadio, 2006). A estas novas formas de *chick lit*, chamam Ferriss e Young «*varieties*», mas também «*versions*» (2006: 5,6). Eu chamar-lhes-ei variantes. Helen Fielding vê a proliferação destas variantes regionais como uma manifestação do espírito do tempo, não como um mecanismo de imitação: «I think it had far more to do with zeitgeist than imitation.» (Fielding, apud Donadio, 2006). Nóra Séllei, ao escrever sobre as repercussões da *chick lit* na Hungria, apresenta alguns números relativos a 2002. Diz a académica que o romance de Fielding vendeu, nesse ano, oito milhões de cópias em todo o mundo, tendo sido traduzido em pelo menos trinta e três línguas (2006: 174). Ora, olhando para a tradução portuguesa do romance, pode verificar-se que, em 2002, houve três edições

⁸⁵ Cf. <http://www.tv.com/shows/ally-mcbeal/> consultado a 31 de Julho, 2014

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

em Portugal (Fielding, 2003). De igual modo, todos os nomes de referência anglo-americanos estão traduzidos em Portugal. Falo de Fielding e Bushnell, mas, também, de Sophie Kinsella⁸⁶, Lauren Weisberger e Marian Keyes.

Donadio dá conta de variantes de *chick lit* na Suécia, na Rússia, na Polónia, na Itália, na Hungria, na Índia e na Indonésia, acrescentando que, no Japão e na França, apesar do sucesso de Bridget Jones, não se constituíram variantes próprias. Nos outros países, porém, houve uma adaptação das características principais do género ao contexto cultural desses países, adaptação essa que inclui a própria designação. É referido que, na Indonésia, a *chick lit* é conhecida como “*sastra wangi*” ou, em Inglês, “*fragrant literature*” (Donadio, 2006). Na Alemanha, a *chick lit* também faz sucesso e é motivo de debate *on-line*, em blogs e no Facebook. No site *Happy End Buecher Magazin* - Revista de Livros com Final Feliz -, não só aparecem os nomes mais sonantes da *chick lit* anglo-americana traduzidos em alemão, como uma lista de autoras e autores alemães de *chick lit*, designação que preferem, pese embora não deixem de apresentar a tradução literal para alemão: “*Hühnchen Literatur*” (Anke, 2011).

As resenhas de romances alemães apresentadas no site referido, bem como a leitura da narrativa curta *Vom Frosch geküsst - Beijada pelo Sapo* -, de Alice Winter e Katja Schneidt, permitem concluir que há semelhanças relativamente ao conteúdo e ao estilo entre a *chick lit* americana e britânica e a alemã. No romance referido, temos Susa, algo parecida com Bridget Jones, que tem problemas com o peso, faz dietas e faz igualmente listas com os desejos que quer ver cumpridos: ser uma pintora de sucesso e encontrar o príncipe encantado. Não há referências ao Mr Right. Susa, aquando de um encontro de antigos alunos, reencontra o seu amor de adolescente, Jörn Scholle, que é agora um médico reconhecido. Quando partilha, porém, com Flip, o seu amigo, que tem um relacionamento com Scholle, este fica muito perturbado e desaparece. Susa descobre entretanto que Scholle, tal como Daniel Cleaver, tem outras mulheres. Aquele, tal como Daniel Cleaver, não é um príncipe, mas um sapo. É então que reaparece Flip que, como Mark Darcy, é responsável, ponderado e está sempre ao lado de Bridget quando é necessário (Winter, Schneidt, 2014: passim). Sendo uma narrativa curta, de pouco mais de cem páginas (2340 *locations*), a dimensão de crítica social está ausente. Mas, como ficção oriunda de um país ocidental, não há nela algo de distintivo, em termos sócio-culturais, em relação à ficção anglo-americana. Susa, aliás, que gosta de sonhar acordada, imagina que está na passadeira vermelha ao lado, entre outros, de Brad Pitt (idem: loc. 65). Os seus ídolos são, pois, do imaginário mediático de Hollywood. Susa utiliza, também, para exprimir surpresa, a expressão «OMG» - *Oh My God* - (idem: loc. 2298), e não a

⁸⁶ Os manuais de língua inglesa, de autores portugueses, contêm textos e referências aos romances *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* e *The Devil Wears Prada*, da autoria de Kinsella e de Weisberger. Isto nas rubricas dos programas que abordam o consumismo. O romance *About a Boy*, de Hornby, por sua vez, integra a lista de obras recomendadas para os alunos dos cursos humanístico-científicos.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

expressão alemã *Mein Gott*. Ou seja, há, na *chick lit* germânica, uma continuidade em relação ao que se faz no espaço anglo-americano. O mesmo não acontece em países como a Hungria.

O ensaio de Séllei sublinha o impacto que o romance da “Bridget Jones húngara” teve na sociedade conservadora da Hungria, ao chamar a atenção para as solteiras, um grupo especialmente mal visto neste país. Ser solteira é sinónimo de ser egoísta, de não querer contribuir, solidariamente, para o desenvolvimento do país (2006: 185). Ou seja, a *chick lit*, vista, na Hungria, como fazendo a apologia não do casamento, mas do celibato, veio lançar o debate em torno das mulheres solteiras, que se consubstancia no questionamento do seu desejo de ter uma carreira, dinheiro e acesso ao consumo. Mais, a reacção ao fenómeno veio também pôr a nu o medo, por parte dos decisores políticos, de que haja uma mudança em termos culturais, pois aqueles querem, por palavras da estudiosa, «put women back where they traditionally belong.» (idem: 186).

Também em Portugal, na década de 1990, começou a aparecer uma ficção de mulheres, para mulheres, urbana, escrita na primeira pessoa, num estilo coloquial, aliando à busca do homem ideal as preocupações com a carreira, a aparência e o medo de envelhecer, que, após a publicação do romance *Sei Lá*, da autoria de Margarida Rebelo Pinto, ficou conhecida como literatura *light*. Ora, como procurarei demonstrar no próximo capítulo, a literatura *light* é a variante portuguesa da *chick lit*.

Capítulo 3

A Literatura *Light* como a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«A Literatura Light não é literatura. É uma escrita descartável, como uma revista que lemos no cabeleireiro ou numa viagem de comboio e depois deixamos no banco e vamos embora. Qualquer um escreve, mas daí a ser escritor há um passo grande. Há um certo dom, que as pessoas têm de ter, uma capacidade de ver e de olhar o mundo. A literatura vai para além da superfície das coisas.»

Teolinda Gersão (2003)

«“Mulheres que chegam à tua idade e ficam cheias de coisas para contar, e isso pode ser interessante. Chique. Chic-lit.”»

Mónica Marques (2008: 20)

A literatura *light* é entendida em Portugal, primeiramente, como literatura não legitimada. Assim, literatura *light* pertence à longa lista de designações, analisadas no primeiro capítulo, para referir um tipo de escrita não canónica. É deste modo que Ana Margarida Ramos a identifica na sua obra acerca do tema da monstrosidade na literatura de cordel⁸⁷. Sobre ela diz que, tal como outras, embora mais recente, designa um tipo de “literatura inferior”, e acrescenta que, na expressão literatura *light*, há a «apropriação de uma designação utilizada abundantemente no âmbito da alimentação, numa alusão à “leveza” e “facilidade” do livro pela referência implícita ao baixo número de calorias que determinado produto contém.» (Ramos, 2008: 69). Ou seja, enquanto sinónimo de literatura não legitimada, esta designação põe em destaque a facilidade e a leveza, isto é, a falta de densidade da escrita, o que aponta, como vimos, para características da paraliteratura como a univocidade. Também Vargas Llosa, em *A Civilização do Espectáculo*, vê a literatura *light*⁸⁸, que associa, aliás, aos

⁸⁷ A designação literatura de cordel, em sentido lato, é também uma forma de designar literatura não canónica, isto é, literatura sem valor estético destinada, essencialmente, a iletrados. No entanto, desde logo, a designação em si tem apenas a ver com o modo de publicação, e não com a qualidade dos textos: «A literatura de cordel (...) é definida, principalmente, por elementos externos ao texto, ligados à forma de exibição/exposição das publicações para venda.» (Ramos: 2008: 24)

⁸⁸ A designação literatura *light* é utilizada frequentemente em *sites* de língua espanhola. É o caso de um artigo da escritora chilena Pía Barros em que esta afirma que tal literatura vive do lugar-comum. É uma literatura do imediato, que nada aprofunda ou problematiza, mas que vende bem, relegando para segundo plano a literatura: «Em mi país, la mejor escritora es la que menos vende.» Depois, recorrendo, também, ao campo gastronómico, acrescenta: «al hacer la compra en el supermercado, permitimos que junto a la mayonesa “light” nos vendan literatura “light”» (2000).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

bestsellers, isto é, a um tipo de ficção de grande êxito comercial, como literatura não legitimada (2012: 34). Llosa, assumindo-se como um defensor da cultura *highbrow*, critica todos aqueles que «aboliram as fronteiras entre cultura e incultura» (idem: 64), contribuindo, assim, para a “democratização da cultura”, descaracterizando-a. Ora, tendo a cultura deixado de ser uma referência em termos de «valores e obras de arte, de conhecimentos históricos, religiosos, filosóficos e científicos em constante evolução» (idem: 61), para se tornar num “amálgama”, a cultura, diz, foi substituída pelo entretenimento (idem: 194, 195). E é este, o entretenimento, também, aquilo que a literatura *light* propicia, para corresponder ao gosto do público. Substituída a cultura pelo espectáculo, no campo da ficção, é a literatura *light* que singra, deixando, assim, pouco espaço para a literatura canónica, *highbrow*:

«Nos nossos dias escrevem-se e publicam-se muitos livros, mas ninguém à minha volta (...) já acredita que a literatura sirva de grande coisa, a não ser para uma pessoa não se aborrecer muito no autocarro ou no metro e para que, adaptadas ao cinema ou à televisão, as ficções literárias se tornem televisivas ou cinematográficas. Para sobreviver, a literatura tornou-se *light* - noção que é um erro traduzir por ligeira, pois, na verdade, quer dizer irresponsável e, frequentemente, idiota.» (idem: 208).

O escritor peruano, nesta passagem, associa, pois, literatura *light* a paraliteratura, tocando em pontos cruciais do modelo paraliterário: o entretenimento; o predomínio da narrativa com vista à transposição para outras linguagens, como a cinematográfica; o ir ao encontro do gosto do público - “para sobreviver” -, cumprindo, deste modo, o contrato de leitura; o conservadorismo ideológico da narrativa paraliterária - “irresponsável” -, que denuncia, mas não subverte a ordem estabelecida; o fraco valor estético - “idiota” -, subsumido num discurso redundante, comprometido com a realidade, ao serviço da ilusão referencial. O adjetivo *light*, aliás, é usado por Llosa para caracterizar não só a literatura, mas, também, o cinema, a arte (idem: 35), a imprensa (idem: 51) e a civilização (idem: 52), assumindo, deste modo, uma conotação extremamente negativa. *Light* conexiona-se com trivialidade, superficialidade, divertimento, vacuidade e, sobretudo, com mau gosto, mas, também, com sucesso editorial e lucro. É este aspecto, o do lucro, que é salientado por Fezas Vital, um dos responsáveis pela publicação de *Sei Lá*, o romance de Margarida Rebelo Pinto, que introduziu a literatura *light* em Portugal.

Numa entrevista à revista *Os Meus Livros*, que faz a divulgação, entre outras, deste tipo de literatura, Fezas Vital explica como decidiu publicar o romance de Rebelo Pinto, que lhe tinha sido trazido por Gonçalo Bulhosa, então editor da Difel. Diz ele que, ao contrário de outros livros, em que basta ler algumas páginas, a este apeteceu-lhe lê-lo até ao fim. Isto porque percebeu que, embora fosse um romance diferente dos do catálogo da editora, «comercialmente ia funcionar» (2005: 23). Afirmar ainda que lamentou a saída de Rebelo Pinto para outra editora, pois, diz, salientando que os livros são “um negócio”, «Qualquer editor gostaria de ter um autor como a Margarida e o que representam as vendas dela (...).» (idem:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

22). Vital salienta, assim, o valor comercial, não o valor estético, da ficção da referida autora. O mesmo faz João Pedro George na sua tese de mestrado.

George, com base em Bourdieu, fala num “subcampo de produção restrita”, no qual se integram os escritores que defendem “a arte pela arte”, escritores esses cujas obras merecem a consagração dos seus pares, mas cujos ganhos, no campo financeiro, são escassos, e num “subcampo de grande produção”. Neste último, inserem-se os autores cuja consagração literária é diminuta, mas cuja recompensa económica é elevada, como os autores de *bestsellers* e os seus respectivos editores. Depois, como exemplo de autoras portuguesas que integram o “subcampo de grande produção”, diz George:

«Talvez por isso, os livros de Margarida Rebelo Pinto, Maria João Lopo de Carvalho ou de outros autores da chamada literatura ligeira nunca receberam um prémio literário, nem tão-pouco têm merecido a atenção da crítica literária.» (2002: 42. O sublinhado é meu).

O estudioso reforça, assim, a ideia de literatura *light*, ou “literatura ligeira”, como literatura não legitimada. Porém, ao escolher estas duas autoras, especificamente, utiliza o termo, também, num sentido mais restrito, como um tipo de literatura de mulheres que escrevem sobre relacionamentos amorosos. Ou seja, a literatura *light*, em sentido lato, pode ser entendida como paraliteratura, literatura não canónica, mas, em sentido restrito, esta é uma literatura que tem algumas especificidades próprias. Para utilizar a terminologia de Boyer, tal como o romance policial ou o romance de ficção científica, também o romance *light* tem uma dominante, um cenário e, embora não se possa falar em série ou colecção - Fondanèche, aliás, como vimos no capítulo I, desvalorizava a questão atinente à série -, tem, também, uma identidade paratextual.

Com efeito, pese embora o facto de a literatura *light* ser paraliteratura e não literatura, ela é, como veremos, a variante portuguesa da *chick lit*, na medida em que é ficção de mulheres para mulheres e, tal como a *chick lit*, é urbana, classista, escrita na primeira pessoa, de pendor autobiográfico, coloquial e pós-feminista. A heroína *light*, tal como a *chick*, procura o homem ideal e tem um certo horror ao celibato, mas não deixa de questionar o casamento e a família. Tem também o seu grupo de amigos, «a pandilha» (Rebelo Pinto, 1999), com o qual discute a vida, o amor, a solidão e os problemas do quotidiano. De igual modo, é uma mulher financeiramente independente, educada e com uma carreira.

Sendo Rebelo Pinto o nome de referência deste tipo de literatura em Portugal, apoiar-me-ei, sobretudo, nos seus romances. Apresentarei, porém, mais detalhadamente, uma leitura do romance *Meu Único Grande Amor, Casei-me*, da autoria de Manuela Gonzaga. Este romance apresenta, através da forma como se constrói, não só uma definição de literatura *light*, como faz, também, uma crítica à própria literatura *light*, através do modo como integra e parodia aspectos da escrita de Margarida Rebelo Pinto. Antes, porém, darei conta dos contributos relativos à definição deste tipo de literatura, dando especial relevo a dois ensaios de Miguel

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Real, estudioso que se tem debruçado sobre o romance português contemporâneo, sem ignorar os autores deste género paraliterário. De sublinhar que os estudos sobre literatura *light* são escassos, havendo, contudo, *on-line*, um grande número de referências ao género e sobretudo a Margarida Rebelo Pinto. Para além disso, são igualmente abundantes as referências feitas nas chamadas “revistas do social”, bem como na revista *Os Meus Livros* e, inclusivamente, na revista *Ler*.

Literatura *Light*: Do Realismo Urbano Total ao Realismo de Tipo Jornalístico

Miguel Real, no ensaio *Geração de 90, Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, diz haver quatro fases distintas no romance do século XX, a quarta das quais identifica como a Geração de 90. Essas quatro fases, explícita, baseiam-se «na composição estrutural dos elementos constituintes presentes em cada romance, na relação destes com a sintaxe gramatical e na sua relação semântica com a realidade social.» (2001: 74). Ou seja, a “Geração de 90”, na qual se inclui a literatura *light*, apresenta uma forma própria de construir os seus romances, bem como um tipo particular de linguagem e, também, uma representação *sui generis* da realidade social (idem: 88, 89). Rui Zink, com *Hotel Lusitano*, é um dos primeiros a corporizar essa ruptura com as fases anteriores. E o que é que ele traz de novo? «(...) uma narrativa brincalhona, despreconceituada face à posição séria e intelectualizada da literatura então dominante (...)» (idem: 89). Mas também, acrescenta, o sublinhar da necessidade de o romance contar uma história (idem: 90). Ora, a narratividade, relembro, é uma das características mais relevantes do texto paraliterário, como vimos.

A Geração de 90, continua Miguel Real, do ponto de vista histórico-literário, é uma geração que a) escreve «por nada e para nada», isto é, não quer transmitir uma mensagem socialmente válida; b) «não leva a Língua Portuguesa a sério»; c) não leva, igualmente, a sério a História de Portugal (idem: 98,99). É, pois, uma geração cujas narrativas vivem apenas do momento, sendo os seus romances a mera transposição da realidade imediata. Ora, conclui, tendo em conta vários escritores, entre os quais Rebelo Pinto, quando «passa a haver realidade a mais [há] (...) arte a menos» (idem: 109. O parêntesis recto é meu). É esta centralidade do real, da transposição da realidade para o universo do romance, que está na origem daquilo que o estudioso denomina como Realismo Urbano Total, sendo este, por sua vez, uma das “correntes literárias” da Geração de 90. A lista de autores que representam o Realismo Urbano Total, corrente que aglutina tudo aquilo que de menos bom existe no campo do romance contemporâneo, é longa, nela se incluindo Margarida Rebelo Pinto e Rita Ferro, outra das representantes da literatura *light*, entre muitos outros escritores e escritoras (idem: 114, 115).

Especialmente importante é o tipo de sociedade que explica o aparecimento desta geração de escritores. Real aponta o facto de Portugal ter perdido alguma singularidade, devido à sua

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

integração na União Europeia, o que propiciou o surgimento de “novos conceitos de soberania nacional e cidadania” (idem: 78). Ou seja, a nova sociedade democrática e europeia, bem como a prosperidade vivida nessa década, propiciaram as condições necessárias para a mudança de certos comportamentos, que se reflectiram, depois, na ficção romanesca:

«Os temas do divórcio, da independência da mulher, do encontro/desencontro/acaso nas relações sociais e sexuais evidenciam alguma dominância, a par da exaltação do corpo, do culto individualista do prazer e da riqueza.» (idem, *ibidem*).

Ora, os temas elencados nesta passagem são os da *chick lit*, tal como previamente observámos. São também os temas da literatura *light*, recorrentes nos romances de autoras como Rebelo Pinto e Rita Ferro, como veremos mais à frente. Voltemos, porém, ao conceito de Realismo Urbano Total, proposto por Miguel Real.

A cidade é central neste tipo de realismo - o mesmo acontece na *chick lit*, conhecida também como «modern urban novels for women» (Smyczynska, 2007: 71). Mas é uma cidade nova, cosmopolita, semelhante a outras grandes cidades europeias. No fundo, é a cidade globalizada, o que explica aquilo que Real refere como o não levar a sério a língua portuguesa. Referindo-se, concretamente a Rebelo Pinto e Rita Ferro, entre outros, diz que escrevem como falam, amalgamando vocabulário de várias áreas, da Internet à ciência, passando pela mitologia grega e, pior, recorrendo frequentemente a vocabulário e frases de outras línguas, mormente a inglesa (2001: 125). O Realismo Urbano Total, como “corrente literária”, remete, assim, para uma ficção urbana, que tematiza o presente, não o inscrevendo num *continuum* com o passado histórico, nem perspectivando, também, o futuro. Para tal, recorre à linguagem coloquial do dia-a-dia, bem como à gíria e ao calão, fazendo uso abundante de estrangeirismos. Em síntese, é «uma geração sem memória, esgotada de presente.» (idem: 133).

Miguel Real ajuda a compreender o lugar destes escritores, que começaram a destacar-se na década de noventa. Chama também a atenção para os “preconceitos intelectualistas” que impedem que certos escritores, da Geração de 90, se afirmem, dado serem conotados com “anti-literatura” e “literatura de quiosque” (idem: 126, 127). Porém, coloca, em anexo, um «Manifesto por uma Literatura do Não», em que veicula esses preconceitos, que parece condenar no ensaio:

«É por este motivo que intitulámos este manifesto de “Literatura do Não” - porque constitui um rotundo *não* à tendência que começa a ser assustadoramente dominante do romance português na sua vertente urbana, ainda que a respeitemos, que a tenhamos privilegiado no nosso estudo e que lhe tenhamos consagrado o valor que ela tem como romance de passagem entre séculos (...).» (idem: 160).

O respeito, contudo, não transparece no manifesto, nem num outro anexo, em que se refere à “literatura” do Realismo Urbano Total, como “literatura de classe média”, «que pode ser

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

consumida como pipocas, que pode ser lida no comboio como meio de desenfastiamento de fim-de-semana (...)» (idem: 157).

Esta literatura, porém, é condenada, em parte, porque é abordada, lado a lado, com autores canónicos, como se de literatura legitimada se tratasse, apesar de tudo. Vejamos:

«Poderia um autor da Geração de 90 escrever um livro sobre a guerra colonial, como *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, (...) ou *Barnabé* de Mário Cláudio, (...) ou a *Jangada de Pedra* (...), de José Saramago? Pensamos que não.» (idem: 133).

Nem a Geração de 90 pretende sequer fazê-lo. Real, aliás, cita excertos de romances de Zink e Luísa Costa Gomes⁸⁹ em que estes afirmam querer escrever de forma diferente, assumindo claramente uma ruptura em relação ao panorama literário vigente. Ora, analisar muitos dos escritores da Geração de 90, como Rebelo Pinto, com o mesmo olhar com que se olha para Lídia Jorge ou José Saramago, isto é, procurando na escrita daquela as qualidades estéticas dos textos destes últimos, explica a tomada de posição expressa no manifesto. Porém, se olharmos para alguns destes escritores, Rebelo Pinto, por exemplo, enquanto paraliteratura, o manifesto já não faz sentido. A literatura tem na crítica literária e na Academia duas das suas formas de legitimação. A paraliteratura, pelo contrário, tem no êxito comercial e na aceitação do público a razão primeira da sua existência. Dito de outro modo, é necessário, parece-me, analisar um romance paraliterário, tendo em conta o que é a paraliteratura, de outra forma estão a ser utilizados instrumentos de análise que, de modo algum, se adequam ao texto em causa. Ora, enquanto no ensaio, Real subdivide a Geração de 90 em quatro “correntes literárias”, agrupando na corrente que denomina de Realismo Urbano Total, autores que, à data, escreviam um tipo de ficção que cabia, também, na designação de “literatura de quiosque”, fazendo-o, contudo, de forma não categórica, no manifesto ignora esta abordagem. Esta contradição, a meu ver, compromete, de algum modo, o contributo, fundamental, do ensaísta para o estudo desta geração, à qual regressa, num outro ensaio, em 2012. Nele, Margarida Rebelo Pinto, e a sua literatura *light*, encontra-se mais isolada, como representante do tipo de literatura que Real repudia no seu manifesto.

Neste novo ensaio, *O Romance Português Contemporâneo, 1950-2010*, Real retoma alguns dos argumentos já apresentados no ensaio anterior, relativamente ao romance contemporâneo, mas expande-os e aprofunda-os. Começa por referir que o “conteúdo do romance português” se internacionalizou (2012: 20). No fundo, esta é uma outra forma de dizer que o “romance português contemporâneo não leva a História a sério”. O romance português, com efeito, tornou-se um espelho do mundo globalizado em que vivem os seus autores e leitores. Depois,

⁸⁹ «Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia. Suportará o leitor um livro assim?» (Gomes, apud, Real, 2001: 92).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

quanto à linguagem, Real reitera a utilização de um “léxico quotidiano”, mundano, tendo-se perdido a dimensão “erudita” da linguagem. O romance português, diz, cosmopolita e urbano, passou a destinar-se a um público universal, tendo o escritor passado a escrever para o mercado. O livro, continua o estudioso, democratizou-se e passou a estar sujeito às leis do mercado, da oferta e da procura. Em consequência da mercantilização da literatura, também o estatuto do autor se alterou. O escritor deixou não só de pertencer a correntes literárias “de fundo ideológico”, criando, em vez disso, cada um, um estilo próprio, como deixou de ser visto como um intelectual, para se tornar num “ídolo social”, com grupos de admiradores e de seguidores nas redes sociais. Ora, é em torno da ideia de “desintelectualização” da literatura, por via da sujeição desta aos constrangimentos do mercado, que Real vai fazer uma distribuição dos diferentes escritores por três períodos - década de oitenta/noventa, década de noventa e primeira década do século XXI - que denomina como “deslocamentos da configuração literária” (idem: 39-48). A Geração de 90 vai reconfigurar-se, tendo os diferentes escritores passado a integrar diferentes fases de “deslocamento da configuração literária”, segundo o valor estético da sua ficção.

Rui Zink, entre outros, integra o primeiro “deslocamento de configuração literária” pois, apesar de escreverem para o mercado, «o registo realista dos seus textos constitui uma opção estética consciente, a necessidade de obedecer à pulsão de contar histórias sem reflexões metafísicas ou inserção de ensaio especulativo no interior das suas narrativas (...)» (idem: 40-43). No segundo deslocamento, encontram-se apenas três autoras: Rita Ferro, Rosa Lobato de Faria e Margarida Rebelo Pinto. Acerca destas, diz Real que se limitam a “parasitar” e a “desvirtuar” o caminho aberto pelos anteriores, não havendo, entre a realidade que retratam e as suas narrativas, qualquer “mediação estética” (idem: 43). Apesar da escrita superficial, que mimetiza a realidade, refere, as três autoras puseram, contudo, «*também na literatura* (...) Portugal no mapa da Europa⁹⁰, no sentido em que todos os países europeus possuem um abrangente leque de escritores populares» que escrevem *bestsellers* (idem: 45). Real refere-se, sobretudo, ao facto de todas elas terem sido traduzidas em várias línguas.

Importa salientar que estas três escritoras, muito diferentes entre si (Real, aliás, diz claramente que cada autor cria o seu próprio estilo), e das quais Miguel Real apenas destaca a

⁹⁰ São estes os termos utilizados por Michael Kleger, num artigo *on-line*, a propósito da publicação de *Não Há Coincidências* em língua alemã - *Wer Einmal Liebt*: «Portugal ist in Europa angekommen. Dann nämlich, wenn auch Literatur übersetzt wird, die nicht wirklich bedeutend, wichtig oder wenigstens aussergewöhnlich ist, dürfte einer der letzten Schritte der Integration in einen alleuropäischen (wenn nicht globalen) *Mainstream* vollzogen sein. Endgültig.» (2003, in <http://www.novacultura.de/0312pinto.html>, consultado em 5 de Fevereiro, 2014). Tradução minha: “Portugal chegou à Europa. Quando é traduzida literatura que não é verdadeiramente significativa, importante ou, pelo menos, acima da média [excepcional], pode considerar-se consumado o último passo da integração no *mainstream* europeu (ou mesmo global). Definitivamente.” Francisco Viegas diz ter testemunhado o sucesso de Rebelo Pinto na Alemanha: «Em 2001 fui convidado para dar uma conferência sobre a literatura do século XX, na universidade de Heidelberg, Alemanha. Os alunos às tantas disseram-me: Porque não fala da Margarida?» (Hortelão, 2014: 4).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

pobreza da escrita e o êxito comercial, escrevem sobre mulheres e sobre o amor, numa perspectiva pós-feminista. Sublinho, porém, que incluo Lobato de Faria⁹¹, apenas enquanto co-autora do romance *light*, leia-se de *chick lit*, *13 Gotas ao Deitar* (Vieira et al., 2009). Quanto a Rita Ferro, co-autora, também, do romance atrás referido, escreve, de facto, romances *light*, como, por exemplo, *Uma Mulher Não Chora*, em cuja contracapa se pode ler:

«[O romance] Conta a história de uma mulher pós-feminista - livre, independente, emancipada - às voltas com a ambivalência da sua condição: de um lado o sonho romântico e o fantasma da solidão; do outro, o orgulho e a exigência de quem pode, finalmente, escolher, ou para quem a dignidade se tornou mais imperativa do que a companhia de um homem.» (Ferro, 2007. O parêntesis recto e o sublinhado são meus).

Mas tem também romances cujos temas não são os da literatura *light*, como é o caso do romance *4 & 1 Quarto*. Neste romance, embora a linguagem seja simples e coloquial, é narrada uma história com elementos de crueldade e tensão que não são próprios da *chick lit*. Para além disso, a *chick lit* conta histórias de amor heterossexual. Como vimos, a homossexualidade é tematizada de forma estereotipada e marginal, isto é, os homossexuais não são os protagonistas dos romances. Ora, em *4 & 1 Quarto*, a homossexualidade, bem como a bissexualidade, são centrais no romance. Para além destes aspectos, o romance não tem um final feliz. Relembro as palavras, citadas anteriormente neste trabalho, da editora da *Red Dress Ink* - colecção da Editora Harlequin que publica *chick lit* - que diz que ninguém lê *chick lit* para ficar deprimido. Assim, este romance de Rita Ferro não é literatura *light*, em sentido restrito. Já Rebelo Pinto, por sua vez, mantém-se fiel ao tipo de escrita que a tornou conhecida como autora de literatura *light*. Por isso, é ela a escritora de referência no meu estudo. Em suma, aquilo que de mais substancial une estas três escritoras é o facto de escreverem romances de amor, protagonizados por mulheres e lidos, também, sobretudo por mulheres. Contudo, tal como foi salientado a propósito da *chick lit* anglo-americana, nem tudo o que é escrito por mulheres, sobre mulheres e para mulheres é *chick lit*. De igual modo, nem todas as escritoras identificadas com a literatura *light* - paraliteratura - escrevem *chick lit*. Por outro lado, como é o caso de Rita Ferro, uma determinada autora pode escrever recorrendo a registos diferentes. Claire Williams, num curto ensaio sobre “as primas portuguesas de Bridget Jones”, no qual dá um contributo para estabelecer a literatura *light* como *chick lit*, diz o seguinte:

⁹¹ Rosa Lobato de Faria, embora escreva de forma simples e clara, sem artifícios, não se enquadra na literatura *light*, na *chick lit*. Falta-lhe o tom humorístico, embora não falte humor, bem como a dimensão do consumo e a obsessão com o corpo e as marcas, características próprias do género. De igual modo, a cidade não tem o protagonismo que assume na literatura *light*, nem a realidade retratada é, nos romances que li, a realidade actual, que circunda o leitor. Na badana da capa do seu romance *As Esquinas do Tempo*, escreve Eugénio Lisboa o seguinte: «“Dotada de uma esplendorosa imaginação gótica, Rosa Lobato de Faria evidencia, como poucos romancistas, o poder típico dos grandes ficcionistas, de aprisionar com firmeza o leitor no interior do seu fascinante universo. (...) Um notabilíssimo talento”» (Faria, 2008). A casa, mais que a cidade, é o espaço em que decorre a acção dos seus romances.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«As Bridget Jones britânicas lidam com os seus problemas a rir, enquanto as suas primas portuguesas enfrentam os seus a chorar.» (2005: 167).

A *chick lit* portuguesa é, de facto, mais melancólica que a britânica, mas Williams tomou como *chick lit* todas as escritoras identificadas, então, como *light*, não fazendo a distinção entre literatura *light* em sentido lato - paraliteratura - e literatura *light* em sentido restrito, isto é, enquanto *chick lit*. Ora, nem toda a literatura dita *light* é *chick lit*. Rita Ferro é, neste aspecto, um bom exemplo.

No livro *Intimidades*, que reúne dez contos eróticos de escritoras portuguesas e brasileiras, entre as quais Lúcia Jorge, Maria Teresa Horta e Teolinda Gersão, mas, também, Inês Pedrosa e Rita Ferro, o conto desta, *O Segredo de Chiffon*, distingue-se dos outros não só pela história, em retrospectiva, que se centra na forma como uma menina de doze anos seduz o amigo de seu pai, homem de alguma idade, sério e reservado mas, sobretudo, pelo tom leve e humorístico (Coelho, 2005: 153-172). Diz Luísa Coelho:

«A autora assume a responsabilidade de falar da memória que os traços deixados pela história marcam nos destinos individuais. No entanto, interfere com as certezas do leitor ao narrar um assunto que é tido como sério, de uma forma bem leve, ligeira e descomprometida, o que cria uma situação de desequilíbrio.» (idem: 32).

Esta forma de narrar é própria da *chick lit*. Este tipo de literatura aborda, também, assuntos sérios, mas fá-lo, justamente, de forma “ligeira e descomprometida”. A história que é contada no romance *4 & 1 Quarto*, atrás referido, aborda também assuntos ligados à sexualidade, havendo cenas de algum erotismo. Deste romance, porém, está ausente o tom leve de que fala Luísa Coelho. Este romance não é *chick lit*. Ou seja, é nos textos e não nos seus autores que tem de se descobrir se um romance é ou não *light*.

Volto ao estudo de Miguel Real. O terceiro “deslocamento da configuração literária” é inteiramente levado a cabo pelos seguidores de Rebelo Pinto, que desencadeou «o arrepiante fenómeno da literatura *light*.» (2012: 45). Real não cita sequer nomes desses seguidores, dada a baixa qualidade das obras, limitando-se a compará-los a «uma horda de hunos varando o Reno, montando barbaramente sem sela e exterminando tudo o que é criativo em seu redor.» (idem: 46). Estes autores, diz, escrevem para um público iletrado e que desconhece os clássicos. A sua escrita, que privilegia o substantivo e não o adjectivo, pauta-se somente pela preocupação de evitar erros gramaticais, e o estilo é «um estilo para *toda-a-gente*.» (idem: 48). Nesta acepção, a literatura *light* é claramente identificada, apenas, enquanto paraliteratura.

Os diferentes autores, identificados no ensaio de 2001, como um todo, como Realismo Urbano Total, no ensaio de 2012, na lógica da “literatura de mercado”, passaram a integrar fases diferentes do que Real denomina “deslocamento da configuração literária”. Os escritores que formavam o Realismo Urbano Total foram, assim, subdivididos, de forma hierárquica, segundo

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

o valor estético das obras entretanto produzidas. De igual modo, quando Real retoma a questão do realismo do romance português a partir da década de noventa, passa a falar apenas de realismo urbano. Deste, não faz já parte Margarida Rebelo Pinto.

O realismo urbano, «feito da realidade social imediata, reabilitando a narração de uma história com princípio, meio e fim» (idem: 112), é revelador de uma “mentalidade cosmopolita e europeia”, mistura objectividade com subjectividade, é indiferente à História, cidadão e usa, com frequência, anglicismos. Nele se incluem, entre muitos outros, Zink, Rosa Lobato de Faria, Rita Ferro e uma outra escritora ausente do ensaio anterior, Manuela Gonzaga, com dois romances, *Jardins Secretos de Lisboa*, 2001, e *Meu Único, Grande Amor: Casei-me*, 2007 (idem: 112-115). Este último, como veremos, o romance *light*, em sentido restrito, por excelência.

Margarida Rebelo Pinto passa a integrar “um realismo de tipo jornalístico”, cujos autores escrevem um «tipo de romance, designado por “romances de mercado”, porque escrito em obediência aos fluxos de vendas deste (verão, Natal), e, negativamente, designado por “romance light”.» (idem: 115). Estes romances, diz, contam histórias simples, por vezes demasiado sentimentais, usando um léxico “transparente”, isto é, denotativo, e evado de superficialidade. Os temas, variados, têm a ver com aquilo que angustia a sociedade actual, do divórcio à eutanásia. O estilo, realista, alia «o objetivismo mais rasteiro (escrever como se fala retratando diretamente o que se vê) ao subjetivismo mais delirante.» (idem: 116). Para além de Rebelo Pinto, são incluídos como autores de romances *light* muitos dos jornalistas que escrevem romances - exceptuando Rodrigues Guedes de Carvalho -, como Júlia Pinheiro e Isabel Stilwell, mas, também, José Rodrigues dos Santos, entre outros. (idem: 115-116). A literatura *light*, caracterizada, expressamente, como tendo uma conotação negativa, é aqui vista, pois, como sinónimo de paraliteratura, de não literatura. Porém, na medida em que todos os escritores listados são autores de *bestsellers* - Rebelo Pinto e Rodrigues dos Santos são, aliás, dois dos autores que mais vendem actualmente⁹² -, questiono se a amostra, tão diversificada, tanto ao nível de autores como de obras, não terá subjacente o “preconceito intelectualista” de que fala Miguel Real. Na base deste preconceito está geralmente o êxito comercial visto, muitas vezes, como a recompensa pela cedência ao gosto da maioria. Importa, porém, fazer a síntese acerca daquilo que de substantivo foi dito sobre a literatura *light*, nos dois estudos de Miguel Real.

A literatura *light*, identificada como designação sinónima de paraliteratura, surge, sobretudo no último estudo, como aquilo que de menos criativo e original é feito no domínio do romance português contemporâneo, com início nas décadas de oitenta, noventa do século

⁹² Eduardo Pitta, num artigo sobre este último ensaio de Real, refere-se, ironicamente, a Rodrigues dos Santos, Rebelo Pinto e Miguel Sousa Tavares, como as “estrelas nacionais”, que já venderam, cada um, mais de um milhão de livros (2012: 58). Sousa Tavares não tem grande destaque no ensaio de Real.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

passado. Esta geração de escritores, a Geração de 90, como um todo, marca uma ruptura com o passado literário, mas, também, com outros escritores contemporâneos, que, ao contrário daqueles, não escrevem para o mercado. Ou seja, graças a mudanças observadas na sociedade portuguesa, criaram-se as condições que propiciaram a existência de uma “literatura de mercado”. Rui Zink, com *Hotel Lusitano*, inicia um tipo de romance que conta uma história de forma agradável e acessível a um leitor forjado numa escola nova, fruto da massificação do ensino. Esta literatura perdeu a erudição e o experimentalismo de outrora, bem como a dimensão histórica, e passou a construir-se a partir da realidade circundante, especialmente a urbana. A linguagem, matéria-prima da literatura legitimada, por sua vez, tal como as próprias histórias, limita-se a mimetizar a realidade, tornando-se coloquial. Em suma, de forma mais ou menos superficial, tanto os escritores do Realismo Urbano, como os do Realismo de Tipo Jornalístico querem contar uma história e, assim, proporcionar sobretudo uma leitura aprazível ao seu público.

Literatura *Light*: A *Chick Lit* Portuguesa

«A Mónica é a nossa próxima aposta. Escreve razoavelmente, com vivacidade, é muito contemporânea e tem humor. Além disso, conhece mais ou menos toda a gente, é gira, morena, com um ar exótico e moderno. Praticamente todas as condições para ser um sucesso editorial.»

Margarida Rebelo Pinto (2001: 32)

«O enredo é mau, as personagens péssimas, os diálogos um desastre. Mete sexo página sim, página não. Fala de gente da política. Faz uma perninha com o futebol, aliás um belo empernanço. Temos hipóteses de *bestseller*.»

Manuela Gonzaga (2007: 17)

Quando Margarida Rebelo Pinto se deslocou ao Brasil para fazer a promoção do seu segundo romance, *Não Há Coincidências*, os jornalistas referiram-se a ela como «uma espécie de Candace Bushnell, autora de *Sex and the City*⁹³». Mas, também, como a “Carrie Bradshaw de Portugal” e, ainda, como uma Bridget Jones portuguesa⁹⁴. A capa do romance da edição brasileira, aliás, reproduz o estilo próprio das capas da *chick lit*, apresentando o desenho do tronco e pernas de uma mulher (idem), à semelhança, também, da capa da edição alemã. Rebelo Pinto, contudo, não aceitou nunca a comparação, demarcando-se quer de Bushnell,

⁹³ Cf. http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=1f0e3dad99908345f7, consultado em 23 de Fevereiro, 2007. Como referi, muito do que está disponível sobre Rebelo Pinto encontra-se *online*. Assim, optei por colocar a referência em nota de rodapé, para não perturbar a leitura.

⁹⁴ Cf. http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=3c59dc048e8850243b, consultado em 23 de Fevereiro, 2007.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

quer de Fielding, referências máximas da *chick lit* anglo-americana, pretextando uma maior profundidade da sua escrita.

Em 2008, em entrevista a Carlos Vaz Marques, este confronta-a, igualmente, com estas referências. E, uma vez mais, Rebelo Pinto demarca-se delas:

«O *Sexo e a Cidade* só aparece em 98 ou 99. (...) Quando aparece o *Diário de Bridget Jones*, eu já tinha feito o *Sei Lá* e já estava um passo à frente. (...) Senti [afinidades]. Mas não senti uma grande identificação [com o *Sexo e a Cidade*]. As quatro amigas do *Sei Lá* existiam todas na minha vida. Era um grupo de amigas mais velhas que eu tinha. (...) Mais uma vez, eu fui beber à realidade e usei-as. Portanto, a aproximação ao *Sexo e a Cidade* acabou por ser muito mais tarde, quando eu acho que já não estou a fazer aquele estilo.» (2008: 34. Os parêntesis rectos e o sublinhado são meus).

Rebelo Pinto, apesar de dizer não se identificar com o tipo de escrita das duas autoras, acaba por afirmar que acha não estar já a “fazer aquele estilo”, isto é, acaba por declarar que há afinidades entre a sua escrita e a daquelas escritoras, sobretudo no seu primeiro romance, *Sei Lá*, que desencadeou o fenómeno da literatura *light* em Portugal.

Com efeito, apesar das diferenças e, também, como veremos mais adiante, de Rebelo Pinto estar mais próxima de Candace Busnhell do que de Helen Fielding, o universo da *chick lit* é o universo da literatura *light*, em sentido restrito. A prová-lo, estão, por exemplo, as analogias entre as personagens de *Sex and the City* e as personagens de *Sei Lá*, a propósito da versão cinematográfica deste, que estreou no dia três de Abril de dois mil e catorze.

A revista Sábado fez uma reportagem sobre o filme, em que coloca lado a lado as actrizes da série - e filme - americana e as do filme português, associando-as às respectivas personagens. Aliás, no romance *Sei Lá*, são cinco as personagens femininas, a família urbana: Madalena, Luísa, Mariana, Catarina e Teresa. Esta última, porém, foi eliminada no filme, o que terá a ver, julgo, com o facto de esta personagem não ser, no romance, tão marcante como as outras. Teresa é caracterizada como uma parasita, pelo facto de não trabalhar mais do que dois meses seguidos e por viver à custa de João, o seu companheiro. Vejamos o diálogo, em que se fala de homens, amor e sexo, como no romance de Bushnell:

«- Mas não és tu que dizes que o João é uma cama espectacular? - Perguntou Luísa.

- Sim, ou porque é que achas que eu o aturo há tantos anos, apesar das facadinhas que já me foi dando?

Por causa da vida que ele te dá, minha parasita, pensei eu [Madalena, narradora] sem me pronunciar. Nunca a vi trabalhar mais de dois meses seguidos em lado nenhum.» (1999: 13. O parêntesis recto é meu).

Outra explicação para a exclusão de Teresa, segundo a lógica do mercado, terá a ver com a analogia, justamente, com *Sex and the City*. À excepção de Catarina, que é dona de casa, infeliz, «uma mulher à moda antiga» (1999: 42), todas as outras personagens têm carreiras. Teresa, aliás, no romance, é criticada por viver à custa de um homem. As heroínas *light*,

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

como as *chicks*, procuram o príncipe encantado e temem o celibato, mas não procuram um homem para dependerem dele financeiramente. É a heroína pós-feminista, que quer ter tudo, como vimos, aliando, à carreira e à independência económica, a feminidade, o amor, o casamento e o homem, mas de forma ambígua:

«- Sabes, miúda, o problema é que hoje em dia eles são perfeitamente dispensáveis. Já não nos sustentam. Não nos protegem. Não sabem tratar da casa, são em geral péssimos cozinheiros. Muitas vezes até somos nós que acabamos por os sustentar. Por lhes orientar a carreira, lhes arranjar empregos, lhes dar a mão.

Respirou fundo e deixou cair a sua tirada final. - Se não fosse pela cama, não precisávamos deles para nada.» (idem: 13).

Ora, o que liga as personagens dos dois romances, o português e o norte-americano, que deram origem aos filmes e à série, é a sua personalidade, visto que, em termos de carreira, apenas as protagonistas de ambos coincidem, uma vez que tanto Madalena como Carrie Bradshaw são jornalistas, como as suas autoras, Rebelo Pinto⁹⁵ e Bushnell. Na revista *Sábado* traça-se, pois, o paralelo entre as personagens. Assim, diz-se, Carrie e Madalena, jornalistas, queixam-se dos homens. Samantha, tal como Luísa, por sua vez, colecionam homens. Depois, Miranda e Mariana, mais racionais, são mais solitárias. Miranda não acredita nos homens, enquanto Mariana, apesar de tudo, sente falta de um. Por fim, Charlotte, que é divorciada, é comparada a Catarina, casada e traída pelo marido. Ou seja, estas duas personagens já passaram pela experiência do casamento, não tendo esta sido muito feliz: Charlotte divorciou-se, Catarina tem um marido infiel (Garcia, Lito, 2014: 40, 41). Quanto ao espaço, temos Nova Iorque e Lisboa. As *chicks* são mulheres urbanas, que habitam descomplexadamente a cidade: os cafés, os restaurantes, os clubes, as discotecas, as lojas, as ruas, as empresas nas quais trabalham.

Sandra Gilbert e Susan Gubar, no seu estudo pioneiro sobre a literatura de mulheres, no século XIX, dão-se conta de que esta se constrói em torno de metáforas de confinamento e fuga, o que espelha um tipo de sociedade que não dá espaço para a mulher se exprimir e, simultaneamente, a vontade que esta tem de se libertar (2000: 88, 89). As estudiosas destacam também a forma como Jane Austen, de forma ambígua, isto é, não explícita, para não ofender as convenções da época, no seu romance *Northanger Abbey*, no qual desconstrói as convenções do romance gótico, o romance de confinamento, por excelência, sugere que aquilo que verdadeiramente aprisiona a mulher é a sua exclusão do acesso ao saber:

⁹⁵ Rebelo Pinto, licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, trabalhou durante algum tempo como *copywriter* em Publicidade, dedicando-se, depois, à actividade jornalística. Colaborou com várias publicações, jornais e revistas, como, por exemplo, *O Independente* e a *Marie Claire*. Foi também repórter da RTP 1 ([http://www.infopedia.pt/\\$margarida-rebelo-pinto](http://www.infopedia.pt/$margarida-rebelo-pinto), consultado em 20 de Julho, 2014). Manteve no semanário *Sol*, até 2012, uma crónica, “com muito prazer”, na qual falava sobretudo de relacionamentos (<http://sol.pt/Sol/Pesquisar/?tag=margarida+rebelo+pinto>, consultado em 20 de Julho, 2014).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«(...) she believes women have been imprisoned more effectively by miseducation than by the walls and more by financial dependency, which is the authentic ancestral curse, than by any verbal oath or warning.» (idem: 135)

Ora, no século XX, as mulheres, graças, sobretudo, à luta dos movimentos feministas, puderam, gradualmente, aceder à esfera da educação, bem como à esfera da política, passando do espaço confinado da casa, para o espaço público. São assim as heroínas *light*, pós-feministas, que, como as mulheres nas quais as suas autoras se inspiram para as criarem, podem decidir como viver a sua vida, assumindo os sucessos e as derrotas das suas escolhas pessoais. A literatura *light* não é uma literatura de confinamento, mas de espaço aberto. Eminentemente urbana, como afirma Miguel Real, a cidade, cosmopolita, é o seu espaço.

Existe, porém, no romance, bem como no filme da autora portuguesa, uma outra personagem, Odete. Esta, no entanto, não integra o núcleo da família urbana constituído por Madalena, Luísa, Mariana, Catarina e Teresa. O motivo? Odete, telefonista, “suburbana”, não pertence ao mesmo meio social das restantes personagens, que a toleram, dado que partilham o mesmo local de trabalho, mas a rejeitam:

«[Odete] Já conhece tão bem o *jet set* que fala de toda a gente, como se tivesse andado com eles na escola. Outro dia veio cá uma tia daquelas que toda a gente conhece ver as fotografias da entrevista e a Odete fez-lhe um grande sorriso e só não lhe deu um beijinho porque a tia se apercebeu do perigo e desviou-se a tempo.» (1990: 31. O parêntesis recto é meu).

Odete, tal como muitas outras personagens da sua condição social, leva à questão do universo dos dois romances fundadores da *chick lit* anglo-americana, quando comparados com o de Rebelo Pinto, a fundadora da literatura *light*.

Rebelo Pinto tem mais afinidades com o universo de *O Sexo e a Cidade*, do que com o universo de *O Diário de Bridget Jones*. Primeiro, embora as personagens da escritora portuguesa sejam irreverentes e usem uma linguagem coloquial, com recurso ao disfemismo, tal como as personagens de Fielding, elas não se riem delas próprias. Riem-se dos outros, ou melhor, daquele que é percepcionado como o outro, como diferente, porque não partilha os mesmos códigos de classe, de pertença social. A *chick lit* é, como vimos no segundo capítulo, profundamente classista, sobretudo em romances mais próximos do universo ficcional de Candace Bushnell. Ora, a *chick lit* portuguesa tem, na diferença de classes, uma das suas características mais vincadas. Há uma clivagem enorme, quase intransponível, entre ricos e pobres, classe alta e classe baixa, ou melhor, entre quem tem “nome” e quem não o tem, para utilizar a linguagem habitual de Rebelo Pinto. Luísa, por exemplo, faz parte da “pandilha” - o grupo de amigas, a família urbana -, mas não pertence ao mesmo meio social:

«Coitada da Luísa. (...) É uma mulher interessante, tem uma carreira invejável, uma inteligência brilhante, um futuro promissor, uma casa espectacular, mas falta-lhe a bagagem da infância, de tios, de avós, de casas de férias no Douro ou no Ribatejo e passeios de *charrette*. Não foi nada e criada no meio,

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

não tem o maldito cartão de visita indispensável em certos círculos da sociedade portuguesa: o apelido sonante.» (idem: 46).

Mais, é filha ilegítima, e a mãe é cozinheira (idem, *ibidem*), profissão que, a par de todas as outras ligadas ao trabalho doméstico, surge como sinónimo de pobreza, sobretudo ao nível do gosto e da forma de estar. Luísa vive, pois, entre dois mundos. A “casa espectacular”, por exemplo, é um “signo de consumo” que a distingue em relação ao seu meio social, aproximando-a do mundo de Madalena, a personagem principal e narradora. Falta-lhe, porém, “a bagagem de infância”, isto é, a «legitimidade hereditária (quer do sangue, quer da cultura) [que] faz parte do próprio conceito de estatuto que orienta toda a dinâmica da mobilidade social.» (Baudrillard, 2005: 59. O parêntesis recto é meu). As protagonistas de Rebelo Pinto, projecções da própria autora, autobiográficas, como é próprio da *chick lit*, pertencem “aos círculos da sociedade portuguesa” que se fecham para aqueles que não têm “um nome”. Nas suas narrativas, as referências ao “berço”, ao “nome”, como “signos de prestígio” aliados à hereditariedade (idem, *ibidem*), são uma constante. Quando aparece Francisco na vida de Madalena, ela diz:

«Não acho graça de espécie nenhuma ao tal Francisco, não faço sequer ideia do apelido, profissão, *pedigree* e outros assuntos que lhe sejam adjacentes.» (1999: 45)

Ora, Bridget Jones, apesar de ser também jornalista, isto é, de se mover nos círculos profissionais em que circulam, geralmente, as personagens de Rebelo Pinto, e apesar de ser uma mulher independente e estar rodeada de outras mulheres com carreiras de sucesso, é uma personagem de classe média. O seu grupo de amigos, apesar de bem-sucedidos profissionalmente, convive bem com aqueles que os rodeiam. Isto é, não são socialmente preconceituosos. De igual modo, Bridget, apesar de estar permanentemente preocupada com a gordura, não tem outras preocupações com a imagem, nem é obcecada por marcas. Depois, o apartamento em que vive, extensão das personagens, que as caracteriza também, não é um exemplo de bom gosto, nem de limpeza. Tal tem a ver com o carácter de Bridget, que não se leva a sério, que ri de si própria. Em *Bridget Jones, Mad About the Boy*, a casa de Bridget está infestada de larvas, traças e outros insectos, e tanto ela como os filhos têm piolhos. Roxster, o namorado, mantém-se, inclusive, afastado dela, durante algum tempo, enquanto Bridget “fumiga” a casa para se livrar de, por palavras suas, «the Nine Plagues of Egypt» (Fielding, 2013: 19). Mais, enquanto as personagens principais de Rebelo Pinto expõem, como risíveis, os hábitos dos pobres, Bridget fá-lo em relação aos tiques dos ricos, mormente Mark Darcy, e os seus colegas advogados, que acha pomposos e snobes. Num jantar da firma de advogados de Darcy, num espaço grandioso, no qual Bridget se sente deslocada, embora tal nunca a impeça de dar as suas opiniões, geralmente desadequadas, pode ler-se:

«Our table was filling up with an array of brittly confident thirty-something lawyers, bellowing with laughter and trying to outdo each other with the sort of flippant conversational sallies that are obviously tips of huge icebergs of legal and Zeitgeisty knowledge.» (Fielding, 2000: 55).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Mark Darcy, aliás, à saída, sintetiza a forma como Bridget se portou durante o jantar, no qual defendeu, sozinha, o Partido Trabalhista, perante o “silêncio cavernoso” de todos os outros, do Partido Conservador, do seguinte modo: «She made the whole lot of us look like pompous arses.» (idem: 60). Bridget aborrece-se com os discursos proferidos durante o jantar, bem como com a formalidade excessiva do mesmo. Detém-se, igualmente, no nome sonante de alguns dos colegas de Darcy, como Louise Barton-Foster (idem: 55). Ora, o nome é, também, um dos elementos fundamentais na caracterização das personagens, em Rebelo Pinto.

O leitor dos seus romances, a partir do nome, sabe, de imediato, qual a importância da personagem no decorrer da acção. Aliás, o nome, na teoria do romance, desempenha um papel fulcral para a definição da personagem: «O nome próprio, lexema “vazio” para os linguistas, é, num universo de ficção romanesca, pelo contrário, lugar “cheio”, programa narrativo» (Hamon, apud Vieira, 2008: 65). Claro que, na paraliteratura, a importância da nomeação não tem a ver com questões complexas, como aquelas de que fala Lodge, em *The Art of Fiction*, quando diz:

«In a novel names are never neutral. They always signify, if it is only ordinariness. Comic, satiric or didactic writers can afford to be exuberantly inventive, or obviously allegorical, in their naming. (...) The naming of characters is always an important part of creating them (...).» (1992: 37).

A nomeação, nos romances de Rebelo Pinto, é da ordem do senso comum, mas nem por isso é neutra. Os nomes das personagens, como é próprio da paraliteratura, fornecem, de imediato, ao leitor, informação sobre o seu estatuto social, tipo de profissão e, inclusive, aparência física. João Pedro George, no seu curto estudo sobre a escrita de Rebelo Pinto, diz, a este respeito, o seguinte:

«(...) Margarida Rebelo Pinto (...) para caracterizar as pessoas de origens sociais mais modestas, limita[-se] a referir-lhes os nomes como se com isso ficasse tudo dito. Significativa é a utilização dos nomes no plural: “caras de gestores chamados Víctores e Sérgio”, (...) “Sónias e Cátias”, “Leandros Ivos e Igores”. Da mesma forma, os amigos das narradoras, quando saem à noite, “sacam Cláudias”.» (2006: 20. O parêntesis recto é meu).

Claire Williams considera que a forma como as classes sociais são retratadas é um dos aspectos “ideologicamente mais duvidosos” da *chick lit* portuguesa:

«As narradoras gozam abertamente com o gosto péssimo da classe baixa e dos novos ricos, observando com horror os tecidos artificiais, os fatos de treino, o excesso de ouro, os decotes ousados, as cores berrantes (...). Nunca se questiona a definição de bom ou mau gosto, dando-se a entender que só a classe média (e acima) consegue discriminar.» (2005: 163).

Com efeito, nos romances de Rebelo Pinto, existem apenas dois tipos de personagens, que vivem em mundos paralelos, as ricas e as pobres, incluindo-se, nestas últimas, os novos-ricos. Na narrativa curta «Estranha Forma de Vida», o narrador, homem cego e pobre, recorda como morreu o seu avô, um homem violento, que batia na avó e se embriagava todos os dias.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Aquele tinha sido atropelado pelo carro de um cônsul que, na altura do acidente, estava embriagado, também. O diplomata, contudo, sendo um homem poderoso, não foi responsabilizado pelo atropelamento, pois, como explica o narrador, o acidente aconteceu num tempo em que «os ricos eram ricos e os pobres eram pobres, ainda ninguém soprava o balão e um diplomata sempre era uma pessoa de mais respeito que um velho emborrachado» (2002: 106). Ora, no universo romanesco de Rebelo Pinto, os ricos continuam a ser ricos, e os pobres continuam a ser pobres. Assim, falarei, genericamente, de personagens ricas e pobres⁹⁶, a propósito da ficção de Rebelo Pinto, pois é fundamentalmente a sua condição social e económica que as distingue.

As personagens ricas, homens e mulheres, são lindas, altas, magras, elegantes, inteligentes. De igual modo, têm bom gosto e carreiras e vidas de *glamour*. Em *Pessoas Como Nós*, Julieta, que, como Luísa, em *Sei Lá*, tem uma boa posição socioeconómica, mas provém de uma família de baixos recursos, diz o seguinte acerca da família de Verónica, a protagonista:

«A mãe de Verónica, magra e elegante, vestida de cores claras, tudo a cheirar a muito caro, as pratas no louceiro (...) o piano de meia cauda (...). A casa dos pais da Verónica é o símbolo do *status* que a família tem na sociedade; aristocrática, rica mas sóbria, sem a mínima falha de mau gosto ou novo-riquismo.» (2005: 17).

Verónica, por sua vez, descreve, do seguinte modo, Fred, um dos homens com os quais teve um relacionamento:

«Durante anos achei que ele era o meu *perfect match*: bonito, discreto, inteligente, requintado, com imenso sentido de humor, falava fluentemente quatro línguas, já tinha viajado pelo mundo inteiro, gostava de Chet Baker, era uma máquina na cama e a pessoa mais querida e meiga fora dela.» (idem: 94).

Fred, espelho de Verónica, possui todas as características desta.

Os dilemas do primeiro grupo de personagens, os ricos, prendem-se sobretudo com o amor, a questão do casamento e do celibato, bem como a aparência e o envelhecimento, como é próprio do género. Em *Sei Lá*, Catarina, que é casada, diz a Madalena, quando esta a confronta com o seu casamento infeliz, o seguinte:

⁹⁶ Num texto *on-line*, «A Insustentável Leveza da Literatura Light: Estudo Superficial Sobre Causas Profundas», o autor debruça-se também sobre «o povo, a massa que pode azedar os sonhos de Margarida», seleccionando, como exemplo de personagens do “povo”, empregados “suados de cabelos oleosos”, empregados “míopes e obedientes”, polícias com “cara de abécola”, taxistas “pouco lavados” e enfermeiras “velhas, gordas e atarracadas” e resume: «Porque, como confessa uma das suas vozes polifónicas, “o povo é mesmo assim, foi educado para bizzarras desde o berço de palha (...)» (Goulão, 2006, <http://adufe.net/2006/05/os-sonhos-de-margarida/>, consultado em 23 de Fevereiro, 2007). A frase citada por Goulão aparece na narrativa curta, «Maldito Fado» (2002: 136). Aliás, os livros de crónicas e “minificções”, como lhes chama Rebelo Pinto, são bem mais claros quanto à forma como as personagens das diferentes classes são tratadas, dado que cada narrativa curta se centra apenas numa determinada classe, o que permite destacar as representações da autora, através dos narradores, acerca dessas mesmas classes.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«Qual condição? Condição de mulher casada com um pulha? E que condição sofres tu? Tens medo de assumir compromissos mas já não gostas de viver sozinha, queres ter uma família mas não és capaz de abdicar da tua vida por nada nem por ninguém. E não me venhas com essa história de emancipação, basta olhar para ti, para a Mariana e para a Luísa, cada uma à sua maneira a sofrer na pele a vossa condição de mulheres emancipadas (...).» (1999: 75).

Temos, pois, o discurso contraditório em torno do casamento: o desejo de casar e ter uma família, mas, simultaneamente, a incapacidade de abdicar de um estilo de vida pouco compatível com o casamento. É, de igual modo, introduzida a questão do feminismo, ou melhor, da emancipação feminina, bem como da dificuldade em viver de acordo com essa mesma emancipação/liberdade, o que é próprio do pós-feminismo. Whelehan diz que, por palavras suas, «Chick litters, it seems, are faced with the burden of Having It All⁹⁷.» (2005: 177). Ora, a literatura *light*, como *chick lit*, reflecte também esta questão. As heroínas *light* “querem ter tudo”, e, deste modo, debatem-se com o peso de fazerem escolhas.

A preocupação com a aparência e o envelhecimento aparece sobretudo nos romances mais recentes, pois as heroínas vão envelhecendo com as próprias escritoras. Em *Pessoas Como Nós*, Verónica faz lembrar Lucy, personagem de *Young Wives' Tales*, quando diz:

«Há dez anos, bastava-me um par de *jeans* de bom corte, uma camisola de gola alta e umas argolas de prata, um toque de rímel e um batom transparente. Hoje, só me sinto segura com alguns rituais de disfarce; nunca saio sem tapar as olheiras (...) uma boa base e o cabelo impecavelmente arranjado. Continuo com a mesma figura, alta e magra, (...) mas os traços estão mais acentuados, o olhar mais baço e o coração mais apertado.» (2005: 97).

O envelhecimento do corpo é visto como algo traumático. Baudrillard afirma que o corpo é, também, na sociedade actual, um objecto de consumo, aliás, o mais precioso:

«A sua “redescoberta” (...) sob o signo da liberdade física e sexual, a sua omnipresença (...) - na publicidade, na moda e na cultura das massas - o culto higiénico, dietético e terapêutico com que se rodeia, a obsessão com a juventude, elegância, virilidade/feminilidade, cuidados, regimes (...) que com

⁹⁷ Referência ao livro *Having It All: Love, Success, Sex, Money Even If You're Starting With Nothing*, 1982, de Helen Gurley Brown, que eu não li, mas cuja mensagem é já veiculada em *Sex and the Single Girl: The Unmarried Woman's Guide to Men*, de 1962, rededitado e prefaciado, em 2003, pela autora. Neste último livro, Brown ensina às mulheres aquilo de que os homens, os homens poderosos e só esses, gostam e como é que as mulheres devem vestir-se, maquilhar-se, comportar-se, arranjar as suas casas, em suma, fazer tudo aquilo que lhes permita, através da sua imagem, encontrar o homem certo, para que possam ter tudo. No primeiro capítulo, Brown dá conta de como usou, a seu favor, tudo o que se propõe ensinar às outras mulheres, começando por dizer que ela, que casou apenas aos trinta e sete anos, nem era linda, nem rica, nem tinha um curso universitário. Mas preparou-se para encontrar o homem certo e tudo fez para o “merecer”, incluindo nesse tudo o facto de ter sempre trabalhado para ter “segurança financeira”. Acerca do casamento, diz o seguinte, num tom próprio da *chick lit*: «I think marriage is insurance for the worst years of your life. During your best years you don't need a husband. You do need a man of course every step of the way, and they are often cheaper emotionally and a lot more fun by the dozen.» (2012: loc. 153). Sobre este livro, diz Whelehan: «Brown accepts that marriage is deemed to be “norm”, yet also radically suggests that singleness is a space for women to exploit their power.» (2005: 29).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

eles se conectam, o Mito do Prazer que o circunda - tudo hoje testemunha que o corpo se tornou *objecto de salvação*. Substitui literalmente a alma (...).» (2005: 136).

Em Rebelo Pinto, esta concepção de corpo como objecto de consumo explica, em parte, a razão pela qual as personagens pobres, como veremos, têm corpos disformes. Baudrillard associa também beleza e sucesso (idem: 140). Esta associação, embora num tipo de abordagem diferente da de Baudrillard, é igualmente estabelecida no estudo de Daniel Hamermesh, já referido anteriormente. Pois bem, no universo romanesco de Rebelo Pinto, essa distinção entre beleza e sucesso, por um lado, e fealdade e falhanço, por outro, é fulcral. Mais, como teremos oportunidade de ver, as personagens pobres não só têm corpos disformes, como são enfermças. Como se o seu corpo - “substituto da alma” - constituísse um delito que a personagem tem de expiar.

Para além destes problemas, as personagens ricas têm também, em pano de fundo, a memória de alguma tragédia do passado. Em *Pessoas Como Nós*, por exemplo, está sempre presente a tragédia da morte do irmão gémeo de Verónica, a personagem principal, que morreu afogado (2005: passim). Aliás, a morte é um tema recorrente nos romances da autora. São estes traumas do passado que conferem, à literatura *light*, uma nostalgia, que aparece de forma bem mais mitigada na *chick lit* anglófona. Ou seja, não que a morte e a dor estejam ausentes desta. A linguagem, porém, não se reveste do sentimentalismo excessivo, *kitsch*, próprio da escrita de Rebelo Pinto. Vejamos:

«Eu fumava [charros] e ouvia U2 aos gritos, cantando vezes sem conta, até ficar rouca, *Sunday Bloody Sunday*, e depois começar a chorar, a soluçar, a arranhar a cara, o pescoço, os braços, as pernas e a gritar pelo meu irmão querido, a desejar entrar na máquina do tempo, se existisse uma, e regressar ao sábado antes do domingo, atada à árvore como uma condenada, o Salvador em círculos infernais mergulhado num delírio de guerreiro Apache (...).» (idem: 35. O parêntesis recto é meu).

São estes traumas - que permeiam todos os seus romances, à excepção de *Sei Lá* - que justificam a asserção de Rebelo Pinto, de que a sua escrita não é comparável quer a *Sex and the City*, quer a *Bridget Jones's Diary*. Volto a uma entrevista feita no Brasil e escrita, inclusive, na norma brasileira da língua portuguesa, aquando da publicação, neste país, de *Não Há Coincidências*:

«O que acha de ser comparada com Bridget Jones?

Somos completamente diferentes. Meu livro também é leve e divertido, mas coloca para pensar. Eu sou uma mulher latina, falo mais com o coração.»⁹⁸

O “coração”, isto é, o sentimentalismo e a nostalgia são uma característica própria da *chick lit* portuguesa. Porém, o sofrimento expresso de forma excessiva - cantar, chorar, soluçar,

⁹⁸ Cf. http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=3c59dc048e8850243b..., consultado em 23 de Fevereiro, 2007

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

gritar; arranhar cara, pescoço, braços, pernas -, o *pathos*, bem como a mudança brusca de registo, de uma linguagem crua, para um registo sentimental e lamechas, como acontece ao longo dos seus romances, pode provocar, em certos leitores, o riso, e não a empatia que a escritora procura obter. Em *Não Há Coincidências*, Vera ora fala de amor como uma *chick*, referindo-se aos “seus namoros em série”, ora fala do amor de forma grandiloquente. Apaixonada por Manel, diz que só a ele ama verdadeiramente, quando pensa nos outros homens da sua vida:

«Antes dele [Manel], tudo era relativo. Vivia com o Tiago, sonhava com o João e às vezes dormia com o Luís, todos eles coexistiam pacificamente na minha vida. O João era um sonho, o Tiago uma fraude e o Luís um escape. Mas por nenhum deles sentia amor.» (2000: 141. O parêntesis recto é meu).

Acabado o namoro com Manel, escreve-lhe uma carta, como uma forma de catarse, em que diz:

«Sou uma guerreira, Manel, o amor é a minha arma. O meu coração é o meu escudo, avanço sem lança nem capacete, caio e levanto-me as vezes que for preciso, mas não paro nunca. A não ser que o caminho se feche.» (idem: 242).

A Vera que tem três relacionamentos em simultâneo não é crível quando se apresenta como uma guerreira do amor. Esta é, contudo, uma estratégia recorrente em Rebelo Pinto, que mistura diferentes registos, do cómico ao dramático, num mesmo romance. Em livros como *Watermelon*, *The Nanny Diaries*, ou mesmo *Bridget Jones, Mad About the Boy*, em que há sofrimento, não há nunca recurso ao *pathos*. Rebelo Pinto, no entanto, excepto no seu primeiro livro, constrói os romances com base nesta dualidade. Tal tem a ver, também, com uma característica da sua ficção, que é a existência de vários narradores⁹⁹.

À excepção de *Sei Lá*, romance na primeira pessoa, que tem uma só narradora, Madalena, todos os outros romances, também na primeira pessoa, têm vários narradores. As diferentes personagens narram os mesmos acontecimentos - uma das formas de repetição destes romances - do seu ponto de vista, utilizando um discurso que os individualiza. Assim, cada narrador utiliza diferentes registos do discurso¹⁰⁰. As personagens “sem berço”, mas com alguma relevância na vida da personagem principal, também são narradoras, usando, geralmente, uma linguagem com recurso reiterado ao calão. É o caso de Tiago, de *Não há*

⁹⁹ Rebelo Pinto, numa entrevista à revista *Ler*, fala de um “movimento” de escritores que tornaram a leitura acessível. Entre eles, a par de Rita Ferro e Mário Zambujal, a autora refere também Paulo Castilho, que diz ter sido importante para ela: «O *Fora de Horas* é um monumento para mim. Porque nessa altura eu estava a começar a escrever (...) a ensaiar os meus primeiros romances.» (2008: 33). Ora, Castilho, em *Fora de Horas*, conta a história através de dois narradores/personagens: Luís e Maria José (2008 [1989]: 9 e 64). Também o seu último romance, *Domínio Público*, tem mais de um narrador: Rita, Filipe e Filomena (2011: 7, 24 e 48). Assim, Castilho poderá ter sido uma inspiração para a escritora, que diz escrever romances polifónicos (2008: 29).

¹⁰⁰ No verbete sobre “registos do discurso”, diz-se que se fala de “registo”, no âmbito da narratologia, «sempre que um discurso manifesta uma predominância quantitativa de certos recursos linguísticos que permitem individualizá-lo.» (Reis, Lopes, 2002: 348).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Coincidências, personagem menor, que teve um relacionamento com Vera. Quando esta desiste da relação, e ele aceita, cada um, enquanto narrador de diferentes capítulos do romance, refere-se ao episódio num registo próprio, que os identifica. Vera, porém, em diferentes capítulos, aborda o assunto de forma diferente. Quando decide que tem de se separar, diz:

«Coitado do Tiago que é bancário! (...) Preferia quando apresentava o programa de economia na televisão. Pelo menos enchia mais o olho. (...) Quero casar-me. Quero ter filhos. Quero ser mãe. Quero um estatuto, um papel, uma missão na terra. (...) Não me quero casar com o Tiago, só me quero casar. (...) O Luís não acertou com a mulher, o João não acertou com a Sofia e eu não vou acertar com o Tiago. (...) Tenho que me encher de coragem e explicar ao Tiago que estamos aqui a criar um enorme equívoco que nos vai lixar a vida a ambos.» (2000: 32, 33).

Depois de ter falado com Tiago, que aceita, cordato, acabar o namoro, Vera, enquanto almoça com o namorado seguinte, Manel, pensa:

«Cortei a cabeça ao Tiago numa conversa de cinco minutos e agora só me quero ver livre dele. Um dia destes farto-me de ter um caso com o Luís e corto-lhe a cabeça com a mesma facilidade. Já fiz isto demasiadas vezes a demasiados homens na minha vida.» (2000: 54).

Tiago, por sua vez, apesar de ter aceite bem as explicações de Vera, diz, enquanto narrador, o seguinte:

«Grande vaca. Despachou-me e depois desligou o telefone. (...) Estou fodido. A vida toda arrumada, uma miúda simpática, que eu pensava que gostava de mim, gira, boa como o milho, com uma casa porreira, independente e deu-lhe para mudar de ideias. Ainda bem que não comprei a merda do anel. Agora ficava-se a rir na minha cara e com uma jóia no dedo.» (idem: 62, 63).

Vera passa, assim, de uma mulher ponderada que descobre que não tem condições para continuar uma relação, se bem que o motivo é o facto de Tiago ser um mero bancário, para uma mulher que tem vários relacionamentos, aos quais não hesita pôr fim de forma caprichosa - “cortar cabeças”. Tiago, por sua vez, exprime-se numa linguagem grosseira própria do seu meio, na lógica dos romances de Margarida Rebelo Pinto. Tiago, aliás, não é um nome que um homem com o estatuto social de Vera usasse. Os nomes das heroínas a que chamei personagens ricas são Vera, Verónica, Madalena, Luísa, Leonor, Mariana, Catarina, Teresa. Os homens chamam-se, geralmente, João, Gonçalo, Domingos, Francisco, Salvador, Guilherme, Gabriel, Nuno. Como afirmei anteriormente, a nomeação é muito importante na literatura *light* de Rebelo Pinto, na medida em que a divisão entre ricos e pobres, classes altas e classes baixas, é uma das suas estratégias recorrentes.

As personagens de Rebelo Pinto são tipos, como é próprio de muita paraliteratura. Não há, na sua escrita, a meu ver, uma personagem que se distinga, que seja memorável. Depois, as personagens, tanto as ricas como as pobres, repetem-se de um romance para outro, sendo que a novidade que cada uma delas traz reside apenas no nome:

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

«A tal Leonor, a personagem que narra a maior parte dos capítulos em *Português Suave*, pode ser lida como a Vera, de *Não Há Coincidências*, 10 anos mais tarde?

Pode. É o mesmo estilo de mulher. Ou como a Madalena de *Sei Lá*. Elas são todas parecidas.» (2008: 31)

Rebelo Pinto reconhece, pois, na entrevista a Carlos Vaz Marques, haver semelhanças entre as personagens. Ora, Leonor, Vera e Madalena representam as personagens ricas, como lhes chamo. Depois, há as personagens que, como a Luísa de *Sei Lá*, de que já falei, frequentam os mesmos círculos das personagens ricas, embora tal se deva apenas às suas carreiras. É o caso de Patrícia de *Não Há Coincidências*:

«Eu gosto da Vera (...) mas às vezes põe-me doida com a arrogância e altivez (...) Como se fosse mais do que eu, que ganho duas vezes mais do que ela ganha e tenho uma vida do caraças com o Alberto. O Alberto é director-geral de uma farmacêutica.» (2000: 211).

Ou o caso de Raquel, de *Português Suave*. O marido, Gonçalo, irmão de Leonor, a personagem principal, diz o seguinte acerca do convívio com os pais de sua mulher, que são pobres:

«Às vezes nem para mim isto é fácil, mas a Raquel tem muitas qualidades, fez-se à vida como gente grande e não tem culpa de não ter nascido em berço de ouro.» (2008: 88).

Estas personagens, como a Luísa de *Sei Lá*, de que já falei, vivem, pois, entre dois mundos, o das classes altas, às quais acederam por mérito, e o das classes baixas, meio do qual são provenientes. As suas famílias, porém, ou continuam a ter os comportamentos próprios das classes baixas, ou se tornam novos-ricos. Há, assim, uma hierarquia bem definida entre as personagens *light*, sendo que, no fundo da escala, se encontram as personagens pobres, que incluem os novos-ricos.

Irei, de seguida, falar das personagens pobres. Relativamente a estas, é indiferente a questão do género, isto é, quer sejam homens ou mulheres estão presentes na narrativa apenas para dar colorido. Ou seja, são personagens sem história, que integram as profissões menos relevantes, do ponto de vista social e económico: das criadas e empregadas de mesa, às professoras do ensino secundário ou às psicólogas escolares. Estas últimas são essencialmente alvo de desprezo. As primeiras, mormente as criadas, mas também os polícias e o próprio povo, ou as populações rurais, para além de serem alvo de desprezo, constituem também um contraponto cómico aos problemas traumáticos do passado, que assolam as personagens da classe alta. Como já referi, na *chick lit* anglófona, as personagens riem-se delas próprias. Na *chick lit* portuguesa, por sua vez, as personagens ricas riem-se sobretudo das pobres. Gonçalo, aliás, diz o seguinte acerca da irmã, Leonor:

«No fundo é como a minha mãe, uma *snob* encapotada que não consegue conter o seu menosprezo complacente e endémico por pessoas de outras classes.» (idem, *ibidem*).

As personagens pobres, como já mencionei, incluem os novos-ricos. Estes são descritos como tendo falta de carácter. Adérito, tio rico de Manel, o namorado de Vera em *Não Há*

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Coincidências, apresenta todas as características das personagens que designei como pobres: feio, baixo, gordo e detentor de mau gosto, tanto na forma como se veste, como no espaço em que habita ou trabalha. Porém, enquanto novo-rico, é também desonesto. João diz o seguinte acerca dele, quando se dirige, para conhecê-lo, à sua empresa de construção civil:

«O tipo tem aquela conversa típica dos aldrabões, todo falinhas mansas e salamaleques, vários graus abaixo de vendedor de automóvel. (...) Dois minutos depois entra a figura. Tal e qual como o tinha imaginado: baixo, atarracado, um Danny de Vito liofilizado em versão suburbana. *Once a bimbo, always bimbo.*» (2000: 150).

Como se vê pela expressão em língua inglesa, o facto de ter enriquecido não fez de Adérito um homem mais refinado. Atente-se na forma como é descrito o seu escritório:

«Não há descrição para o mau gosto. (...) Na parede, alguns quadros com ar suspeito (...) maravilhosamente emoldurados em dourados e arabescos com forte pendor barroco, ou será bacoco? Muito bem. O Adérito tem aquilo a que se chama uma sala de reuniões luxuosa.» (idem, ibidem).

O narrador, antes mesmo de descrever a sala e de deixar os juízos de valor para quem lê, sintetiza o que vê como afirmação de mau gosto, condicionando, assim, a reacção do leitor. Relembro o conceito de *Built-In Reaction*, de Dwight Macdonald, quando diz que os produtos de massas incluem, para além da história, a reacção esperada por parte dos leitores. Depois, o jogo de palavras “barroco”/“bacoco” pretende ser cómico.

Em todos os romances, tal como acontece com as personagens ricas, homens ou mulheres - eu privilegiei as mulheres, dado que estamos a falar de *chick lit* -, também as personagens pobres mudam apenas o nome, mantendo-se as suas características de livro para livro. Referi, já, que estas personagens, disformes, devido à gordura, são também enfermizas e propensas a desgraças. João, em *Não Há Coincidências*, descreve assim Isabel, a sua secretária:

«Uma solteirona de meia-idade com cara de quem entrou na menopausa antes dos 40, com as dioptrias de uma toupeira e a destreza de um castor. (...) Faz parte da casa, coitada da Isabel. Tenho de pensar como é que lhe posso dar uma boa reforma, quando daqui a uns anos a miopia lhe tolher o horizonte e a ciática lhe cortar os movimentos.» (2000: 22, 23. O sublinhado é meu).

Chamo a atenção para o uso reiterado do adjectivo “coitada(o)”, antes do nome das personagens excluídas dos círculos das classes altas. As personagens pobres, como se pode observar, não têm sequer, no horizonte, a expectativa de uma vida melhor. A miopia e a ciática são vistas como sintomas de paralisia futura e não como doenças passíveis de cura ou, pelo menos, de tratamento paliativo. Refiro, ainda, uma outra personagem deste romance, cuja descrição pretende claramente ser cómica. Patrícia, amiga de Vera, a personagem principal, embora tenha ascendido socialmente, fala da mãe, que continua pobre, da forma seguinte:

«A minha mãe é cilíndrica, toda ela, só a cabeça se destaca. É tão gorda, tão gorda, que se fosse ao jardim zoológico, eram os elefantes que lhe atiravam amendoins.» (idem: 211, 212).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Vejamos, agora, o núcleo de personagens pobres do romance *Pessoas Como Nós*, na medida em que introduz, também, um tema próprio da *chick lit*, o da homossexualidade. Este grupo de personagens é constituído por Abel, o motorista, que é vesgo, reformado da Carris e recebe 350 euros mensais pelos seus serviços (2005: 21); Guilhermina, empregada doméstica, que cheira a ranço (idem: 22); Palmira, que é criada e “redonda”, por ser gorda; Celeste, cozinheira, que é “magra e chupada como uma azeda” (idem: 181); o senhor Fonseca, jardineiro, “façanhudo e marreco”, “promovido a motorista”, «com acumulação de tarefas e o mesmo salário» (idem: 181); e Lina, maquilhadora, 1,47 m de altura, gorda e «chefe do bando das fufas» (idem: 209). Para além destas personagens, há duas empregadas de mesa, um dos grupos profissionais mais vulneráveis, tanto na *chick lit* anglófona, como na portuguesa. Fred e Verónica encontram-se num restaurante e têm uma conversa perpassada de nostalgia, sobre o seu passado. Porém, quando a empregada se aproxima, o tom da conversa muda:

«Para meu [Fred, narrador] grande alívio, a despenteada chega com as entradas, empilhadas aos pares pelos braços acima e faz as manobras de aterragem com grande perícia e agilidade.

- Deve ter andado na escola de circo - deixa escapar Verónica, olhando-a de lado, enquanto a miúda se afasta.» (idem: 173. O parêntesis recto é meu).

As personagens pobres não são levadas a sério: muito gordas, ou muito magras, o que é mais raro; desleixadas - o cheiro a ranço, o estar despenteada; antipáticas - “façanhudas”; deformadas - “marreco”. Depois, faz-se humor com a promoção do jardineiro, que, em vez de ganhar mais, passou a trabalhar mais, acumulando funções. De igual modo, o desempenho profissional da empregada de mesa é visto como malabarismo. Como diz João Pedro George, Rebelo Pinto revela ser incapaz de integrar nas suas obras as personagens de origens sociais mais modestas. Com efeito, marginais às histórias dos romances, as personagens pobres, ridículas, risíveis, porque caricaturais, pretendem sobretudo fazer rir o leitor. Faz parte deste núcleo de personagens, em *Pessoas Como Nós*, igualmente, um casal de novos-ricos: Maria do Carmo e Marcelo.

Maria do Carmo, oriunda de uma família pobre, com um pai violento, estudou Ciências Farmacêuticas e casou com um homem bem-sucedido. Porém, ao contrário da irmã, Julieta, que conseguiu escapar ao seu meio, como atriz, por ser bela, magra e elegante, logo, amiga de Verónica, a protagonista, Maria do Carmo, apesar da prosperidade financeira, tornou-se apenas numa nova-rica que odeia todos os que a rodeiam, incluindo o marido e os filhos. Esta, enquanto narradora, caracteriza-se do seguinte modo:

«Sou gorda porque nasci gorda. Sou igual à minha mãe, que também nasceu gorda, igual à minha avó Idalina, que era uma baleia.» (2005: 45)

Maria do Carmo recorre frequentemente a comparações com animais para falar da sua família. A comparação de personagens pobres a animais é, aliás, recorrente. A avó era uma

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

baleia, o marido parece um “porco” (idem: 44) e os filhos “duas lontras” (idem: 46). A única pessoa de quem gosta é Kika, a sua cunhada, que, como ela, é gorda, não usa sapatos de salto alto, nem parece “uma boneca de trapos”, como a maioria das outras mulheres (idem: 53). Ora, Maria do Carmo descobre que é lésbica e decide assumir a sua relação com Kika, a cunhada.

A representação que é feita da homossexualidade feminina não difere, no essencial, da *chick lit* anglófona, na medida em que é tratada superficialmente. Maria do Carmo ainda tenta problematizar os motivos que a levaram a casar-se, posto que nunca tinha sentido amor por Marcelo ou por qualquer outro homem:

«Mas estava na idade de casar e percebi que ele era a minha única oportunidade. Porque é que a sociedade nos educa com a ideia fixa do casamento? Porque é que todas as pessoas partem do princípio que o ideal de vida da mulher é arranjar um marido e parir criancinhas?» (idem: 80).

Tenta perceber, igualmente, se o facto de gostar de mulheres pode ter a ver com a violência conjugal que presenciava em casa (idem: 81). O assunto, porém, é prontamente ridicularizado, quando Marcelo, enquanto narrador, conta como fica a saber que a mulher, que compara a um “bule de chá”, e a irmã, «uma lontra luzidia com bigode e tudo» (idem: 191), se amam e querem viver juntas:

«Isto não me pode estar a acontecer, é pior do que um filme do Almodóvar: a Maria do Carmo a pedir-me o divórcio. E por causa da minha irmã. (...) A minha mulher é lésbica e anda metida com A MINHA IRMÃ (...). Bem dizia o meu pai que todas as mulheres são umas grandes putas. Cabras de merda. E francamente, não sei o que é pior: se ser trocado por um homem, se por uma gaja.» (idem: 189).

Marcelo, usando linguagem grosseira e fazendo comparações de mau gosto, conta, depois, como teve de anuir em dar o divórcio à mulher e pagar-lhe uma pensão, para evitar que a notícia se espalhe. Maria do Carmo, aliás, faz chantagem com ele e, quando ele a ameaça, responde-lhe:

«O mundo mudou, Marcelo (...). As mulheres hoje em dia são livres, percebes? Não têm de aguentar tudo como antigamente (...). As mulheres podem fazer o que quiserem, ser quem elas quiserem. E eu quero ser assim.» (idem: 196).

Ou seja, Maria do Carmo faz valer a sua decisão de viver com Kika, em função dos direitos adquiridos pelas mulheres, bem como em função de uma sociedade que não condiciona já a vida destas. Porém, para conseguir do marido aquilo que quer, recorre, como referi, à chantagem, deixando claro que a homossexualidade feminina é ainda assunto tabu. Marcelo, por sua vez, em registo de comédia, não de ironia, após ter resolvido os assuntos com a mulher, vai, para relaxar, assistir a um *show* lésbico, entre duas loiras “com cara de couve” (idem: 200). Assim, à semelhança dos romances abordados no capítulo anterior, também a literatura *light* dá conta da dificuldade em encarar a homossexualidade feminina, fazendo-se eco dos discursos que permeiam a própria sociedade, que tenta reproduzir. Maria do Carmo só

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

assume a sua orientação sexual perante o círculo restrito da família. Marcelo, mulherengo e sexista, por sua vez, que não gostou nunca verdadeiramente da mulher, e que tem várias amantes, brinca com o assunto, desvalorizando-o, assegurando-se, porém, de que ninguém fica a saber.

Na literatura *light*, temos também, como amigo da protagonista, um homem homossexual, como é próprio do género. Em *Pessoas Como Nós*, Pirolito é o amigo “gay” de Verónica, seu confidente, e, ao contrário de Maria do Carmo, é representado de forma positiva:

«Gostei logo dele. Percebi que era muito esperto, divertido e bem-educado. E além disso, era gay, o que significava à partida uma ótima companhia.» (idem: 30).

Pirolito pertence, naturalmente, ao núcleo das personagens ricas do romance. Ao contrário de Maria do Carmo. Esta ideia de que as mulheres gostam da companhia de homossexuais masculinos está presente tanto nos diários de Bridget Jones, como em *Sex and the City*, entre muitos outros romances. Neste último, pode ler-se:

«If I were a single woman, I'd think, why bother with these guys, when there are 296 million amusing gay men out there who can fill a chair?» (Bushnell, 1996: 177).

Em *Pessoas Como Nós*, contudo, Pirolito, para além de ser amigo de Verónica, é quem vai descobrir, num sítio frequentado por homossexuais, que o pai de Verónica, diplomata, é “um homossexual de armário”:

«O meu pai, o imaculado modelo de conduta e educação escondeu sempre o seu lado sórdido e clandestino.» (2005: 229).

Passado o choque, Verónica percebe finalmente algumas atitudes estranhas da mãe, como o entregar-se inteiramente à sua profissão, dando-se conta de que ela sempre soube que o marido era bissexual:

«Se os meus pais tivessem nascido na minha geração, provavelmente nunca se teriam casado, seriam os melhores amigos, como eu sou do Pirolito. Mas eram outros tempos, em que a verdade só sobrevivía camuflada. Os homens aprendiam a escondê-la e as mulheres a fingir que não a viam.» (idem: 231).

Verónica reconcilia-se, pois, com a ideia de o pai ser bissexual, e com o facto de ele ter escondido a sua bissexualidade da família, pois percebe que cada geração lida com os problemas de acordo com as convenções sociais da época. Reconhece, ainda, que a geração dela evoluiu em relação à anterior. Assim, tal como é próprio da *chick lit*, a homossexualidade masculina, como refere Smyczynska, como vimos, é representada de forma positiva. O título do romance, *Pessoas Como Nós*, que termina com Verónica a reflectir sobre a homossexualidade, contém, justamente, esta mensagem de igualdade entre as pessoas, heterossexuais e homossexuais:

«Somos todos iguais. Temos todos os mesmos medos e os mesmos sonhos.» (idem, *ibidem*).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Esta igualdade de que Verónica fala, contudo, não se estende ao núcleo das personagens pobres¹⁰¹, pois estas não são consideradas pessoas. Desprovidas de sentimentos, animaisca, boçais, sem história, disformes, os pobres não são pessoas, são caricaturas de pessoas. Não têm nem medo, nem sonhos.

Outro elemento importante da *chick lit*, como vimos, tem a ver com as referências à cultura contemporânea, o que lhe confere um cunho de realismo. Tal está igualmente presente na literatura *light*. São frequentes as referências a escritores e cantores. Nomes como Alexandre O'Neill, Sophia de Mello Breyner Andresen e António Lobo Antunes são recorrentes. Mas há, também, referências a Paul Auster, Gabriel García Márquez, Jorge Amado, Milan Kundera, Marguerite Duras e muitos outros. Na música, Keith Jarrett e Chet Baker são os mais mencionados. Existem, igualmente, referências a Jorge Palma, Nirvana e Phil Collins. Há, aliás, uma mistura entre referências da cultura erudita e da cultura de massas, que abrange várias áreas: Fernando Pessoa, Tarzan, Garfield, Truman Capote, concurso Big Brother, *Sex and the City*, Marisa Monte, Rambo, Bridget Jones, Gata Borralheira, Nick Hornby, Sam Shepard, Schopenhauer, Rilke, Klimt, para mencionar apenas algumas dessas referências. Também as marcas de bens de consumo são recorrentes na literatura *light*: Gucci, Rolex, Chaumet, Hermès, Armani, Miu Miu, Dolce & Gabbana e Prada, por exemplo. As revistas de moda estão também presentes, como a revista *Vogue*. E, sendo literatura urbana, Lisboa é o espaço no qual decorre a acção da maioria dos romances, embora o Porto também apareça, por exemplo, em *Não Há Coincidências*. Diz George:

«Para criar um efeito de realidade, a acção decorre em restaurantes e bares e outros locais perfeitamente identificáveis pela maioria dos lisboetas - Bairro Alto, Príncipe Real, Centro Comercial das Amoreiras, Bica do Sapato, Papa Açorda, XL, Lux, Docas, etc.» (2006: 18,19).

¹⁰¹ No livro *Crónicas da Margarida*, Rebelo Pinto usa o mesmo discurso das suas personagens acerca dos pobres. Na crónica «Kens e Barbies», sobre novos-ricos, ou melhor, aqueles homens e mulheres jovens que estudaram e conquistaram uma boa situação socioeconómica, diz: «Os nossos Kens até podem ter algum charme, mas é o charme do ribatejano que se civilizou há uma ou duas gerações. A educação até pode ser esmerada, mas os palavrões estão lá, para o que der e vier.» (2000: 73). Os “Kens”, acrescenta, são «cómicos, ridículos e burlescos» (idem, ibidem). Fisicamente, são baixos, têm os ombros estreitos, os olhos escuros e o cabelo não é farto - nos romances os pobres são geralmente carecas, ou têm o cabelo oleoso, com caspa e despenteado. Para além disso, «engordam e embarrigam com excessiva facilidade» (idem: 74). Na crónica sobre os pobres - o “povo” de “olhar bovino” dos seus romances (1999: 99) - cujo título é «Plebe Rústica e Exaltada», esta é descrita como «um subproduto da plebe, uma declinação infeliz de alarvidade que nenhuma plebe por mais boçal e simplória que fosse jamais exibiria.» (idem: 99). A “plebe”, afirma, veste-se de *polyester* e usa sapatinhas Nike de contrafacção. Os seus carros são Ford Fiesta de cores berrantes e sem ar condicionado. Nas casas, têm sofás de couro, quadros de meninos “com uma lágrima ao canto do olho” e lavatórios em forma de concha. Os seus nomes são Carla, Soraya e Vanda, entre outros. Ouvem os Abba, os Broa de Mel e sabem as letras do Quim Barreiros. Gostam de comprar televisores de ecrã gigante e de passear, de fato de treino, nos hipermercados. Os homens «batem na mulher se o Figo não marcou golo» (idem: 101). É esta plebe, acrescenta, que representa o “Novo Homem Português”, “que cospe no chão” e “diz palavrões”. São, sintetiza, pessoas «arrogantes, pedantes, ignorantes e profundamente irritantes. E nunca falham: a meia branca e o risinho de hiena estão lá para dizer: Sou portuguêsinho.» (idem, ibidem).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Depois, todos os romances de Rebelo Pinto, para além de dedicatórias, têm também epígrafes, geralmente de autores clássicos. *Pessoas Como Nós* tem duas epígrafes, uma da autoria de George Bernard Shaw e a outra de T. S. Eliot. *Não Há Coincidências*, por sua vez, junta uma frase de Nietzsche a uma de Manel Cruz, vocalista da banda Ornatos Violeta. De igual modo, *Diário da Tua Ausência* constrói-se em diálogo com a *Odisseia* (2006: 18,19, passim), à semelhança de romances de *chick lit*, que têm como intertexto obras de autores da literatura clássica. Este romance, que é o mais melancólico dos livros de Rebelo Pinto, inclui o poema «Ulisses» de Fernando Pessoa (2006:11).

Em suma, a literatura *light* conta-nos, na primeira pessoa, de forma coloquial, histórias em que as protagonistas, cidadinas, a par da busca do homem ideal, se preocupam com as suas carreiras e com a sua aparência. Esta é, aliás, fundamental na *chick lit* portuguesa, na medida em que marca a fronteira entre as personagens ricas e as pobres. De igual modo, como já sublinhei, esta literatura, apesar de recorrer, frequentemente, a uma linguagem demasiado sentimental e patética, sobretudo a cargo das protagonistas, usa, contudo, uma linguagem ágil, porque mistura registos diferentes, o dramático e o cómico. Este último inclui a associação inesperada de palavras ou ideias, tal como já referido no capítulo anterior, a propósito da *chick lit*. João Pedro George publicou um pequeno estudo em que faz um levantamento bastante completo da linguagem utilizada por Rebelo Pinto. Muito crítico do estilo da autora, «fértil em intrigantes e medonhos efeitos surrealistas» (2006: 24), George, que sublinha sobretudo a repetição de personagens, temas e recursos linguísticos nos diferentes romances, diz o seguinte:

«Podia (...) falar da verborreia: “o riso dos teus passos”, (...) “chapéu cor-de-rosa à la Jackie Kennedy” (...). Do gosto duvidoso: “atira-se para o outro lado da cama qual porco depois de correr a mini maratona” (...). Das perturbantes imagens e comparações: “as mulheres caíam-te ao chão como pinhas no fim do Verão” (...). De certos tiques de linguagem: “entraste a duzentos à hora na minha vida” (...), “despachei o Tiago a duzentos à hora (...).» (idem: 28, 29).

O título do estudo, *Couves & Alforrecas* (2006), aliás, inclui dois substantivos usados frequentemente para descrever aspectos relacionados com as personagens pobres dos seus romances: «Se a Carmo não passasse o dia em frente à televisão transformada numa alforreca» (2000: 85); «O Manel despede-se do vendedor que lhe aperta a mão com a firmeza de uma alforreca» (idem: 231); «O Pedro era uma couve.» (2001: 112).

Português Suave inclui, em anexo, uma série de comentários a diferentes romances da autora, sendo um deles da autoria de Francisco José Viegas, que diz, acerca de *Pessoas Como Nós*, que Rebelo Pinto constrói uma “novela” «no seu estilo brutal e inclassificável» (2008, anexo). A meu ver, o estilo que Viegas refere prende-se, justamente, com a junção do lirismo, *kitsch*, com a linguagem mais crua, em que campeia o palavrão. Mas o “brutal”, penso, pode ser lido, igualmente, como a forma como as personagens que designei como pobres são representadas. O preconceito de classe, exacerbado, em que as classes mais

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

baixas são minorizadas até ao desfiguramento, é uma particularidade da *chick lit* portuguesa. De resto, à semelhança da *chick lit* anglo-americana, a *chick lit* portuguesa faz um retrato de uma certa maneira de ser mulher na sociedade contemporânea, através de histórias com as quais as leitoras se identificam. Como frisou Miguel Real, esta literatura não procura veicular uma mensagem, nem pretende mudar o *status quo*. O seu objectivo é sobretudo agarrar o leitor através de uma história na qual ele se reveja.

***Meu Único Grande Amor: Casei-me*, de Manuela Gonzaga**

A capa do romance - um coração, um casal de outros tempos, dando um beijo nos lábios - bem como o seu título remetem-no, de imediato, para o âmbito da literatura cor-de-rosa. Gonzaga, porém, num texto que inclui no final do romance, texto de agradecimentos, a que voltarei, classifica-o como um «romance, que mais que *Light* pretende ser *Ultra Light*, e mais do que *Pop* anseia ascender a *Super Pop*. Até porque foi concebido e gerado na espuma dos dias.» (2007: 211).

Gonzaga quis, pois, escrever um romance *light*, validando, deste modo, o género. Enquanto muitos dos escritores identificados com o *light* se tentam demarcar da designação, tal como Rebelo Pinto, que prefere ser vista como escritora pop, designação, aliás, com a qual começou por ser identificada, Gonzaga afirma ter escrito um romance *light*. Em entrevista ao *Jornal de Notícias*, sublinha que quis ser ela a colocar o “rótulo” ao seu romance, antes que alguém o fizesse (2007). Quanto aos motivos que a levaram a escrevê-lo, pode ler-se:

«Sob a frivolidade aparente, há uma sátira evidente à política, literatura, imprensa ou jet-set. Quis pôr a nu o meio social?

O meu objectivo inicial foi divertir-me. (...) Não foi difícil, porque se articulava em torno de realidades que conheço e frequente. Suponho que ponho a nu algumas fragilidades, mas, e como costume dizer, eu começo por rir-me de mim própria.» (idem).

O objectivo de Gonzaga é, pois, principalmente divertir-se, mas, também, divertir os leitores, como afirma no seu blogue: «“o meu único grande amor” não é um livro de auto-ajuda, nem uma peregrinação melancólica ou intimista pelos caminhos desviados do destino!! É muito mais. É para rir. A sério¹⁰².» Gonzaga quis, a meu ver, como tentarei demonstrar, mais do que escrever um romance *light*, apresentar uma definição de literatura *light*, através deste romance. Para tal, identificando Rebelo Pinto como a referência do género, vai buscar elementos de livros seus, sobretudo do romance *Não Há Coincidências*, subvertendo-os, criticando, deste modo, a própria literatura *light*. Uma dessas subversões é logo assumida no *post* do blogue, quando diz que o seu romance não é uma “peregrinação melancólica ou

¹⁰² <http://gonzagamanuela.blogspot.pt/2010/02/meu-unico-grande-amor-casei-me.html>, consultado em 10 de Julho, 2014

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

intimista”, como o são, em parte, os romances de Rebelo Pinto, como referi. Afirma também que não é um livro de auto-ajuda. Ora, Margarida Rebelo Pinto não escreve romances de auto-ajuda, no entanto, admite que os seus livros ajudam os leitores:

«Houve uma miúda que a encontrou na FNAC, abraçou-a e disse-lhe que ofereceu o *Sei Lá* ao namorado depois de terem rompido e que quando ele acabou de ler reatou o namoro.»¹⁰³

Diz, também, que os «homens se divertem porque acham que [os seus romances] são livros muitos instrutivos em relação ao universo feminino¹⁰⁴». Ou seja, há, na reacção dos leitores, um reconhecimento da existência de uma dimensão de ajuda, nomeadamente na descodificação do universo feminino e dos relacionamentos amorosos. Ora, tal como as *chick litters* afirmam, como vimos, que não querem resolver os problemas do mundo, mas sim divertir, assim Gonzaga afirma, também, que o objectivo do seu romance é fazer rir. Com efeito, não há neste romance, que dialoga com o universo romanesco de Rebelo Pinto, o registo patético e sentimental, que permeia os livros desta. No romance de Gonzaga, há drama, mas, tal como na *chick lit* anglo-americana, este é tratado com humor e ironia. De igual modo, as personagens riem-se essencialmente delas próprias, e o fosso intransponível entre personagens ricas e pobres não existe. Passo a explicar o título do romance: *Meu Único Grande Amor: Casei-me*.

Este título introduz, de imediato, o tema central do romance, bem como o tom humorístico do mesmo. Mas, para além disso, é também uma primeira referência ao universo romanesco de Rebelo Pinto, com o qual dialoga, em particular com *Não Há Coincidências*. Neste romance de Rebelo Pinto, João, o grande e único amor de Vera, com quem ela esperava casar, casou-se com outra mulher. Diz ele, como narrador:

«Durante muitos anos esperou que eu voltasse para Portugal e alimentou o sonho infantil de se casar comigo. Quando voltei casado, ela tinha perdido a aposta da sua vida. (...) Antes de me casar vim cá falar com ela. (...) Ela disse-me que era um disparate, mas que era má conselheira porque continuava apaixonada por mim.» (2000: 27)

Ele, aliás, também continua a gostar dela:

«[Vera] - Se vivesses outra vez... imagina que voltavas cá e tinhas outra vida... casavas-te comigo?

[João] - Casava-me contigo já nesta vida, se pudesse.» (idem: 237. O parêntesis recto é meu).

No romance de Gonzaga, Vera apaixonou-se por João - João Pires -, e este envia-lhe uma carta que diz «Meu único, grande amor: Casei-me.» (2007: 24). Ora, não só o nome das personagens principais é igual -João e Vera -, como a acção se desenrola em torno do abandono de uma

¹⁰³ http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=6512bd43d9caa6e02c , consultado em 23 de Fevereiro, 2007

¹⁰⁴ http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=aab3238922bcc25a6f , consultado em 23 de Fevereiro, 2007 . O parêntesis recto é meu.

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

mulher, por parte do homem amado, que, por sua vez, casa com outra mulher. Em ambos os romances, este casamento fracassa. Porém, enquanto no romance de Rebelo Pinto o final feliz, para Vera e João, é apenas uma hipótese, no de Gonzaga, Vera e João têm um final feliz.

Gonzaga convoca o universo romanesco de Rebelo Pinto, também, através da utilização de “sei lá”, de forma meramente enfática, logo no início da narrativa. Na página treze, a terceira do romance, diz-se “sei lá” três vezes:

«- Porque é que não vou conhecer a sua mãe? Sei lá, podia ajudá-lo. (...)

- (...) É só porque gostava de saber classificar a relação que temos. Sei lá. Acha mal? (...)

- Não, credo, só estou a dizer isso porque ... sei lá. Olhe, não sei.» (2007: 13)

Como se pode ver, a expressão não é necessária do ponto de vista do significado. “Sei lá”, título do primeiro romance de Rebelo Pinto, que introduziu a literatura *light*, isto é, a *chick lit* em Portugal, é assim utilizada para evocar, justamente, a literatura de Rebelo Pinto.

Também o nome das personagens segue a lógica da nomeação em Rebelo Pinto. Isto é, os nomes reflectem o estatuto socioeconómico das personagens. Os nomes das personagens femininas são os seguintes: Vera, Patrícia de Chapuzet, referida sempre como Pikuxa, Clara, Florbela Miquelina, Ercília, Doralice, Irina, Arlete e Suzete. Vera e Pikuxa, belas e elegantes, são de boas famílias, mas enquanto Vera, tal como a Vera de *Não há Coincidências*, é mais conservadora, Pikuxa, como a Naná de *Português Suave*, também de boas famílias, é uma “devoradora de homens”. Clara, embora seja amiga de Vera, como o nome indica, não pertence à classe alta. É professora do ensino secundário, profissão mal vista no universo de Rebelo Pinto. Porém, tem uma tia rica que lhe oferece roupas de marca Miu Miu e Dona Karen e, como refere Pikuxa, tem um ar “giro e sofisticado” (2007: 58). Mais, Clara é mãe solteira e o pai do filho, Nini Totó, é muito rico e de boas famílias (idem: 62). Florbela Miquelina, como o nome sugere, é pobre. É ela, “ex-stripper”, a mulher pela qual João abandonou Vera. Porém, ao contrário das personagens pobres de Rebelo Pinto, que existem apenas para serem alvo de escárnio, vai tornar-se condessa, como veremos de seguida.

Florbela, devido à sua ignorância, pensa que *Purificación García* - marca de roupa - é uma amante do marido e, ciumenta, transforma em caos a festa de lançamento do livro de João, que escreve literatura *light* (idem: 85). Entre os presentes, encontra-se o conde Carlos Manuel da Silva Rodrigues de Sousa Vasconcelos e Silva, arqueólogo, que se apaixona por ela e, como em *My Fair Lady*, a vai transformar numa senhora (idem:125) e numa condessa. Para tal, tem de ensiná-la a falar com correcção:

«Incendiado de paixão, o conde arqueólogo acabara por convencê-la a aceitar as suas aulas de dicção, a fim de a ajudar a ultrapassar o embaraço com os seus *kátranos*, os seus *hádem* e *hades*, os seus

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

inenarráveis *póçamos*, as suas interjeições extraordinárias de que *Ai o Carapau* constituía um paradigma (...).» (idem: 126).

Já casados, Florbela Miquelina passa a ser tratada por Mi. Babi, tia pobre de Carlos Manuel, ensina-lhe etiqueta, pois Florbela tem dificuldade em perder os modos próprios das personagens pobres de Rebelo Pinto:

«- Mi, querida, só se dá um beijinho às pessoas. E não se diz “peúgos”, nem se oferecem meias brancas ao noivo. Esqueça as frases tipo “Ai o Carapau”. Só pode voltar a dizer essas coisas quando for *realmente* chique. Daqui a uns anos e quando tiver um ou dois filhos, percebe?» (idem: 189).

Há, aqui, uma crítica explícita à duplicidade com que a sociedade representada pelas personagens ricas vê os mais pobres. Com efeito, as personagens ricas de Rebelo Pinto utilizam calão, palavrões, como as outras, representadas, por exemplo, por Tiago de *Não Há Coincidências*, como vimos. Mas só os menos privilegiados são tomados por boçais. Os “chiques”, como refere Babi, podem utilizar expressões populares sem que tal seja visto como manifestação de boçalidade. Este tipo de crítica perpassa todo o romance, de forma irónica, não moralista. Mi, entretanto, tem filhos, que deixa ao cuidado das amas, como fazem as *chicks*, e torna-se finalmente “chique”. Assim, o que «outrora era apontado como as suas gafes, agora era descrito como as excentricidades de uma titular» (idem: 199). Mi começa, inclusive, a tratar mal os empregados de lojas e restaurantes, como as personagens ricas de Rebelo Pinto, para desagrado do seu marido, sempre correcto. Mi, porém, não está disposta a mudar, é a sua forma de vingança:

«Assim, Mi, a simplória *stripper* de pêlo na venta, era hoje uma condessa autoritária, ríspida, mal-educada, a olhar sobranceiramente para as pessoas que ela designa por “povo”, “pessoal menor” e... “gentinha”. Uma terminologia terceiro mundista mas que a jovem pensa ser apanágio de chiqueza. Um chiqueiro.» (2007: 199).

Quem se critica neste excerto não é Mi. São, sim, aquelas personagens nascidas “em berço de ouro”, que minorizam aqueles que, como dizem as personagens de Rebelo Pinto, nasceram em “berço de palha” (2002: 136). Mais, está implícito que o comportamento de Mi não é próprio de quem nasceu, de facto, em “berço de ouro”. Carlos Manuel, aliás, diz a Mi «que a verdadeira aristocracia tem na delicadeza o seu barómetro.» (2007: 199).

Volto às restantes personagens femininas. Ercília é uma antiga recepcionista de João e, tal como a secretária de João de *Não Há Coincidências*, é enfermiça. Isabel tinha miopia e ciática. Ercília tem reumatismo:

«A Ercília reformou-se há dois meses, coitadita. O reumático estava a dar-lhe cabo dos nervos.» (idem: 50. O sublinhado é meu).

Isabel era “coitada” e tinha de reformar-se, Ercília é “coitadita” e já se reformou. A associação entre ambas é evidente. Doralice é uma antiga empregada de Clara e é guineense. Irina é empregada de Clara e Vera e é ucraniana. Ou seja, a Lisboa de Manuela Gonzaga é

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

bem mais ampla e representativa do Portugal da imigração, multicultural. Isto pese embora o estereótipo. Irina, por exemplo, é médica e, enquanto Clara tenta ajudá-la a tratar dos documentos que lhe permitam exercer medicina, trabalha nas limpezas. Contudo, tanto Doralice como Irina representam um tipo de imigrantes que começou a vir para Portugal, quando o país viveu um momento de maior optimismo e prosperidade. Arlete e Suzete - tal como “as Arletes” e “as Lizetes” de Rebelo Pinto - são empregadas domésticas. No romance de Gonzaga, porém, as empregadas não são servis. Só o nome evoca o universo da fundadora da literatura *light*.

Os indivíduos de raça negra estão praticamente ausentes dos romances de Rebelo Pinto, tal é, aliás, próprio do género, como vimos. Há, no entanto, uma referência, em *Português Suave*. Pepe, o ex-marido de Leonor, a protagonista, um impostor que se fez passar por rico, depois do divórcio, foi para Angola e começou a dar-se “com as nativas”:

«O Luís Maria, que nos seus tempos áureos foi um grande garanhão, mas que reserva algum snobismo étnico e nunca revelou vocação para a mestiçagem, perguntou-lhe [ao Pepe] se não lhe fazia impressão comer pretas.» (2008: 156. O parêntesis recto é meu).

No romance de Manuela Gonzaga, embora de forma paródica, as pessoas de raça negra estão representadas não só através de Doralice, como de Nelson e Mingau, dois namorados de Pikuxa. Este último, angolano, estuda Antropologia, trabalha nas obras, canta numa banda, tem o apelido Van Dunen e é o “único grande amor” de Pikuxa, mas vai também casar-se com outra mulher, uma angolana, porque é racista. É sobretudo através dos namorados de Pikuxa que nos é mostrada a Lisboa multicultural: brasileiros, cabo-verdianos, angolanos (idem 167). De igual modo, através dela, temos também a Lisboa da discoteca B.Leza, bem como dos bailes ao som de música sul-americana, no Clube dos Alunos de Apolo, em Campo de Ourique (idem: 92). Se em *Sei Lá*, se diz: «Não sou grande fã da meca da mundanidade lisboeta (...), não me sinto bem neste bairro [Bairro Alto] podre e viciado onde as peixeiras convivem em paredes meias com traficantes, estilistas modernóides, ladrões de automóveis, lojas de *design* e decoração e putas de rua» (1999: 54), no romance de Gonzaga, Pikuxa representa o contraponto a esta posição. Pikuxa apresenta e representa uma cidade de Lisboa inclusiva e acolhedora. Estereótipo, no fundo, do português como cidadão que convive bem com outras nacionalidades e etnias. Clara, que trabalha numa escola problemática, mostra, igualmente, um pouco da periferia de Lisboa, com os seus problemas sociais que se reflectem na violência escolar (2007: 184). Gonzaga dá, pois, através das suas personagens, uma visão mais completa da Lisboa do século XXI.

Pikuxa, porém, representa também a futilidade do chamado *jet set* português das revistas cor-de-rosa. Banida das empresas da família, devido à sua excentricidade, posto que encabeçou uma greve de trabalhadores à empresa da sua família (idem: 95), é paga para aparecer nas revistas “do social” a promover alguém ou algum produto. Ou seja, é uma “socialaite” (idem: 96), actividade para a qual foi levada por Juka Fontainhas, o seu amigo

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

“gay”. Este representa o estereótipo do homossexual simpático e cheio de maneirismos. Trata Pikuxa por “môr” e diz, por exemplo, «kórrrrrrrrrr. Kredoooooooo.» (idem:167).

Vera, cujo nome completo é Vera de Pôncio Pilatos e Costa Cabral de Sá Nogueira, paródia óbvia ao “apelido sonante” que, segundo Madalena de *Sei Lá*, é necessário ter para entrar “em certos círculos da sociedade portuguesa” (1999: 46), conserva muitos dos tiques próprios das personagens ricas de Rebelo Pinto. Vera que, como *copy desk*, teve que corrigir o livro de João Pires - falso médico, psicólogo com diploma falsificado e escritor *light* -, por quem acabou por se apaixonar, começa não só por não gostar do livro, como do próprio autor, por este ser de classe social diferente. Em conversa com Pikuxa, já depois do recebimento da carta, a *copy desk*, revoltada e triste, fala da ignorância de João Pires. Este, diz Vera, a quem esta ensinou tudo, confundia “*carpaccio*” com “capacho”, pensava que rúcula era uma doença de pele e perguntava-lhe porque é que ela «“chamava pasta ao esparguete”» (2007: 53, 54). Para além disso, tal como os pobres de Rebelo Pinto (2000: 93), dizia “a esposa”, “o falecido” e “o comer”, utilizava calão e não sabia comportar-se à mesa. No primeiro encontro com Vera, um almoço de trabalho, João agiu do seguinte modo:

«Sentou-se, desapertou a gravata “nem sei porque trouxe esta merda”, e apalpou os pães todos, até se decidir por um deles, após o que, e mesmo antes de olhar para a lista, o devorou com meia dose de patê:

-A mania que têm de trazer estas merdices aos bochechos - comentou olhando depreciativamente o fundo da tigela de onde o patê desaparecera num ápice.» (idem: 18).

João Pires, o escritor *light*, não é, pois, um escritor refinado. Pires, aliás, como adjectivo, quer dizer piroso. Ou seja, a literatura que ele representa não tem uma conotação positiva. Vejamos os pontos referidos na sinopse do seu romance *Ponto de Vista*. Dois estudantes “pobres” vêm estudar Direito para Lisboa. Aqui, um apaixona-se e casa-se com uma “bela herdeira”, e o outro casa-se com uma herdeira que «não só não era bela, como ainda por cima era nova-rica.» (idem: 21). O pai desta tinha uma cadeia de supermercados à porta dos quais, para além de sujidade, havia “ratos” e se reuniam “pedintes”, “bêbados”, drogados e “desalojados”. Entretanto, os dois “pobres”, casados com as herdeiras e já licenciados em Direito, tornaram-se ricos e dedicaram-se à política. Passado algum tempo, contudo, divorciaram-se e apaixonaram-se de novo, sem saber, pela mesma mulher, política também (idem: 20-22). Ou seja, temos a mesma tipologia de personagens de Rebelo Pinto: ricos e belos, novos-ricos feios e sem sucesso, que continuam ligados ao mau gosto - os supermercados, a sujidade -, novos-ricos com sucesso - os dois antigos estudantes de Direito - e os pobres. Estes são representados pelos marginais, na medida em que não estão integrados na sociedade, que se aglomeram junto aos supermercados do novo-rico, como marginais são, aliás, as personagens pobres de Rebelo Pinto, que não têm história nem voz nas narrativas.

O editor de *Ponto de Vista*, Flávio, por sua vez, lembra Fezas Vital. Tal como este, Flávio decidiu publicar o romance de João Pires, apesar de este não se enquadrar na «sua linha

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

editorial» (idem: 16). Mais, tal como aconteceu com *Sei Lá, Ponto de Vista* é «de leitura leve, sugestiva, tem sexo, enredos políticos, não cansa o leitor...» (idem: 17). *Sei Lá* não tem propriamente um enredo político, embora a personagem pela qual Madalena está apaixonada seja, sem esta o saber, um terrorista da ETA, que quase levou a que aquela fosse presa na qualidade de sua cúmplice (1999: 183). O agente da Judiciária, porém, apaixonou-se por Madalena e acreditou na sua inocência desde o início. Assim, o enredo político, a investigação às actividades de Madalena para se chegar ao terrorista da ETA, é percebido como mais uma história de amor (idem, ibidem). Uma outra analogia com Rebelo Pinto é o facto de se falar num “antes” e num “depois” da publicação de *Ponto de Vista*, e no facto de este romance não ter a «opinião unânime de todos os críticos» (2007: 16). Ou seja, tal como *Sei Lá*, o romance de João Pires agitou o mercado editorial e foi alvo de muitas críticas, sendo a maioria negativa. Porém, ambos se tornaram *bestsellers*, visto terem sido do agrado de um vasto público leitor.

João e Vera lembram ainda personagens de Rebelo Pinto quanto a outra característica. Vera é muito inteligente, culta e independente, e isso torna-a temida pelos homens, especialmente aqueles que não pertencem ao seu meio social. João, por sua vez, que é um impostor, dado que até o seu diploma de Psicologia é falsificado, tem características do Tiago de *Não Há Coincidências*. Tiago, como já referi, era jornalista de economia e depois tornou-se bancário, o que não agradou a Vera. Mas Manel, do mesmo romance, também parecia ser filho de boas famílias e afinal era filho ilegítimo e sobrinho de Adérito, o novo-rico. Isto é, há algo de falso nestas personagens, tal como acontece com João Pires. Além disso, Manel sente que Vera o “desafia intelectualmente” (1999: 190). Tiago, por sua vez, fica impressionado com os modos de Vera, a sua casa e a sua “independência”, reconhecendo, inclusive, que ela o tinha “civilizado” (idem: 65). Também João Pires, o escritor *light* do romance de Gonzaga, foi civilizado por Vera e, como as personagens de *Não Há Coincidências*, sente-se intimidado por ela:

«Vera tinha-lhe sempre metido um pouco de medo. Era demasiado culta, (...) demasiado independente - “a família tem dinheiro e o caraças” (...). “Além disso tem uma casa que parece de revista. (...) E cheira bem, o raio da pequena...”». (2007: 36, 37).

Há uma outra referência clara a Rebelo Pinto. Em *Sei Lá*, como em *Não Há Coincidências*, por exemplo, diz-se que, em certos meios, como a televisão, ou Cascais, já todas as pessoas tiveram relacionamentos umas com as outras (1999: 164; 2000: 35 e 65). Rebelo Pinto di-lo, também, em entrevistas, como a que concedeu à revista *Ler*, atrás referida, quando questionada por Vaz Marques a esse respeito (2008: 33). Ora, também Pikuxa, que tem uma mansão em Cascais (2007: 172) e trabalha como “socialaite”, exprime essa ideia: «Já andámos todos uns com os outros. (...) É tão esquisito, parece quase incesto (...)» (idem: 19). Ou seja, esta ideia de promiscuidade sexual é também retomada por Gonzaga, a partir do universo ficcional de Rebelo Pinto. Há ainda uma outra referência importante a esta escritora. Na festa de lançamento do romance de João Pires, está presente uma personagem

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

cujo nome é António Alçada (idem: 73). Ora, Rebelo Pinto diz ter sido António Alçada Baptista que a “encorajou”, “com muito entusiasmo”, a escrever *Sei Lá* e a ser escritora, depois de ter lido os primeiros capítulos deste romance¹⁰⁵. Este António Alçada pode, pois, ser visto como uma referência implícita a Alçada Baptista, na medida em que este foi de grande importância para o lançamento de Rebelo Pinto enquanto escritora.

O romance *light* de Gonzaga, que conta uma “história da vida real” (idem: 20), dialoga, pois, permanentemente com o universo ficcional de Rebelo Pinto, criticando a fixação desta com a distinção entre classes sociais e os respectivos “emblemas de classe”. Depois, através de João Pires e do seu romance *Ponto de Vista*, deixa claro que a literatura *light* é paraliteratura. João, aliás, com a ajuda de Vera, leu alguns dos grandes nomes da literatura e percebeu, «com profunda amargura, que nunca será um Dostoievsky, nunca será um Eça de Queiroz» (idem: 202). Tal não o fez, contudo, desistir de ser escritor. Pelo contrário, tal como Rebelo Pinto, que diz que é uma “esponja”, que observa tudo em seu redor e que fala daquilo que conhece, porque isso «é que dá autenticidade à escrita. Isso é que provoca identificação com o leitor. É a vida como ela é» (2007: 31), também João passa a estar atento aos outros que o procuram e lhe dizem: «A minha vida dava um livro!» (Gonzaga, 2007: 202). A última personagem que lhe diz isto é Licínio, um homem que pediu o divórcio e assumiu a sua homossexualidade (idem: 203). Isto é, Gonzaga sugere novos temas para a literatura *light*. Sugere que esta deixe de ser quase exclusivamente heterossexual, para explorar, também, de forma leve e humorística, o amor homossexual. Gonzaga, porém, não se limita a explorar a escrita de Rebelo Pinto. O estilo do seu romance é singular.

Gonzaga filia o seu romance na tradição do romance-folhetim, dividindo-o em quatro fascículos, que se subdividem, por sua vez, em partes. Ora, o romance-folhetim, destinado sobretudo a um novo público leitor, que beneficiou do alargamento da escolaridade a camadas mais amplas da população, confundia-se, sobretudo no século XIX, como vimos, com literatura popular. Gonzaga, para sublinhar esta dimensão de romance como literatura popular, no sentido de para o povo, recorre a versos de canções populares para titular quer os fascículos, quer as partes que os constituem: *Só nós Dois*, de Joaquim Pimentel, *Mãe Solteira*, de Ágata, *O Mar Enrola Na Areia* e *Todos Me Querem*, de autores desconhecidos. Assim, o primeiro fascículo tem como título «Anda, Abraça-me, Beija-me» (idem: 9), sendo «Encosta o teu peito ao meu» o título da primeira parte (idem: 11). Estes versos, que evocam simultaneamente aspectos fulcrais da acção, conferem a este romance *light* um cunho de portugalidade e de tradição, que contrasta com o cosmopolitismo urbano da história, com as suas histórias de amor e sexo, as suas referências a marcas de moda e a locais de Lisboa, bem como, ainda, com a utilização de expressões em inglês e até espanhol. O leitor do romance-

¹⁰⁵ http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=6f4922f45568161a8c, consultado em 23 de Fevereiro, 2007

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

folhetim paraliterário, como o de paraliteratura, de um modo geral, é, como vimos, um leitor que privilegia sobretudo a história, o leitor semântico, de que fala Umberto Eco. Assim, Gonzaga, mantendo as convenções próprias deste tipo de narrativa, introduz, em registo paródico, resumos da acção, bem como notas de rodapé, para orientar o leitor. Se em romances de grande sucesso, no seu tempo, como *La Porteuse de Pain*, de Xavier de Montépin, se podem ler chamadas de atenção ao leitor, para que ele possa seguir a história, como: «Il voulait être riche à tout prix... Nous soulignons à dessein ces trois mots» (1884: loc.175), ou «Dans ce voyageur nos lecteurs ont reconnu déjà, malgré sa transformation (...) Jacques Garaud (...) l'assassin de son patron» (idem: loc.1132), também no romance de Gonzaga temos estes metatextos, assinalados em itálico, para os distinguir graficamente da narrativa:

«E agora, leitor? Vera, que odeia João Pires, não consegue, contudo, deixar de pensar nele. João Pires, que acabou de casar pela segunda vez, não consegue, por seu lado, tirar Vera do pensamento. E Florbela? Sofre. (...) Vicissitudes no formidável carrossel da vida!» (2007: 137).

De igual modo, em vez de usar a primeira pessoa, Gonzaga escreve uma narrativa na terceira pessoa, como era próprio do romance-folhetim, mas, também, do romance cor-de-rosa ou Harlequin. Ora, João Pires, diz-se, «ia aventurar-se nos territórios da literatura dita cor-de-rosa, ou mais contemporaneamente, da chamada corrente *light*.» (idem: 13). Isto é, Gonzaga filia a literatura *light* na literatura cor-de-rosa, vendo-a como uma “corrente” desta. Neste âmbito, terminado o romance, escreve um texto em que agradece a Corín Tellado, Barbara Cartland e Delly, as grandes referências do género, pela inspiração. Agradece, igualmente, aos “folhetins radiofónicos”, bem como às revistas de fotonovelas *Capricho* e *Grande Hotel*. De seguida, homenageia «as nossas contemporâneas Revistas do Coração, a dose diária *light*, por excelência, dos nossos dias.» (idem: 209). Esta conexão entre literatura *light* e literatura cor-de-rosa explica o final feliz de todas as personagens principais. Vera casa com João Pires, Mi torna-se condessa, Clara casa com o pai do seu filho, e Pikuxa torna-se amante de Mingau. Porém, ao contrário do romance cor-de-rosa, estes finais felizes não têm a ver com o amor romântico, incondicional, eterno. João Pires, que já se divorciou duas vezes, ama Vera, mas necessita dela para o ajudar a escrever os seus romances (idem: 192). Vera acaba por casar com um escritor de sucesso, o que é mais consentâneo com o seu nível social. Também Nini Totó casou com Clara, porque ela, entretanto, começou a escrever, passando, pois, a «desempenhar papéis de maior relevo na sociedade e a ganhar mais dinheiro» (idem: 190). Clara, porém, «a esperta Clara, a inteligente e astuciosa Clara (...) descobriu que estava, de novo, grávida...» (idem, ibidem). Isto é, assegurou-se de que, através de uma nova gravidez, ia prender definitivamente Nini Totó. Pikuxa, que se tornou amante de Mingau, conseguiu deste modo tê-lo para si, “escusando de casar com ele”, o que via como vantagem (idem: 205). Diz Gonzaga:

*«Há (...) um abismo entre as premissas dos romances cor-de-rosa da segunda metade do século XX, e os nossos romances *light* que emergiram no final do milénio.»* (idem: 210).

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Gonzaga liga pois a literatura *light* ao romance cor-de-rosa, sublinhado, contudo, as diferenças abissais que os distinguem. Ou seja, Gonzaga define literatura *light* como *chick lit*.

Como referi, no capítulo anterior, a *chick lit* é o novo romance de amor, num contexto pós-feminista, em que a mulher, embora procure, como no romance cor-de-rosa, o príncipe encantado, exprime reservas, receios, quanto ao casamento, à maternidade e à família. A *chick*, ao contrário da heroína Harlequin, é a mulher que procura o amor, mas este, apenas, não lhe basta. Ela é a mulher de carreira, independente do ponto de vista financeiro e sexualmente desinibida, cidadina, consumista, preocupada com a sua aparência, que, mais que encontrar o homem certo, quer antes procurá-lo. Assim, ao contrário do romance Harlequin, cujo final é sempre feliz, de celebração do casamento ou do amor eterno, o romance *light* - a *chick lit* - não tem que acabar com promessas de amor. Os romances de Rebelo Pinto raramente terminam em casamento. Pelo contrário, muitos acabam em separação, renunciando o início de uma nova conquista. Depois, a *chick lit*, embora aborde temas mais sérios, como a solidão ou os difíceis desafios colocados pelo mundo do trabalho, como vimos, não deve nunca deprimir. Deste modo, o humor é um elemento crucial do género.

A *chick lit* portuguesa tem algo que verdadeiramente a distinga? Como referi, tomando Rebelo Pinto como referência, a *chick lit* portuguesa é mais melancólica, mas esta melancolia, como vimos, é mitigada pela mistura de registos. Para além disso, é também mais classista. Rebelo Pinto não sabe escrever sobre realidades que não são a sua, representando as classes social e economicamente menos privilegiadas de forma caricatural. Ou seja, no essencial, não há nada de verdadeiramente novo. A *chick lit* portuguesa, como a *chick lit* anglófona, reflectindo, embora, a condição de uma nova mulher, emancipada, num mundo consumista e globalizado, quer, antes de mais, entreter.

Conclusão

Findo este trabalho de investigação, é chegado o momento de fazer uma reflexão global sobre o mesmo. Comecei por fazer uma abordagem da literatura não legitimada, dado que a literatura *light*, tema central da minha tese, não é literatura canónica, “verdadeira”. Para tal, visto serem múltiplas as expressões utilizadas para designar esta literatura, sendo muitas delas, como vimos, claramente depreciativas, tentei demonstrar que o termo paraliteratura, cunhado por Jean Tortel em 1967, é o mais adequado para nomear a literatura não legitimada. Porquê? Porque o prefixo *para-* que se junta ao lexema “literatura”, para formar o termo paraliteratura, ao contrário de outros, nada diz acerca deste tipo de ficção. Ou seja, nada diz quanto à sua qualidade, aos seus leitores, ao seu suporte, aos seus circuitos de distribuição ou aos motivos pelos quais é apreciada. É, pois, um termo neutro, que coloca este tipo de produção ficcional, paraliterária, ao lado da literatura. Salientei, ainda, alguns aspectos determinantes para o florescimento da paraliteratura, ocorridos sobretudo nos séculos XVIII e XIX, como o alargamento da escolarização, o desenvolvimento da indústria do livro e estratégias para o tornar acessível ao maior número, como a diminuição do seu preço mas, também, a criação de bibliotecas que os emprestavam, bem como os gabinetes de leitura e, ainda, as sociedades de leitura. Neste âmbito, apontei igualmente a importância dos jornais, devido, nomeadamente, à publicação de folhetins e seu impacto na fidelização do público leitor. Também a passagem da leitura em voz alta para a leitura silenciosa e a passagem da leitura intensiva para a leitura extensiva, as duas revoluções da leitura de que falam Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, foram fundamentais para introduzir o livro e a leitura no quotidiano de um número crescente de homens e mulheres. Tratei, depois, das características da paraliteratura, ou melhor, do texto paraliterário.

O texto paraliterário, predominantemente narrativo, tem no contrato de leitura, conceito desenvolvido por Boyer, uma das suas características definidoras, na medida em que se constrói em torno de um acordo tácito entre escritor e leitor, com vista à sua legibilidade. Wayne Booth, no seu ensaio *The Rhetoric of Fiction*, no qual trata a questão da escrita em função do leitor, diz o seguinte, citando Mark Harris:

«“ There is easy reading. And there is literature (...). I resist, as true novelists do, the injunction (usually a worried editor’s) to be clearer, to be easier, to explain, if I feel that the request is for the convenience of the reader at the expense of the craft.”» (1983: loc. 1606).

Ora, o autor de paraliteratura escreve sempre em função dos seus leitores, facilitando-lhes a tarefa de compreensão do texto. O sucesso do texto paraliterário depende, aliás, deste aspecto. Para tal, os escritores recorrem a fórmulas que já provaram ser do agrado dos leitores, introduzindo em cada novo texto alterações/ inovações mínimas, superficiais. Temos depois, para além da fórmula, outras características que permitem identificar um texto como

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

sendo paraliterário. Com efeito, repetição, redundância, monossemia, ilusão referencial, verosimilhança, transparência, hipertrofia da personagem principal, coloquialidade, estereotipia e legibilidade são palavras-chave da paraliteratura. Referi, ainda, no que concerne ao primeiro tema deste trabalho, como Boyer e Fondanèche explicitam os critérios subjacentes à distinção dos diferentes géneros paraliterários - do romance cor-de-rosa à ficção científica. Boyer assenta a sua análise nos conceitos de “dominante”, “cenário” e “série”. Fondanèche, por sua vez, recorre à noção de “base” - *socle* -, tronco comum, subdividindo os diversos géneros paraliterários em cinco “bases”: a especulativa, a da aventura, a psicológica, a icónica e a documental.

Abordei, de seguida, a *chick lit*, começando por identificá-la como paraliteratura. Salientei, porém, que a *chick-lit* - com hífen - começou por ser literatura de vanguarda, tendo sido bem recebida nos meios académicos. Só posteriormente passou a ser associada à ficção de escritoras como Candace Bushnell e Helen Fielding, entre muitas outras autoras de *bestsellers*. Foram os romances *Sex and the City* e *Bridget Jones's Diary* que vieram dar visibilidade a uma nova literatura de mulheres, urbana, próxima da literatura cor-de-rosa, na medida em que também as heroínas/as *chicks* procuram o homem ideal, mas que apela a um novo público leitor e cujas estratégias narrativas são diversas. Procurei, aliás, mostrar as diferenças entre a *chick lit* e o romance cor-de-rosa. Para tal, procedi a uma abordagem daquilo que é substantivo acerca do romance cor-de-rosa, com base em estudos de referência sobre o assunto. Assim, salientei que, enquanto o romance de amor narra a história do encontro, enamoramento e declaração amorosa, com final feliz, entre um homem e uma mulher, a *chick lit* se centra no percurso de uma mulher. Neste último tipo de romance, o final é também feliz, mas pode, inclusive, não haver uma história de amor.

A *chick lit*, de carácter autobiográfico e ancorada na realidade, não procura, como refere Katarzyna Smyczynska, ser apenas mais um género sobre relacionamentos amorosos, mas, sim, um género que dá conta do que é ser mulher hoje, estando, também, presente uma dimensão de crítica social (2007: 30). A *chick* é diferente da heroína do romance de amor. É uma mulher educada, de carreira, urbana, independente, consumista, obcecada com a imagem e que procura o homem certo - *Mr. Right*. Esta busca, contudo, não se articula com o discurso do amor romântico. Na *chick lit*, a par de uma representação negativa do celibato, há, de igual modo, um discurso contraditório e ambíguo acerca do casamento, bem como da família.

Estando este género paraliterário, desde que a designação *chick lit* foi cunhada, intimamente ligado ao conceito de pós-feminismo, explicitarei, também, algumas das formas de entender este conceito. Outro dos pontos abordados foi o dos subgéneros da *chick lit* - *mommy lit*, *nanny lit*, *sistah lit*, entre outros - que se prende com as características das personagens principais, avatares das próprias escritoras. Referi, por fim, as variantes deste tipo de literatura em diversos países, derivadas do sucesso desta ficção nesses mesmos países. Em

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

Portugal, é a literatura *light* a variante da *chick lit*. Isto mesmo procurei demonstrar na última parte deste trabalho de investigação.

A literatura *light*, a *chick lit* portuguesa, está intimamente ligada à escrita de Margarida Rebelo Pinto, motivo pelo qual o meu estudo incidiu sobre a sua produção ficcional. Os estudos sobre ela, ou sobre a literatura *light* são escassos. Miguel Real, porém, nos dois ensaios que publicou sobre o romance português contemporâneo, deu um contributo valioso para compreender este tipo de literatura, que designa como literatura de mercado, ou seja, como paraliteratura. Com efeito, a literatura *light* é ficção urbana, que tematiza o presente, recorrendo a um registo de linguagem coloquial, disfemístico e eivado de estrangeirismos. De igual modo, os seus temas, como refere Real, incluem o divórcio, a independência da mulher, o “acaso nas relações sociais e sexuais”, a “exaltação do corpo”, bem como o “culto do prazer e da riqueza” (2001: 78). Ora, estes são também os temas da *chick lit*. Foram, contudo, as múltiplas entrevistas feitas a Rebelo Pinto, que me levaram a colocar a hipótese, que procurei provar, de que a sua escrita era a variante portuguesa da *chick lit*. Nelas, a escritora é reiteradamente comparada quer a Bushnell, quer a Fielding, quer, ainda, às personagens criadas por estas duas *chick litters*: Bridget Jones e Carrie Bradshaw. Ora, os romances de Rebelo Pinto, como vimos, apesar de ela negar a conexão com o universo romanesco das referidas autoras anglófonas, recorrem aos mesmos temas, ao mesmo tipo de heroínas, ao mesmo tipo de linguagem. A salientar algumas diferenças, algumas características especificamente portuguesas em relação à *chick lit* anglófona, seriam o recurso ao patético e a profunda clivagem entre personagens ricas e pobres. Mas, como vimos, a *chick lit* anglófona é profundamente classista. De igual modo, o patético em Rebelo Pinto é mitigado pela mistura de registos da linguagem. Assim, como salientei, não há nada de verdadeiramente novo na literatura *light*, enquanto variante portuguesa da *chick lit*.

A finalizar o presente trabalho, procedi a uma leitura do romance *Meu Único Grande Amor: Casei-me*, de Manuela Gonzaga. Nele, como procurei demonstrar, Gonzaga, quer através dos elementos textuais, quer dos elementos paratextuais, como os “agradecimentos”, mais do que escrever um romance *light*, pretendeu apresentar uma definição de literatura *light*. Neste romance, que evoca o universo romanesco de Rebelo Pinto, Gonzaga, no texto de agradecimentos, diz ter-se inspirado, para escrevê-lo, em romances cor-de-rosa. Realça, contudo, haver grandes diferenças entre os romances de amor de autoras como Corín Tellado e os romances *light*. Ou seja, Gonzaga define literatura *light* como *chick lit*. Com efeito, a *chick lit*, a literatura *light*, tem afinidades com o romance cor-de-rosa, mas num contexto pós-feminista.

A literatura *light*, variante portuguesa da *chick lit*, conta histórias de mulheres independentes, emancipadas, que tentam conciliar a sua vida profissional com a busca do homem ideal, num mundo consumista e globalizado. Fá-lo recorrendo a uma linguagem coloquial e num tom humorístico do agrado do público leitor. O seu objectivo, ao narrar estas

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

histórias, é sobretudo entreter, como é próprio do texto paraliterário. Contudo, não deixa de tentar mostrar, como foi referido, uma dimensão de crítica social, bem como uma representação do que é ser mulher hoje, em certos contextos urbanos.

Referências Bibliográficas

Romances/ Contos

- AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, New York, Dover Publications, Inc., 1995 (1813)
- BARATZ-LOGSTED, Lauren, (ed.), *This is Chick-Lit*, Dallas, BenBella Books, Inc., 2006
- BENNETT, Arnold, *The Old Wives' Tale*, Digireads.com Publishing, 2011 (1908)
- BUSHNELL, Candace, *Sex and the City*, New York, The Atlantic Monthly Press, 1996
- BUSHNELL, Candace, *The Carrie Diaries*, HarperCollins e-books, 2010
- CASTILHO, Paulo, *Fora de Horas*, Alfragide, Oceanos, 2009, (1989)
- CASTILHO, Paulo, *Domínio Público*, Alfragide, D. Quixote, 2011
- FARIA, Rosa Lobato, *As Esquinas do Tempo*, Lisboa, Porto Editora, 2008
- FERRO, Rita, «O Segredo de Chiffon», in COELHO, Luisa, (org.), *Intimidades*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, 153-172
- FERRO, Rita, *Uma Mulher Não Chora*, 28ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2007
- FERRO, Rita, *4 & 1 Quarto*, Lisboa, Dom Quixote, 2009
- FIELDING, Helen, *Bridget Jones's Diary*, London, Picador, 1996
- FIELDING, Helen, *Bridget Jones, The Edge of Reason*, London, Picador, 2000
- FIELDING, Helen, *O Diário de Bridget Jones*, 14ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2003
- FIELDING, Helen, *Olivia Joules and The Overactive Imagination*, London, Picador, 2009
- FIELDING, Helen, *The Bridget Jones Omnibus: The Singleton Years*, London, Picador, 2013
- FIELDING, Helen, *Bridget Jones, Mad About the Boy*, London, Jonathan Cape, 2013
- GISSING, George, *New Grub Street*, Public Domain Book, 1891
- GISSING, George, *The Private Papers of Henry Ryecroft*, Coventry, Archibald Constable & Co., 1903
- GREEN, Jane, *Jemima J*, New York, Broadway Books, 1999
- HARRIS, Lynn, *Death by Chick Lit*, New York, Berkley Books, 2007
- HORNBY, Nick, *About a Boy*, London, Penguin, 2005
- KEYES, Marian, *Watermelon*, HarperCollins e-Books, 1995
- KEYES, Marian, *Melancia*, Sintra, Arteplural Edições, 2005
- KINSELLA, Sophie, *The Secret Dreamworld of a Shopaholic*, London, Black Swan, 2000
- KINSELLA, Sophie, *The Undomestic Goddess*, New York, The Dial Press, 2005
- KLEINBERG, Anne, *Menopause in Manhattan*, New York, Bestsellers Ink, 2011
- LIN, S. Kimberly, *Recession Proof*, Kindle Edition, 2011
- MALLERY, Susan, *A Secretária do Xequê*, Alcochete, Harlequin Ibérica, S.A., 2005
- MARQUES, Mónica, *Transa Atlântica*, Lisboa, Quetzal Editores, 2008
- MAZZA, Cris, DESHELL, Jeffrey, (eds.), *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*, Illinois, FC2, 1995
- MAZZA, Cris, et al, (eds.), *Chick-Lit, No Chick Vics*, Illinois, FC2, 1996
- McLAUGHLIN, Emma, KRAUS, Nicola, *The Nanny Diaries*, New York, St. Martin's Paperbaks, 2002

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

- McMILLAN, Terry, *Waiting to Exhale*, New York, Signet, 2005, (1992)
- MERRICK, Elizabeth, (ed.), *This is not chick lit*, New York, Random House, 2006
- MONTÉPIN, Xavier, *La Porteuse de Pain*, Ebooks Libres e Gratuits, 1884
- NATHAN, Melissa, *The Waitress*, London, Arrow Books, 2004
- NAYLOR, Clare, HARE, Mimi, *The Second Assistant*, New York, Plume, 2004
- PARKS, Adele, *Young Wives' Tales*, London, Headline Publishing Group, 2012
- PINTO, Rebelo Margarida, *Sei Lá*, Algés, Difel, 1999
- PINTO, Rebelo Margarida, *Não Há Coincidências*, Lisboa, Oficina do Livro, 2000
- PINTO, Rebelo Margrida, *As Crónicas da Margarida*, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2000
- PINTO, Rebelo Margarida, *Alma de Pássaro*, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2001
- PINTO, Rebelo Margarida, *Artista de Circo*, Lisboa, Oficina do Livro, 2002
- PINTO, Rebelo Margarida, *Pessoas Como Nós*, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2005
- PINTO, Margarida Rebelo, *Diário da Tua Ausência*, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2006
- PINTO, Rebelo Margarida, *Português Suave*, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2008
- REIL, Maureen, *Chick-Lit Saved My Life*, Ebook Edition, 2011
- RICHARDSON, Samuel, *Pamela, or Virtue Rewarded*, A Public Domain Book, 1740
- RODRIGUES, Manuel Maria, *A Rosa do Adro*, Moderna Editorial Laves, Estarreja, 2008
- RUSSELL, Janice, *An Algarve Affair*, Monchique, Montanha Books, 2013
- STEEL, Danielle, *Once in a Lifetime*, New York, Dell Publishing, 1982
- TOWNSEND, Sue, *The Growing Pains of Adrian Mole*, London, Puffin, 2009
- TOWNSEND, Sue, *Adrian Mole: The Cappuccino Years*, London, Penguin, 2000
- TOWNSEND, Sue, *Adrian Mole and The Weapons of Mass Destruction*, London, Penguin, 2005
- VIEIRA, Alice, et al., *13 Gotas ao Deitar*, Alfragide, Oficina do Livro, 2009
- WEBSTER, Jean, *Papá das Pernas Altas*, [Lisboa], Biblok, 2011, (1912)
- WEINER, Jennifer, *Good in Bed*, New York, Washington Square Press, 2001
- WEISBERGER, Lauren, *The Devil Wears Prada*, New York, Anchor Books, 2006
- WEISBERGER, Lauren, *Last Night at Chateau Marmont*, New York, Atria Books, 2010
- WEISBERGER, Lauren, *A Última Noite no Chateau Marmont*, Lisboa, Editorial Presença, 2012
- WEISBERGER, Lauren, *Chasing Harry Winston*, New York, HarperCollins e-books, 2013
- WINTER, Alice, SCHNEIDT, Katja, *Vom Frosch geküsst*, Kindle Edition, 2014

Bibliografia Citada/ Consultada

- ADORNO, Theodor, *Indústria Cultural e Sociedade*, 5ª edição, São Paulo, Editora Paz e Terra S/A, 2009
- ANGENOT, Marc, *Qu'est-ce que la parallittérature*, 1974, in <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1974/v7/500305ar.pdf>, consultado em 24 de Junho de 2013
- ANKE, «Chick Lit “Hühnchen Literatur”», 2011, in <http://magazin.happy-end-buecher.de/chick-lit-huhnchen-literatur/>, consultado em 30 de Julho, 2014

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

- ARNAUD, Noël, LACASSIN, Francis, TORTEL, Jean (eds.), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
- BARATZ-LOGSTED, Lauren, «Plenty of Pride and Prejudice to Go Around», in CRUSIE, Jennifer, (ed.), *Flirting with Pride & Prejudice, Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*, Dallas, BenBella Books, Inc., 2005, pp. 71-75
- BARLOW, Linda, KRENTZ, Ann Jayne, «Beneath the Surface - The Hidden Codes of Romance», in KRENTZ, Jayne Ann (ed.), *Dangerous Men & Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 15-29
- BARROS, Pía, «Literatura light, o yo como liviano», 2000, in <http://www.convencion.org.uy/menu7-008.htm>, consultado em 11 de Janeiro, 2006
- BARTHES, Roland, «L'effet de réel», in BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982
- BAUDOU, Jacques, *La Science-Fiction*, Paris, PUF, 2003
- BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70, Lda., 2005
- BESSON, Anne, FERRÉ, Vincent, «Littérature de grande diffusion», in *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 279-287
- BLOOM, Harold, *The Western Canon: The Books and School of The Ages*, New York, Riverhead Books, 1995
- BONNEMAISON Audrey, FONDANÈCHE Daniel, *Le Polar*, Paris, Le Cavalier Bleu Editions, 2009
- BOOTH, C. Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983
- BOYER, Alain-Michel, *A Paraliteratura*, Porto, Rés Editora, s.d.
- BOYER, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008
- BROWN, Helen Gurley, *Sex and the Single Girl, The Unmarried Woman's Guide to Men*, New York, Open Road Media, 2012 (1962)
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avan-Garde, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987
- CAREY, John, *The Intellectuals and the Masses - Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880-1930*, London, Faber and Faber, 1992
- CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001
- CAWELTY, G. John, *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976
- CRUSIE, Jennifer, (ed.), *Flirting with Pride & Prejudice, Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*, Dallas, BenBella Books, Inc., 2005
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992
- DONADIO, Rachel, «The Chick Lit Pandemic», 2006, in <http://www.nytimes.com/2006/03/19/books/review/19donadio.html?pagewanted=all&r=0>, consultado em 22 de Agosto, 2012

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

- DORFLES, Gillo, *Oscilações do Gosto*, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2001 (1989)
- ECO, Umberto, *O Super Homem de Massas*, Algés, Difel, 1978
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Algés, Difel, 1991
- ECO, Umberto, *Leitura do Texto Literário, Lector in Fabula*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1993
- ECO, Umberto, *Sobre a Literatura*, Algés, Difel, 2003
- ESCARPIT, Robert, *Sociology of Literature*, London, Frank Cass & Co. Ltd., 1971 (1958)
- FAKTOROVICH, Anna, *The Formulas of Popular Fiction: Elements of Fantasy, Science Fiction, Romance, Religious and Mystery Novels*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014
- FARR, Cecilia Konchar, «It was Chick Lit All Along, The Gendering of a Gender», in GOREN, Lilly J., (ed.), *You've Come a Long Way, Baby: Women, Politics and Popular Culture*, Lexington, KY, University of Kentucky, 2009, pp. 201-214
- FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman's Fiction*, New York, London, Routledge, 2006
- FIEDLER, Leslie, *Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol 2, New York, Stein and Day, 1971
- FONDANÈCHE, Daniel, *Le Roman policier*, Paris, Ellipses, 2000
- FONDANÈCHE, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005
- FRANKLIN, Dan, «Commissioning and Editing Modern Fiction» in ZACHARY, Leader, (ed.), *On Modern British Fiction*, New York, Oxford University Press, 2002, pp. 270-283
- GANS, J. Herbert, *Popular Culture & High Culture - An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1999
- GARCIA, Dulce, LITO, Raquel, «A Miúda que Vendeu Um Milhão», *Sábado*, n.º. 517, 2014
- GARCÍA, María Teresa González, *Corín Tellado, Médio siglo de novella de Amor (1946-1996)*, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1998
- GASSET, José Ortega y A *Rebelião das Massas*, em <http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/ortega.html> 1/12/2003
- GENETTE, Gérard, *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 (1987)
- GENZ, Stéphanie, BRABON, A. Benjamin, *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009
- GEORGE, João Pedro, *O Meio Literário Português (1960/1998)*, Algés, Difel, 2002
- GEORGE, João Pedro, *Couves & Alforrecas*, Vila do Conde, Objecto Cardíaco, 2006
- GERSÃO, Teolinda, «O escritor é considerado como um luxo e não uma necessidade» (entrevista de Andreia Rocha), in <http://www.uc.pt/sdp/rualarga98/subseccoes/detalhe.php?PnID=569> , consultado em 23 de Fevereiro, 2007
- GIDDENS, Anthony, *A Transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor & Erotismo nas Sociedades Modernas*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

- GILBERT, Sandra, GUBAR, Susan, *The Mad Woman in the Attic*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, (1979)
- GILL, Rosalind, HERDIECKERHOFF, Elena, *Rewriting The Romance: New Feminities in Chick Lit?*, London, LSE Research Online, 2006
- GILL, Rosalind, *Gender and the Media*, Cambridge, Polity Press, 2007
- GONÇALVES, João, *Contra a Literatice e Afins*, Lisboa, Guerra e Paz, Editores S.A., 2011
- GONZALEZ, Blas Pedro, *“The Revolt of the Masses” and the Triumph of the New Man*, New York, Algora, 2007
- GOULÃO, Francisco, «A Insustentável Leveza da Literatura Light: Estudo Superficial Sobre Causas Profundas», in <http://adufe.net/2006/05/os-sonhos-de-margarida/>, consultado em 23 de Fevereiro, 2007
- GREER, Germaine, *The Female Eunuch*, New York, HarperCollins e-books, 2008, (1970)
- GUERRERO, LISA, «“Sistahs Are Doin’It for Themselves”: Chick Lit in Black and White», in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman’s Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 87-101
- GUERREIRO, Manuel Viegas, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983 (1978)
- GUEDES, Fernando, *O Livro e a Leitura em Portugal - Subsídios Para a Sua História, séculos XVIII - XIX*, Lisboa, Editorial Verbo, 1986
- HAMERMESH, Daniel, *Beauty Pays: Why Attractive People are More Successful*, Princeton, Princeton University Press, 2011
- HAMON, Philippe, «Un discours contraint», in BARTHES, Roland et al., *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
- HARZEWSKI, Stephanie, «Tradition and Displacement in The New Novel of Manners», in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman’s Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 29-46
- HARZEWSKI, Stephanie, *Chick Lit and Postfeminism: Cultural Frames, Framing Culture*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2011
- HORTELÃO, Rui, «Mulheres de Conquistas», *Sábado*, nº. 517, 2014
- JOHNSON, Joanna Webb, «Chick Lit Jr.: More than Glitz and Glamour for Teens and Tweens», in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman’s Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 141-157
- JÚDICE, Nuno, *ABC da Crítica*, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2010
- KIERNAN, Anna, «No Satisfaction: *Sex and the City*, *Run Catch Kiss*, and the Conflict of Desires in Chick Lit’s New Heroines», in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman’s Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 207-218
- KLEGER, Michael, «Margarida Rebelo Pinto: *Wer Einmal Liebt*», in <http://www.novacultura.de/0312pinto.html>, consultado em 5 de Fevereiro, 2014

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

- KRENTZ, Jayne Ann, «Trying to Tame the Romance Critics and Correctness», in KRENTZ, Jayne Ann (ed.), *Dangerous Men & Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 107-113
- KUNDERA, Milan, *A Arte do Romance*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002
- LA MOTHE, Jacques (org.), *Les Cahiers des paralittératures*, 3, *Actes du Colloque "Les Mauvais Genres" Organisé au Centre Culturel Canadien de Paris les 23, 24 et 25 Novembre 1989*, Liège, Éditions du C.L.P.C.F., 1989
- LANGBAUER, Laurie, *The Series in English Fiction, 1850-1930, Novels of Everyday Life*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999
- LAUTER, Paul, *Canons and Contexts*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1991
- LEONARD, Suzanne, «“I Hate My Job, I Hate Everybody Here” - Adultery, Boredom, and the “Working Girl” in Twenty-First-Century American Cinema», in TASKER, Yvonne, NEGRA, Diane, (eds.), *Interrogating Postfeminism, Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham and London, Duke University Press, 2007, pp. 100-131
- LLOSA, Vargas, *A Civilização do Espetáculo*, Lisboa, Quetzal Editores, 2012
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992
- LODGE, David, *Consciousness and The Novel*, New York, Random House eBooks, 2012 (2002)
- LOPES, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994
- MACDONALD, Dwight «A Theory of Mass Culture», in <http://docs4.chomikuj.pl/265178093,0,1,Dwight-Macdonald-A-Theory-of-Mass-Culture.pdf> , consultado em 24 de Agosto de 2011
- MACDONALD, Dwight, *Against the American Grain*, New York, Da Capo Press, 1983
- MAZZA, Cris, «Who’s Laughing Now? A Short History of Chick Lit or the Perversion of a Genre», in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.) *Chick Lit - The New Woman’s Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 17-28
- MAZZOCUT-MIS, Maddalena, *Le Niais sublime - Du pathétique au Kitsch*, Editions Mimesis, 2014
- McROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism*, London, SAGE Publications, Ltd., 2009
- MODLESKI, Tania, *Loving with a Vengeance - Mass-produced Fantasies for Women*, New York, London, Methuen, 1982
- MODLESKI, Tania, *Feminism Without Women, Culture and Criticism in a “Postfeminist” Age*, New York, London, Routledge, 1991
- MOURALIS, Bernard, *As Contraliteraturas*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982
- PETRUCCI, Armando, «Lire pour lire - Un avenir pour la lecture», in CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001, pp. 431-455
- PHILIPS, Deborah, *Women’s Fiction 1945-2005, Writing Romance*, New York, Continuum, 2006
- PINTO, Margarida Rebelo, «Sou Uma Pessoa Muito Ambiciosa» (entrevista a Carlos Vaz Marques), *Ler*, nº. 71, 2008

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

- PINTO-CORREIA, João David «A Literatura Popular e as Suas Marcas na Produção Literária Portuguesa do Século XX - Uma Primeira Síntese», in http://www.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/lusitana/rlus_ns/rlns09/rlns09_p19.pdf, consultado em 1 de Setembro, 2011
- PINTO-CORREIA, João David, «Paraliteratura: da acção ao sentimento», 2003, in purl.pt/301/1/xpo/docs/joao-d-p-correia.doc, consultado em 2 de Setembro, 2011
- PITTA, Eduardo, «Para quem, afinal?», *Os Meus Livros*, n.º. 50, Ano 5, 2007
- PITTA, Eduardo, «Quem Legitima?», *Ler*, n.º. 69, Segunda Série, 2008
- PITTA, Eduardo, «Ficção, Diz Ele», *Ler*, n.º. 116, Segunda Série, 2012
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil, 1970
- QUENEAU, Raymond (dir.), *Histoire des littératures 3 - Littératures françaises, connexes et marginales*, Paris, Éditions Gallimard, 1958
- RADWAY, Janice A., *Reading the Romance - Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1991
- RAMOS, Ana Margarida, *Os Monstros na Literatura de Cordel do Século XVIII*, Lisboa, Edições Colibri, 2008
- REAL, Miguel, *Geração de 90, Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2001
- REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo, 1950-2010*, Alfragide, Caminho, 2012
- REGIS, Pamela, *A Natural History of the Romance Novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura, Introdução aos Estudos Literários*, 2ª edição, Coimbra, Almedina, 2001
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 2002
- RICCIARDI, Giovanni, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971
- RIFFATERRE, Michael, «L'illusion référentielle», in BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 91-118
- RICH, Jennifer, *An Introduction to Modern Feminist Theory*, Penrith, Humanities-Ebooks.co.uk, 2007
- SAJDL, Denise, *Chick Lit & Co. - Geschlechterkonzepte in der Zeitgenössischen britischen Populärliteratur*, München, GRIN - Verlage für akademische Texte, 2006
- SANTOS, José Rodrigues dos, *Conversas de Escritores*, Lisboa, Gradiva, 2010
- SANTOS, José Rodrigues dos, *Novas Conversas de Escritores*, Lisboa, Gradiva, 2012
- SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginal/izada*, Porto, Edição do autor, 1975
- SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginal/izada, Novos Ensaio*s, Porto, Edições Árvore, 1980
- SARAIVA, Arnaldo, «Acerca de “Paraliteratura”» in *Revista Lusitana (Nova Série)*, 17-18, Lisboa, Centro de Tradições Populares Portuguesas “Professor Manuel Viegas Guerreiro, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1998, pp. 147-151

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

- SEIDEL, Kathleen Gilles, «Judge me by the Joy I Bring» in KRENTZ, Jayne Ann (ed.), *Dangerous Men & Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 159-177
- SÉLLEI, Nóra, «Bridget Jones and Hungarian Chick Lit», in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman's Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 173-190
- SHEPPARD, Nathan, (ed.), *The Essays of George Eliot*, New York, Funk & Wagnalls Publishers, 2013, (1883)
- SHOWALTER, Elaine, «Ladlit», in ZACHARY, Leader, (ed.), *On Modern British Fiction*, New York, Oxford University Press, 2002, pp. 60-76
- SHOWALTER, Elaine, *A Jury of Her Peers, American women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*, New York, Alfred A. Knopf, 2009
- SILVA, V. de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª., Coimbra, Almedina, 1990
- SILVA, V. de Aguiar e, *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política de Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 2010
- SLOOTEN, Jessica Lyn Van, «Fashionably Indebted: Conspicuous Consumption, Fashion, and Romance in Sophie Kinsella's Shopaholic Trilogy», in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman's Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 219-238
- SMYCZYNSKA, Katarzyna, *The World According to Bridget Jones*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007
- SWENDSON, Shanna, «The Original Chick-Lit Masterpiece», in CRUSIE, Jennifer, (ed.), *Flirting with Pride & Prejudice, Fresh Perspectives on The Original Chick-Lit Masterpiece*, Dallas, BenBella Books, Inc., 2005, pp. 63-69
- TASKER, Yvonne, NEGRA, Diane, (eds.), *Interrogating Postfeminism, Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham and London, Duke University Press, 2007
- THOVERON, Gabriel, *Deux siècles de paralittératures: lecture, sociologie, histoire*, Tome 1, Liège, Céfal, 2008a
- THOVERON, Gabriel, *Deux siècles de paralittératures: lecture, sociologie, histoire*, Tome 2, Liège, Céfal, 2008b
- TODOROV, Tzvetan, *La Notion de littérature e autres essais*, Paris, Editions du Seuil, 1987
- UMMINGER, Alison, «Supersizing Bridget Jones: What's Really Eating the Women in Chick Lit» in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman's Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 239-252
- VALETTE, Bernard, *O Romance, Iniciação aos Métodos e Técnicas Modernas de Análise Literária*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1992
- VIEIRA, Cristina da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca*, Lisboa, Edições Colibri, 2008
- VITAL, Fezas, «Entre o Céu e a Terra», (entrevista de João Morales), *Os Meus Livros*, nº. 30, Ano 4, 2005

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

- WEARING, Sadie, «Subjects of Rejuvenation: Aging in a Postfeminist Culture», in TASKER, Yvonne, NEGRA, Diane, (eds.), *Interrogating Postfeminism, Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham and London, Duke University Press, 2007, pp. 277-310
- WELLS, Juliette, «Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History», in FERRISS, Suzanne, YOUNG, Mallory, (eds.), *Chick Lit - The New Woman's Fiction*, New York, London, Routledge, 2006, pp. 47-70
- WHELEHAN, Imelda, *The Feminist Bestseller*, New York, Palgrave Macmillan, 2005
- WILLIAMS, Claire, «As Primas Portuguesas de Bridget Jones: “Chick Lit” Portuguesa», in JORGE, Vítor Oliveira, (coord.), *Cultura Light*, Porto, Universidade do Porto, 2006, pp. 157-168
- WILLIAMSON, Penelope, «By Honour Bound the Heroine and the Hero», in KRENTZ, Jayne Ann (ed.), *Dangerous Men & Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, pp.125-132
- WITT, Elsbeth, *Austen's Power, Four Contemporary Chick Lit Novels Compared to the Works of Jane Austen*, 2007, in http://www.researchgate.net/publication/27705377_Austen's_Power._Four_Contemporary_Chick_Lit_Novels_Compared_to_the_Works_of_Jane_Austen, consultado em 20 de Julho, 2014
- WITTMAN, Reinhard, «Une Révolution de la lecture à la fin du XVIII^e siècle?», in CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001, pp. 355-384
- WOLCOTT, James, «Hear me Purr: Maureen Dowd and the rise of the postfeminist chick-lit», *The New Yorker*, 20 May, 1996, 54-59, in <http://archives.newyorker.com/?i=1996-05-20#folio=054> consultado em 2 de Setembro, 2013
- YARDLEY, Cathy, *Will Write for Shoes, How to Write a Chick Lit Novel*, New York, St. Martin's Griffen Edition, 2007
- YASZEK, Lisa, «I'll be a postfeminist in a postpatriarchy, or, Can We Really Imagine Life after Feminism?», 2005, in [http://www.electronicbookreview.com/thread/writingpostfeminism/\(fem\)sci-fi](http://www.electronicbookreview.com/thread/writingpostfeminism/(fem)sci-fi), consultado em 23 de Agosto de 2013
- YOUNG, Brittany, «Making a Choice - Virginity in the Romance», in KRENTZ, Jayne Ann (ed.), *Dangerous Men & Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 121-123
- ZINK, Rui, *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, Oeiras, Celta, 1999
- ZINK, Rui, *O Humor de Bolso de José Vilhena*, Oeiras, Celta Editora, 2001
- http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=1f0e3dad99908345f7, consultado em 23 de Fevereiro, 2007

A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa da *Chick Lit*

http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=6f4922f45568161a8c,
consultado em 23 de Fevereiro, 2007

http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=6512bd43d9caa6e02c,
consultado em 23 de Fevereiro, 2007

http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=1f0e3dad99908345f7,
consultado em 23 de Fevereiro, 2007

http://margarida.clix.pt/margarida_imprensa_completa.php?op=aab3238922bcc25a6f ,
consultado em 23 de Fevereiro, 2007

<http://policariodebolso.blogspot.pt/2013/01/colecao-vampiro-capas.html>, consultado em
30 de Junho, 2013

<http://www.publico.pt/cultura/noticia/morreu-o-escritor-dinis-machado-1344857>,
consultado em 29 de Junho, 2013

[http://ebooks.harlequin.com/8EF0435D-725F-4161-A986-
ED9940ABFEC8/10/141/en/SearchResultsImprint.htm?SearchID=37235594&SortBy=date](http://ebooks.harlequin.com/8EF0435D-725F-4161-A986-ED9940ABFEC8/10/141/en/SearchResultsImprint.htm?SearchID=37235594&SortBy=date),
consultado em 7 de Agosto, 2013

[http://ebooks.harlequin.com/8EF0435D-725F-4161-A986-
ED9940ABFEC8/10/141/en/SearchResultsImprint.htm?SearchID=37235698&SortBy=date](http://ebooks.harlequin.com/8EF0435D-725F-4161-A986-ED9940ABFEC8/10/141/en/SearchResultsImprint.htm?SearchID=37235698&SortBy=date),
consultado em 7 de Agosto, 2013

<http://history1900s.about.com/od/1990s/qt/Bobbitt.htm>, consultado em 14 de Dezembro,
2013

<http://www.harlequin.com/store.html?cid=264>, consultado em 30 de Dezembro, 2013

<http://history1900s.about.com/od/1990s/qt/Bobbitt.htm>, consultado em 14 de Dezembro,
2013

<http://www.chicklitclub.com/janegreen.htm> , consultado em 7 de Julho, 2013

<http://gonzagamanuela.blogspot.pt/2010/02/meu-unico-grande-amor-casei-me.html>,
consultado em 10 de Julho, 2014

<http://sol.pt/Sol/Pesquisar/?tag=margarida+rebelo+pinto> , consultado em 20 de Julho, 2014

[http://www.infopedia.pt/\\$margarida-rebelo-pinto](http://www.infopedia.pt/$margarida-rebelo-pinto), consultado em 20 de Julho, 2014

<http://www.xonei.com/mulheres-obrigadas-a-engordar-caso-contrario-sao-torturadas/> ,
consultado em 22 de Julho, 2014

<http://www.goodreads.com/shelf/show/romance-chicklit?page=17>, consultado em 23 de
Agosto, 2014

<http://www.tv.com/shows/ally-mcbeal/>, consultado em 31 de Julho, 2014

<https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20130204095502AAKs7h7>, consultado em
23 de Agosto, 2014