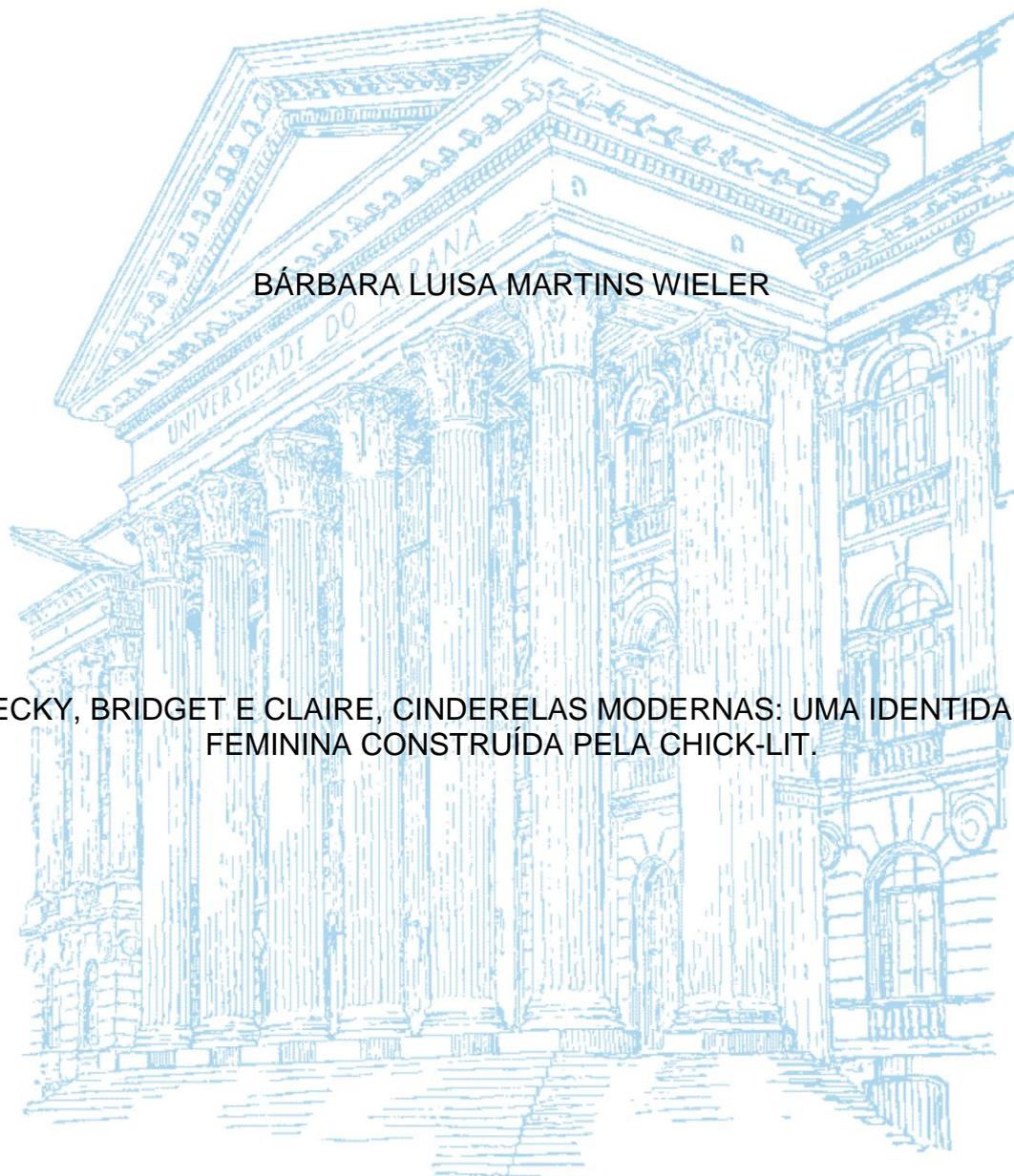


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BÁRBARA LUISA MARTINS WIELER

BECKY, BRIDGET E CLAIRE, CINDERELAS MODERNAS: UMA IDENTIDADE  
FEMININA CONSTRUÍDA PELA CHICK-LIT.



CURITIBA  
2015

BÁRBARA LUISA MARTINS WIELER

BECKY, BRIDGET E CLAIRE, CINDERELAS MODERNAS: UMA IDENTIDADE  
FEMININA CONSTRUÍDA PELA CHICK-LIT.

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do grau de Mestre em Literatura, no  
Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de  
Ciências Humanas, Letras e Artes, da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Klaus Eggensperger.

CURITIBA  
2015

Catálogo na publicação  
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Wieler, Bárbara Luisa Martins

Becky, Bridget e Claire, cinderelas modernas: uma identidade feminina construída pela chick-lit. / Bárbara Luisa Martins Wieler. – Curitiba, 2015.  
219 f.

Orientador: Prof.º Dr.º Klaus Eggensperger  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Universidade Federal do Paraná.

1. Letras – literatura – literatura feminina.  
2. Literatura feminina – gênero – crítica. 3. Literatura feminina – estratégias narrativas – pós-modernidade. I. Título.

CDD 869.09



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de BÁRBARA LUISA MARTINS WIELER para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados KLAUS F. W. EGGENSBERGER, MARLY CATARINA SOARES e SANDRA MARA STROPARO arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação: "**BECKY, BRIDGET E CLAIRE, CINDERELAS MODERNAS: A IDENTIDADE FEMININA CONSTRUÍDA PELA CHICK-LIT**".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
KLAUS F. W. EGGENSBERGER		aprovado
MARLY CATARINA SOARES		Aprovada
SANDRA MARA STROPARO		aprovada

Curitiba, 16 de março de 2015.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran  
Vice-Coordenadora

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as Bridgets, Claires e Becky, que não se envorganham de seus hábitos literários, que merecem ser amadas “do jeito que são” e que encontram nas narrativas mais motivos para continuar sonhando...

## AGRADECIMENTOS

A Deus, luz infinita, fonte inspiradora, pelo consolo e pela força.

Aos meus pais, Maria Rita e Geraldo, pelo amor, confiança, incentivo e investimento. Obrigada pelos capitais econômico, cultural e simbólico a mim legados. Obrigada pelo estímulo, pelas manhãs em que ficaram com a Clarinha enquanto eu concluía os créditos do Mestrado, pelos livros adquiridos (“Cadê a lista que seu professor passou? O pai compra para você!”), pelo orgulho por talentos que só eles veem em mim. Obrigada por multiplicarem, sempre, obrigada.

Ao meu orientador, Klaus, o “profe”, pela liberdade criativa, pela presença assertiva, por sugerir reflexões sempre produtivas, pela coragem em embarcar nesse projeto comigo.

À professora Sandra Stroparo, tão amistosa e elucidativa em seus comentários, pela consideração pelo meu trabalho.

Às sete convidadas que responderam com tanto carinho ao questionário, pela contribuição com a pesquisa e por lapidarem meu entendimento sobre o gênero.

À turma de Letras 2005, pela amizade, pelas risadas e, sobretudo, pelas conversas recheadas de referências pop e transbordantes de Indústria Cultural.

À Luziane e à Elenice, irmãs que escolhi, por me apresentarem à Bridget Jones, pela companhia na derrota e na vitória.

E

À Ana Clara e à Cecília, meus frutos mais perfeitos, minhas estrelinhas, o açúcar e a baunilha que adoçam meu caminho.

Ao Rodrigo, meu príncipe encantado, por fazer da minha vida um conto-de-fadas, por #tudo.

## RESUMO

O presente trabalho pretende delinear a construção das narrativas chick-lit a partir da investigação de três livros do gênero, a saber: *Melancia*, de Marian Keyes, *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding e *Os delírios de consumo de Becky Bloom*, de Sophie Kinsella. O objetivo do estudo é averiguar como as personagens femininas são desenhadas nesses romances contemporâneos, para tanto, discutir-se-á o posicionamento delas a respeito de temas como amor, trabalho, consumo e autoestima. As protagonistas são garotas na faixa dos 20 aos 30 anos, solteiras, brancas, economicamente ativas e pertencentes à classe média. O enredo recorta um período da vida das personagens, geralmente ligado ao encontro do verdadeiro amor, cuja busca é entremeada por vicissitudes e frustrações, enquanto outros dilemas, como profissionais e estéticos, também as acossam. A chick-lit é fruto da Indústria Cultural e se submete às leis de mercado para garantir lucros aos seus produtores. Nesse sentido, ela é confeccionada a partir de fórmulas que garantem a padronização, a massificação e o sucesso das obras. Essas fórmulas remetem à linhagem de escrita popular feminina, iniciada no século XVIII, por Jane Austen, mas que foram perpetuadas e consagradas pelos romances Harlequin e ainda hoje seguem profícuas e vivas. Ao mesmo tempo em que a chick-lit empresta características dos romances cor-de-rosa do passado, ela também renova a receita, adicionando elementos que atualizam o enredo e o perfil das personagens. A urdidura das tramas, nesse sentido, procura unir uma linguagem mais moderna à temática tradicionalmente açucarada e manejar aspectos literários, como espaço e tempo, de modo a facilitar e familiarizar a leitura. A verossimilhança e o efeito do real são outras premissas almejadas pelo gênero e espera-se que ele incite a identificação na leitora e a divirta, sendo o humor um de seus pilares. As relações interpessoais mais líquidas e o comportamento mais consumista, autocrítico e liberado sexualmente são retratados nessas letras, procurando emular o cenário social atual. Iluminar a recepção das leitoras às histórias, pontuar as motivações para a busca desse entretenimento e refletir sobre as múltiplas significações atribuídas por elas contribui para as conclusões do trabalho, que considera a chick-lit uma mercadoria literária distanciada do cânone, mas que consegue se comunicar com o público e fazê-lo rir e sonhar.

Palavras-chave: Chick-lit. Literatura feminina. Indústria Cultural. Identidade.

## ABSTRACT

The present work intends to outline the construction of chick-lit narratives from the research of three books of the genre, namely: *Watermelon*, by Marian Keyes, *Bridget Jones's Diary*, by Helen Fielding and *Confessions of a Shopaholic*, by Sophie Kinsella. The objective of the study is to assess how the female characters are portrayed in these contemporary novels. Therefore, their position towards topics such as love, work, consumption and self-esteem will be discussed. The protagonists are girls in the age range of 20 to 30 years old, single, white, economically active and belonging to middle class. The plot points out a period in the life of the characters, usually connected to the meeting of the true love, whose pursuit is streaky by vicissitudes and frustrations, while other dilemmas, such as professional and aesthetic ones, also bother them. The chick-lit is the result of the Cultural Industry and is subject to the laws of the market to ensure profits for its producers. In this sense, the works are made from formulas that guarantee its standardization, massification and success. These refer to the tradition of popular female writing, which started in the 18th century, by Jane Austen, but that were perpetuated and consecrated by Harlequin novels and that are fruitful and vivid still today. At the same time that the chick-lit borrows characteristics of romance novels of the past, it also renews the formula, adding elements that update the plot and the characters' profile. The plot, in this sense, intends to put a more modern language to the traditionally sweet theme and manage literary aspects, such as space and time, in order to facilitate and to familiarize the reading. The similarities and the effect of the real are other assumptions desired by the genre and the goal is that it will spur the identification on the reader and amuse her, being the humor one of its pillars. The more liquid interpersonal relationships and the more consumerist, self-critical and sexually released behavior are portrayed in these letters, trying to emulate the current social scenario. Enlightening the reception of readers to the stories, demonstrating the motivations for the pursuit of this entertainment and reflecting upon the multiple meanings assigned by them contributes to the conclusions of the work, which considers the chick-lit a literary product distanced from the canon, but that is able to communicate with the public and make them laugh and dream.

Key-words: Chick-lit. Female Literature. Cultural Industry. Identity.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CAPA DE <i>O DIÁRIO DE BRIDGET JONES</i> .....	33
FIGURA 2 – CAPAS DE LIVROS DE MARIAN KEYES.....	34

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1 – PERFIS DE LEITORAS BRASILEIRAS DA CHICK-LIT.....	147
---	-----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 AS OBRAS ANALISADAS</b> .....	17
1.1 <i>O DIÁRIO DE BRIDGET JONES</i> .....	17
1.2 <i>OS DELÍRIOS DE CONSUMO DE BECKY BLOOM</i> .....	18
1.3 <i>MELANCIA</i> .....	19
<b>2 A CHIK-LIT</b> .....	21
2.1 A CHICK-LIT E A TRADIÇÃO LITERÁRIA FEMININA.....	24
2.1.1 O início.....	24
2.1.2 O romance cor-de-rosa recente.....	28
2.2 A CHICK-LIT.....	32
2.2.1 A receita do romance chick-lit.....	40
2.2.2 A beleza na chick-lit.....	44
2.2.3 A sexualidade na chick-lit.....	50
2.2.4 O trabalho na chick-lit.....	54
2.2.5 A autoestima das personagens.....	59
2.3 DEPOIS DA CHICK-LIT.....	63
2.4 A CHICK-LIT NO BRASIL.....	66
<b>3 A INDÚSTRIA CULTURAL E A POPULAR FICTION</b> .....	70
3.1 ADORNO E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	70
3.2 BOURDIEU: <i>HABITUS</i> , CAMPO INTELECTUAL E LITERATURA.....	79
3.2.1 Bourdieu e a formação do gosto.....	79
3.2.2 Bourdieu e o campo literário.....	93
3.3 <i>POPULAR FICTION</i> .....	97
3.4 TEORIA DA LITERATURA DE MASSA.....	99
3.4.1 A literatura trivial.....	101
3.5 MORIN E A CULTURA DE MASSA.....	105
<b>4 IDENTIDADES</b> .....	121
4.1 IDENTIDADES FEMININAS .....	122
4.2 IDENTIDADE E O CONSUMO.....	128
<b>5 A LEITURA E AS LEITORAS DA CHICK-LIT</b> .....	137

5.1 A LEITORA BRASILEIRA DA CHICK-LIT .....	149
<b>6 ANÁLISE LITERÁRIA.....</b>	<b>157</b>
6.1 AS PERSONAGENS.....	166
6.1.1 A personagem de carne e osso.....	173
6.1.2 As personagens em <i>Melancia</i> .....	179
6.1.3 As personagens em <i>Bridget Jones</i> .....	180
6.1.4 As personagens em <i>Becky Bloom</i> .....	182
6.2 A LINGUAGEM DESCOMPLICADA NA CHICK-LIT.....	182
6.2.1 A linguagem romântica Harlequin X A linguagem descolada chick-lit.....	190
6.3 IRONIA.....	200
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>210</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>212</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>219</b>

## INTRODUÇÃO

Elas já foram Evas, Marias, Julietas, Capitus. Hoje, perfumadas com um pouco do aroma cada uma de suas irmãs antecessoras, são, ao mesmo tempo, pecadoras, virginais, românticas e dissimuladas. Elas viraram Bridget, Claire e Becky e são Cinderelas modernas, um misto de gatas borralheiras com princesas. A chick-lit, gênero literário nascido no final do século XX, tenta tracejar um novo perfil literário para as mulheres, bebendo, para tanto, de alguns goles generosos de realidade, mas adoçados com pitadas de ficção o bastante para manter os sonhos das leitoras vívidos.

Valendo-se de narradoras-protagonistas autoirônicas, debochadas e atrapalhadas, o gênero não pretende subverter ou contestar o sistema, mas parodiá-lo, enquanto trabalha com a fantasia e com o imaginário das leitoras. Descolada da literatura canonizada e erudita, a chick-lit amplifica a voz feminina por meio de histórias que incitam a diversão e a identificação. Mas essa voz não é de todo autônoma: condicionada às regras de mercado, ela reverbera as fórmulas da Indústria Cultural e seus objetivos prioritários são auferir lucros aos produtores, garantir a venda maciça das obras e estimular o consumo.

Capas coloridas, divulgação em blogs e roteirização para o cinema são algumas tentativas publicitárias de tornar as obras sedutoras e vendáveis, e o trabalho prossegue livro adentro. A comunicação é coloquial, urbana, sem rebuscamentos, além de a linguagem, palatável, ser simples e acessível. As figuras, como metáforas e antíteses, são despidas de sofisticação. A produção é industrial, automatizada e ambiciona sempre a insígnia de *best-seller*. Os enredos, voltados à verossimilhança de situações potencialmente reais, cativam um certo público feminino, justamente por elaborarem, dentro das possibilidades linguísticas e literárias, um universo cor-de-rosa aprazível a essa audiência, que gostaria de habitá-lo. Há um frutífero trabalho de mimese, e as leitoras-modelo creem, de fato, na viabilidade das tramas. A chick-lit é um romance que aquece, acolhe, emociona e diverte a menina que o frui, e se não se destaca pelo valor literário que possui, cativa as leitoras com suas personagens desajustadas, meigas e consumistas, com seus enredos que misturam humor e amor e com a emulação de eventos cotidianos.

O presente estudo se debruçará sobre três livros pertencentes à chick-lit, pretendendo investigar em sua tessitura a identidade feminina assumida pelas protagonistas e como a representação da mulher é comunicada no discurso desse gênero literário. *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, *Melancia*, de Marian Keyes e *Os delírios de consumo de Becky Bloom*, de Sophie Kinsella foram os exemplares escolhidos para análise por sua representatividade perante o gênero. *O diário de Bridget Jones*, livro pioneiro da chick-lit, tem a protagonista ainda hoje incensada pelo arrojo literário que inaugurou: Bridget é sinônimo de mulher contemporânea e seu perfil se popularizou e se tornou símbolo de uma época. Solteira balzaquiana em busca de amor e de prazer, viciada em comida, em compras e em produtos culturais de massa, é esteticamente insatisfeita e naturalmente confusa. Pode-se afirmar que o modo como se desenhou Bridget foi cabal para determinar o florescimento e a popularização da chick-lit: todas as outras protagonistas do gênero são um pouco Bridget Jones. Embora *O diário de Bridget Jones* seja o título mais afamado, a autora baluarte do gênero é Marian Keyes. *Melancia* foi seu primeiro lançamento e hoje ela contabiliza mais de 16 histórias filiadas à chick-lit, tipo de narrativa que vem aprimorando com enredos afiados, personagens complexas e abordagens maduras e bem-humoradas sobre temas graves. Já *Os delírios de consumo de Becky Bloom* foi escolhido para figurar neste trabalho por se tratar de uma série profícua e famosa – mais 7 títulos contam a saga da protagonista, além de o livro já ter originado um filme. Além disso, Becky Bloom personifica o consumismo contemporâneo e suas peripécias dialogam com o cenário atual, dominado por objetos de desejo, por bens de consumo e pela supervalorização da imagem.

Em um primeiro momento da pesquisa, iluminar-se-á a chick-lit como um gênero contemporâneo que pretende dialogar com as mulheres de seu tempo. Fruto de uma tradição já secular de escrita popular feminina, a chick-lit se insere em uma linhagem literária produzida por mulheres, para mulheres, destinada ao consumo de massa e cuja temática é, sobretudo, romântica. A chick-lit imbuí-se de alguns valores dessa tradição, ao mesmo tempo em que atualiza outros, correspondendo à demanda e ao modelo de vida da leitora atual. Neste capítulo, além de ser apresentado o DNA do gênero, deslindando como a fórmula tradicional do romance popular feminino foi incorporada e, ao mesmo tempo, ajustada pela chick-lit (que traz

inovações no perfil das protagonistas e na relação delas com o casamento, com o trabalho e com a virgindade), também serão resgatadas as características do romance Harlequin. Baluarte dos romances cor-de-rosa, a temática sobremaneira sentimental dos livros da editora Harlequin enleou (e ainda enleia) milhares de leitoras no Brasil e no mundo, e a receita que os consagrou é fonte de inspiração para a chick-lit. Além dos títulos Harlequin, serão estudados ainda outros subgêneros da linhagem que continuam surgindo, reinventando-a e evidenciando sua proficuidade. A chick-lit produzida no Brasil também será analisada neste momento, com atenção especial para o livro *Um amor e uma bebida sem gelo*, de Liliane Prata, cujo enredo e linguagem serão sondados para se entender como o gênero é construído nacionalmente.

O segundo passo será pensar a chick-lit como produto da Indústria Cultural. Teóricos como Theodor Adorno e Edgar Morin estudam a composição dessas mercadorias e a relação entre elas e o público consumidor – enquanto alguns atacam a alienação e a homogeneização advindas da Indústria Cultural, outros conseguem enxergá-la em suas virtudes. Benéfica ou não, o fato é que essa massificação dita a fórmula dos romances aqui analisados, que são moldados com a finalidade de garantir lucros, tornando os livros mercadorias que precisam ser apreciadas e aceitas pelo mercado. Pierre Bourdieu balizará o entendimento sobre campo literário e a diferenciação entre alta cultura e baixa cultura. A sabedoria disseminada pelo sociólogo francês auxiliará a reflexão a respeito da falta de prestígio de obras standardizadas e, por consequência, do pouco capital simbólico e cultural conferido a quem consome chick-lit. Por outro lado, teorias sobre a literatura de massa (e a literatura trivial) demonstrarão por que as obras enquadradas nesses rótulos geram tanto fascínio e como elas conseguem atingir um público imenso, mesmo que sem um respaldo crítico e acadêmico para legitimá-las.

A questão da identidade será essencial para perscrutar a composição das personagens. A pós-modernidade trouxe a instabilidade identitária – percepção defendida por Stuart Hall, estudioso que versará sobre o estilhaçamento das identidades trazido pelas novas diretrizes sócio-políticas que governam o mundo –, que somada às novas condições femininas, converte as mulheres em sujeitos em construção. O consumismo é um ingrediente a endossar a formação da identidade, e ele é um determinante crucial na constituição das protagonistas, mergulhadas em

uma sociedade de consumo, a qual rege com seus ditames austeros a personalidade e as escolhas dos indivíduos. Nesse sentido, revisar a teoria de Zygmunt Bauman, o qual postula ser a sociedade contemporânea marcada pelo consumismo e pela liquidez dos relacionamentos, faz-se profícuo rumo ao entendimento dos comportamentos assumidos pelas protagonistas, bem como das relações tecidas por elas.

A recepção da chick-lit será debatida na tentativa de assimilar as razões de seu êxito editorial. Com o auxílio de uma pequena pesquisa com as leitoras brasileiras do gênero, buscar-se-á entender as motivações para lê-lo e o porquê de ele ser fonte de prazer a tantas mulheres. Ainda que venham travestidas com uma pecha deletéria (a crítica as denega, a Academia as ignora, a sociedade as satiriza), as histórias conseguem não só se comunicar com as leitoras, mas incitá-las a consumir outras obras de mesma natureza, e esse fascínio exercido não pode ser ignorado. Além disso, pesquisas contemporâneas no campo dos Estudos Culturais apontam que a fruição da literatura chamada mais barata ou fácil não é destituída de trabalho intelectual e que muitos leitores justamente a procuram por desejarem satisfazer uma necessidade (de fantasia, no caso da chick-lit) que já sabem ser suprida em livros daquela natureza. A repetição e a previsibilidade, destarte, não apenas são uma marca estilística que conspurcam o gênero, mas características demandadas pelo próprio público, que não busca títulos cujos enredos e finais são sempre familiares para ser surpreendido, mas justamente para ter as mesmas sensações e percepções costumeiras.

O estatuto literário da chick-lit também será equacionado no último capítulo para elucidá-la em seus mecanismos de construção narrativa. Como a linguagem é tramada, de que maneira as personagens corporificam-se e quais ferramentas literárias são empreendidas para se sugerir a impressão do real são questões dissecadas nesse capítulo. Pretende-se, a partir de uma análise literária apurada, apreender os artifícios de linguagem (como adjetivação e uso de figuras de linguagem) despendidos na caracterização das protagonistas. Para tanto, comparar-se-á as estratégias literárias aplicadas nos romances Harlequin com as manobras ora apresentadas pela chick-lit. Além disso, a ironia, ícone da chick-lit, será focalizada no fito de compreender o humor do gênero – apesar de, por vezes, soar como simples, as autoironias e os deboches extradiegéticos revelam um trabalho

mais lapidado por parte da organização textual, o que, conseqüentemente, requer uma perspicácia (e não uma apreciação puramente passiva) por parte das leitoras.

Sem obliterar os defeitos, mas também sem diminuir as virtudes, é possível afirmar que a chick-lit é mais que apenas um gênero de grande apelo comercial: é a história de Cinderelas modernas, é o eco bem-humorado e romântico de princesas contemporâneas.

## 1 AS OBRAS ANALISADAS

### 1.1 O DIÁRIO DE BRIDGET JONES

O diário de *Bridget Jones* (doravante, *Bridget Jones*) foi publicado, originalmente, em forma de coluna no jornal *The Independent*, em 1995, e, posteriormente (1996), foi transformado em livro e rapidamente aceito pelo público. A história pretende que as leitoras identifiquem-se de forma instantânea com a protagonista – Bridget, uma inglesa de 30 anos, é jornalista, trabalha em uma editora e mora sozinha. O diário registra um ano de sua vida, período em que se conhecem sua personalidade e suas expectativas. Bridget é divertida, sonhadora, pouco ambiciosa profissionalmente e muito preocupada com a aparência. Ela possui divergências com a mãe (mas abordadas de forma leve e humorística), nutre muito carinho pelo pai e está sempre acompanhada por três amigos: Jude, Sharon e Tom. Embora se mencione um irmão, ele não tem nenhuma relevância na história.

Já no primeiro capítulo, Bridget descreve que pretende, no ano novo, relacionar-se com um homem que não seja problemático e que sustente algumas virtudes. Contudo, ela se envolve, a princípio, com Daniel Cleaver, seu chefe. Daniel é o estereótipo do homem dito infame, mas é sedutor e bonito, e com ele Bridget vive momentos de luxúria (chega a chamá-lo de “Deus do Sexo”), até ser traída. Ela sofre, sua autoestima, já flébil, fica bastante comprometida. Com a humilhação de ter que vê-lo no escritório, Bridget é motivada a ascender profissionalmente, buscando um emprego na televisão, no qual, novamente, ela passa por alguns constrangimentos, relatados com graça.

Mark Darcy é filho de um casal amigo dos pais de Bridget, e eles se reencontram logo no primeiro dia do ano, em um almoço. À primeira vista, a antipatia é mútua, e só ao longo dos meses, depois de alguns encontros ao acaso (e desastrosos), eles começam um flerte. Mark parecia ser extremamente formal, sério, profissional e frio. Ao se apaixonarem, todavia, ele se revela um príncipe: alguém que luta pelo amor de Bridget, compromete-se, e ainda há um envolvimento sexual mágico. O livro diário termina com a promessa de um namoro saudável e intenso.

## 1.2 OS DELÍRIOS DE CONSUMO DE BECKY BLOOM

Primeiro volume da série, lançado em 2000, Sophie Kinsella narra a trajetória de uma garota engraçada e meiga, mas que não tem o devido controle sobre os próprios gastos. Rebecca Bloomwood, protagonista de *Os delírios de consumo de Becky Bloom* (doravante, *Becky Bloom*), mora em Londres, onde divide um apartamento com uma amiga, é jornalista e tem 25 anos. Há três, quando se formou, duas coisas aconteceram em sua vida: ela não foi aceita em nenhum meio de comunicação com o qual sonhava trabalhar, como uma publicação feminina, o que a obrigou a trabalhar em uma revista financeira, além de gratuitamente ter recebido cartões de crédito. Rapidamente, Becky se vê fascinada com as facilidades de compras – artigos lindos e reluzentes imploravam para ser consumidos –, o que a fez acumular dívidas. Acostumada a bens supérfluos, ela passa a ser acossada por bancos, que cobram cada vez mais acintosamente o valor acumulado. Paralelamente, ela demonstra o descontentamento por estar em um emprego que não a satisfaz, no qual, contudo, ela está acomodada – apenas quando se vê com sérias dificuldades financeiras é que se propõe a procurar uma renda extra, já que cortar gastos não foi eficiente. O trabalho a mais, todavia, não dura nem um dia. Contratada como vendedora, ela esconde uma mercadoria de uma cliente, pois deseja tê-la e não quer que a rival a compre. Esse é o estopim para que Becky, humilhada e falida, perceba que tem problemas reais com o dinheiro e procure exílio na casa dos pais, quando é comunicada que, devido a um conselho imaturo sobre ações, fez os vizinhos perderem uma quantia significativa de dinheiro. Determinada a resolver a situação, ela se vê subitamente inspirada a escrever um artigo sobre transações financeiras e, com uma linguagem despojada de termos técnicos, consegue atingir vários públicos. Impulsionada pelo sucesso, é convidada a participar de um programa de televisão, no qual se defrontará com Luke Brandon, executivo muito rico, inteligente e charmoso, por quem se sente muito atraída e parecia ser correspondida, até ele revelar ter um relacionamento, deixando-a bastante frustrada. No embate televisivo, Becky age de forma intuitiva e entusiasmada, e arranca de Luke a confissão de que as empresas realmente agem desonestamente com os acionistas. Ela não só vence o debate, como se consagra

uma especialista em finanças. A popularidade repentina a faz conquistar trabalhos mais bem remunerados e de maior prestígio, de modo a se livrar da maioria das dívidas (como se notará no último capítulo, seu espírito consumista não é aniquilado). A boa fase de Becky é coroada com uma noite de amor com Luke, que dá indícios de estar apaixonado por ela, sugerindo uma continuidade no relacionamento.

### 1.3 MELANCIA

Quinze de fevereiro é um dia especial para Claire. Além de ter dado à luz a sua primeira filha, Kate, foi nessa mesma data que seu marido, James, comunicou-a de que estava se separando dela. Arrasada, rumou com a recém-nascida para Dublin, sua cidade natal, onde os pais viviam. Ela, que tinha 29 anos, era formada em Letras e residia em Londres, pensava viver um casamento perfeito e que seu marido, sempre bondoso e apaixonado, nunca pudesse traí-la.

As primeiras semanas com a nova vida foram terríveis. Fora o coração partido, Claire ainda enfrentava a depressão pós-parto, que a deixava ora emotiva, ora agressiva, sem motivação para nada. Sua aparência assemelhava-se à de uma melancia: redonda, esverdeada, nada atraente. Nesse período, ela oscilou constantemente de humor, irritando a família. Depois de levar uma bronca de seu pai devido ao mau comportamento, Claire percebe que é hora de reagir e já no dia seguinte apresenta melhoras: toma banho, lava os cabelos, veste-se com uma roupa que não a velha camisola (e se surpreende positivamente com o emagrecimento), maquia-se. Justamente nessa ocasião, Helen, irmã caçula de Claire, leva um colega da faculdade para jantar em casa, e a atração que a protagonista sente por Adam é intensa.

A princípio, o relacionamento entre os dois não progride. Claire sempre o entende mal, esperando que ele aja cruelmente. Quando, finalmente, ela acredita nos sentimentos do rapaz por ela, o casal passa uma noite juntos. Ela volta para casa encantada, pois o encontro fora lindo. Uma novidade a espera, contudo: os pais contam a ela que James está em Dublin e quer encontrá-la.

Em um primeiro momento, ela acreditava que o ex-marido quisesse acertar os detalhes do divórcio, mas ele se mostra pouco disposto a discussões técnicas. Pressionado, ele revela que a deixou e a traiu por não suportar o jeito dela, chamando-a de imatura, egoísta e impossível. Claire, ultrajada, sofre muito com a humilhação. O marido, todavia, admite que mesmo assim a perdoaria, pois a amava e a aceitaria de volta.

Mesmo sem ter certeza de seus sentimentos por James e pensando que ele fora muito insensível e injusto, ela aceita recomeçar o casamento. Nesse ínterim, Adam a procura para dizer que sabe que ela voltará ao marido e se mostra bastante decepcionado. Claire não estava segura quanto à decisão e ao conversar com amigos em comum e descobrir que James a enganara, ela sucumbe e repensa seu matrimônio. Os colegas contam que o ex-marido sofrera muito, pois a amava demais e tinha medo do brilho dela: ela era a alma dos lugares, das festas, enquanto ele, à sombra, temia ter uma mulher tão vistosa, por isso a rebaixara.

Revoltada, Claire vai a Londres e termina, definitivamente, o relacionamento com James. Quando sua licença-maternidade está prestes a vencer e toda sua vida parece encaminhada – cuidar de Kate sozinha, voltar a trabalhar, morar apenas com a filha –, Adam aparece e os dois, após conversarem e confessarem o desejo de ficarem juntos, dão a entender que um relacionamento nascerá, pois ele também partirá para a capital da Inglaterra.

Esse foi o primeiro título escrito por Marian Keyes, lançado originalmente em 1995. A autora já vendeu mais de 22 milhões de cópias ao redor de mundo e busca sempre imprimir, ainda que de forma leve e engraçada, temas sérios em suas histórias, como depressão, alcoolismo e violência doméstica.

## 2 A CHICK-LIT

Para se compreender o funcionamento da chick-lit<sup>1</sup>, é primordial, primeiramente, alocá-la em um linhagem de escrita popular feminina iniciada há mais de 200 anos e cuja receita é perpetuada até hoje. O que se chama neste trabalho de escrita popular feminina contempla, privilegiadamente, romances redigidos por mulheres, para mulheres, destituídos de preocupações estéticas mais elaboradas e com temática sobremaneira amorosa. “*The Romance Writers of America (2006) define romantic novels as books 'where the love story is the main focus of the novel' and which have 'an emotionally satisfying happy ending'*”, indicam Rosalind Gill e Elena Herdieckerhoff (2006). Apesar da pretensão de cristalizar o enredo em torno da história amorosa, é importante salientar aqui a primeira distinção da chick-lit em relação a suas antecessoras: não necessariamente o amor será o protagonista, como exemplo o livro aqui analisado, *Becky Bloom*. Claramente, a temática sentimental não será obliterada, mas a chick-lit já agrega uma variedade mais rica de conflitos que ampliam as nuances das personagens.

Conforme Catherine Roach (2010), os romances populares femininos são identificados pelos plots: encontrar um verdadeiro amor e ser feliz para sempre com ele. Segundo a autora, esses romances fazem um trabalho significativo no interior das leitoras, ao envolvê-las num fantasia de reparação e cura de dores amorosas. Como explana John Cawelti, os romances femininos proporcionam às mulheres um encantamento, especialmente no final, quando as fantasias são consolidadas e as juras de amor eterno sobrepujam qualquer dificuldade que impedisse o enlace entre os protagonistas. Sem dúvida, o fator sonho é um dos elementos responsáveis pela vendagem significativa do gênero. A seleção de ingredientes cotidianos é temperada por um acontecimento extraordinário (como o rapaz milionário que se casa com a moça de origem humilde), e talvez resida aí a sustentação da fantasia e a vontade de projeção das leitoras: a efeméride de algo sensacional em meio a uma história que não trabalha com o mágico, com o impossível.

Cawelti ainda percebe outros fatores que contribuem para a sobrevivência e para o sucesso do gênero e que podem ser repensados em relação à chick-lit:

---

<sup>1</sup> Há registros, nos livros e nos artigos consultados, dos termos “chick-lit” e “chick lit”. Optou-se pela forma “chick-lit” na redação deste trabalho.

*First of all, romances present an idealized picture of basic mores. With their portrayal of an exciting courtship leading to a perfect marriage, they help younger women find relief from the confusions of adolescent sexuality while holding out the hope of a permanent and secure love relationship. Romances also convey some sense of the deep significance of the marital choice, thus helping to perpetuate the patterns of monogamous marriage and domesticity. For older women, romances are perhaps more a mode of escape or accommodation, even a palliative for the dashed expectations raised by romantic fiction in the first place. As feminist critics have pointed out, romances may be supporting cultural stability at a high price: the fostering of excessive expectations about sexual roles and relationships. They are no doubt right. And if current notions of masculinity and femininity, now under heavy feminist attack, change a great deal, the romance may change as well (CAWELTI, 1978, p. 109).*

A fala do teórico é emblemática por realçar três categorias sociológicas, a saber, monogamia, casamento e vida doméstica, que, ao longo dos tempos foram bastante esculpidas e transformadas. Se no começo do século XIX, quando do nascimento da escrita ora focada, essa tríade era indissolúvel e inescapável, sendo o destino de uma moça branca pertencente à aristocracia, hoje, no século XXI, essas categorias foram repaginadas. Os valores sociais constantemente adquirem novos pesos, e a literatura ilustra magistralmente essas mudanças. A chick-lit, representante contemporânea das letras, ao contrário dos romances Harlequin (romances sentimentais destinados a mulheres, antecessores da chick-lit e usados neste trabalho como medida de comparação com esta), retira a inexorabilidade das três situações, como se verá adiante, ao não privilegiar o matrimônio, inserir a mulher em um ambiente profissional e envolvê-la com mais de um parceiro.

Roach considera que uma das virtudes do gênero é que *“romance novels function as an antidote, as a way of pleurably working through – in fantasy, in the safe and imaginative play world of fiction – the contradictory position of the heterosexual woman within patriarchal rape culture”* (ROACH, 2010). O estudo da autora, além de refletir sobre os romances como uma ferramenta de libertação feminina, concentra-se no modo como o amor é consumido e vendido nesses textos. Tal sentimento é visto como redenção, como salvação – é ele quem dá sentido à vida (retomando a teoria de Edgar Morin, a ser tratada no próximo capítulo), e por conta dele que almas são purificadas e a felicidade plácida é assegurada. O *happy end* (ou HEA – *happy ever after*), nesse contexto, é uma exigência do gênero. Roach explica:

*(...) no matter how wounded are their [dos autores] characters at the book's beginning and how further tortured are those characters by the plot conflicts in the book's middle, all will be well by the end. The HEA is a sacred guarantee in a romance novel: the author will not let the readers down by failing to provide the emotional resolution in the reading experience of love conquering all, healing all wounds, and leading to the promised happily ever after (ibidem).*

Ela conta que, modernamente, não há mais a necessidade de casamentos e bebês ao fim das narrativas, mas frisa que deve haver a promessa de que o casal continue junto (e com uma vida sexual acalorada). Nenhum ds três romances analisados neste trabalho é finalizado com um casamento (o que reforça a interpretação de Cawelti sobre a atualização dos romances acerca de valores tradicionais) – na verdade, as três protagonistas terminam suas sagas oficialmente solteiras. Há indícios bastante fortes que Claire e Becky iniciarão um relacionamento com Adam e Luke, respectivamente, e é essa a garantia de felicidade legada a elas. Nem todos os óbices são superados. Claire não sabe como será sua nova vida de mãe divorciada, em Londres, Becky ainda está envolta à compulsão de consumo e Bridget continua acima do peso, fumante e confusa, mas os principais dilemas são dissolvidos, o que garante mais que felicidade, mas tranquilidade às três.

Roach também vai insistir, como Tania Modleski e outros teóricos, na fuga que essas narrativas proporcionam de uma realidade mais crua e menos piedosa, na qual o amor nem sempre é garantia de sucesso. Em suas palavras,

*But more specifically, romance does deep psychic work for its readers by functioning as a fantasy antidote to patriarchy, to the extent that it is still a man's world out there: the heroine and, vicariously, the female readers get that fantasy paradox of an alpha male who is strong and dominant, yet also caring and sensitive; sexy and desired, yet devoted totally to the heroine and her sexual pleasure; indeed he is helpless and lost without her love (idem).*

Os romances sentimentais incitam a projeção das leitoras, que desejam aquela vivência perfeita retratada nas letras, nas quais os problemas são dirimidos, o homem escolhido as ama acima de tudo e elas são belas e invencíveis. Como se verá, os sonhos que vêm embalados nessa literatura são um dos maiores responsáveis pela sua venda abundante.

Uma última característica relevante das narrativas populares é o modo monotonal com que as personagens são desenhadas. Os romances primam pelo

maniqueísmo: não há dúvida de quem é bom ou mau, pasteurizando a personalidade das personagens. Northrop Frye exprime que

*Romance avoids the ambiguities of ordinary life, where everything is a mixture of good and bad, and where it is difficult to take sides or believe that people are consistent patterns of virtue or vice. The popularity of romance, it is obvious, has much to do with its simplifying of moral facts. It relieves us from the strain of trying to be fair-minded, as we see particularly in melodrama, where we not only have outright heroism and villainy but are expected to take sides, applauding one and hissing the other (FRYE, 1976, p. 50).*

Há, assim, uma tendência, nessa tradição, em eleger um mocinho e um vilão, e tais rótulos são imutáveis ao longo do enredo – o que também é passível de críticas, visto essa simplificação não corresponder à vida real. Aqui reside outra atualização trazida pela chick-lit, já que em suas histórias não há vilões (o estereótipo presente em contos-de-fada, uma figura maniqueísta e cruel que se opõe totalmente às ações benevolentes do protagonista), no máximo, uma antagonista. Essa suavização dos malvados, ao lado da humanização das mocinhas, tirando-as da redoma da perfeição, torna esse tipo de romance mais verossímil.

## 2.1 A CHICK-LIT E A TRADIÇÃO LITERÁRIA FEMININA

### 2.1.1 O início

Pode-se afirmar que a tradição de escrita femina foi iniciada por Jane Austen, com *Razão e Sensibilidade* (1811) e *Orgulho e Preconceito* (1813), apesar de *Pamela*, livro de Samuel Richardson, ser paradigmático tanto em relação ao formato de romance, trazendo à tona características do gênero que seriam perpetuadas, como em relação à temática sentimental, visto o enredo orbitar em torno de uma mulher e seus dilemas amorosos. Pensando-se em autoras mulheres, todavia, é certo que Austen foi a precursora de um tipo de escrita focado na existência feminina. Seus romances retratavam a situação da mulher nascida no seio da

nobreza da época, seus limites e obrigações. A escritora é celebrada por mesclar cotidiano com romance, criando personagens emblemáticos e que servem de referência literária até hoje. Elevada ao cânone, Austen continua inspirando autoras pelo estilo e pela temática de seus livros, e não raro se encontram referências a ela e à sua obra nos livros da chick-lit<sup>2</sup>. O mote usado em *Orgulho e Preconceito* – desprezo mútuo inicial do casal romântico que se transforma em amor – é ainda venerado e foi empregado em livros como *Becky Bloom* e *Bridget Jones*. Como explana Simone Sousa (2014, p. 60), “(...) nesse tipo de literatura, o ‘joguinho romântico do amor’ versus ódio é apresentado de forma a conseguir a torcida da leitora, uma vez que ora o casal protagonista se ama apaixonadamente, ora se repele”. Ainda no século XIX, um cenário frutífero para a formação de uma literatura direcionada ao entretenimento feminino faz surgir mais títulos escritos por mulheres. Emily Brontë, romancista de *O morro dos ventos uivantes* (1847) e Louisa May Alcott, autora de *Mulherzinhas* (1868), são exemplos de nomes que sacramentaram a linhagem de escrita feminina e que hoje são incensadas e lembradas pelas obras que marcaram épocas e prosseguem significativas até hoje. Sobre os romances americanos do fim do século XVIII e do começo do século XIX, Tania Modleski explica o método: “*In the classic formula, the heroine, who is often of lower social status than hero, holds out against his attacks on her ‘virtue’ until he sees no other recourse than to marry her. Of course, by this time he wants marry her, having become smitten with her sheer goodness*” (MODLESKI, 1991, p.7), e essa receita é a matriz de clássicos como *Pamela*, por exemplo.

Segundo Sousa (2014), o romance cor-de-rosa (ou seja, os romances destinados ao público feminino e com temática exageradamente romântica) aparenta-se aos contos de fada e é nessa semelhança que reside a diferença entre esses textos e outros de natureza sentimental. Nas palavras da estudiosa,

(...) a configuração das narrativas sentimentais na ficção cor-de-rosa baseia-se no enredo dos contos de fadas, gênero textual responsável pela construção do imaginário da leitora de romances desse estilo literário, uma vez que possibilitam a busca pela fantasia e a capacidade de sonhar com um relacionamento amoroso perfeito. Logo, a primeira ligação desse gênero com os romances cor-de-rosa diz respeito à criação pautada na imaginação

---

<sup>2</sup> Em *O Diário de Bridget Jones*, o protagonista Mark Darcy foi assim batizado em homenagem ao personagem homônimo de *Orgulho e Preconceito*. Curiosamente, ambos foram interpretados por Colin Firth (no longa-metragem *O diário de Bridget Jones*, em 2001, e na série em 6 capítulos para a BBC, *Orgulho e Preconceito*, em 1995).

e o suposto poder que predetermina o curso da vida humana (SOUSA, 2014, p. 3).

O enredo linear e repetitivo, mesclado aos maniqueísmos (separação rígida entre bom e mau, rico e pobre, felicidade e sofrimento) da literatura cor-de-rosa, data dos contos-de-fada, que toma de empréstimo destes também o *happy end* e a tendência de harmonizar os sofrimentos e estimular as fantasias.

No século XIX, Modleski prossegue, “*domestics novels*” eram a forma mais popular da literatura feminina de massa e foram as responsáveis pelo protótipo das novelas atuais, além de apresentarem uma subversão da visão que se tinha costumeiramente da mulher – traços que, segundo a autora, permanecem na produção de massa contemporânea, a qual “*contain elements of protest and resistance underneath highly ‘ortodox’ plots*”(ibidem, p.16). Essa resistência aparece em *Melancia* com a recusa de Claire em retomar o seu matrimônio – ato que seria esperado e natural em romances sentimentais, que privilegiam a manutenção dos laços, não sua ruptura. Já em *Becky Bloom*, a oposição à tradição e ao *status quo* é menos óbvia, mas, mesmo que sutil, presente: o fato de Becky contestar um homem (Luke) em rede televisiva e ganhar o combate é um indicativo de que as mocinhas já não mais são totalmente submissas ao poderio masculino. Modleski ratifica, também, que as *domestics novels* eram calcadas em uma fórmula, que consistia basicamente na narração dos conflitos amorosos da protagonista até que, finalmente, ela e o homem amado se entendem e ficam juntos. Como a autora descreve:

(...) *a young, inexperienced, poor to moderately well-to-do woman encounters and became involved with handsome, strong, experienced, wealthy man, older than herself by ten to fifteen years. The heroine is confused by the hero's behavior since, though he is obviously interested in her, he is mocking, cynical, contemptuous, often hostile, and even somewhat brutal. By the end, however, all misunderstandings are cleared away, and the hero reveals his love for the heroine, who reciprocates* (ibidem, p. 28).

A esse enredo primário eram mesclados ingredientes que diferenciavam uma trama da outra, como a personalidade das personagens, o cenário, os dilemas secundários. Segundo a crítica,

(...) *it pertains most forcefully to Harlequin, for the company which produces them requires its writers to follow a strict set of rules and even dictates the*

*point of view from which the narrative must be told. The peculiar result is that the reader who reads the story already knows the story, at last in all its essential* (ibidem, p. 23).

De algum modo, a repetição e previsibilidade, que remontam diretamente aos princípios da Indústria Cultural, a qual serve para seu consumidor variações de uma mesma história, também se alastraram para a chick-lit. Conforme Adorno (1979) já firmava,

O que na indústria cultural se apresenta como progresso, o continuamente novo que ela exhibe, continua sendo o revestimento de um sempre igual; em todos os lugares a verdade esconde um esqueleto que não mudou mais do que o próprio móvel do lucro, desde que este passou a dominar a cultura.

Os enredos dessa literatura massificada são facilmente reconhecíveis, quando não são praticamente idênticos, com poucas variáveis de uma autora para a outra. O resultado é já se adivinhar, logo no início da história, quais serão as adversidades pelas quais a protagonista passará e a conclusão de seu périplo – o que, adverte Modleski, não aparta a trama de um trabalho criativo e, dentro das possibilidades fornecidas, original. Janice Radway (1991), ao versar sobre a construção das histórias de tradição feminina, explica a repetição como uma estratégia do gênero. Segundo ela, há uma demanda das consumidoras, que desejam ler histórias muito similares, com os mesmos ingredientes, e não querem ser surpreendidas por eventos mais ousados, que fujam à receita que as compraz. Fredric Jameson (1994, p. 10) explana que “O ‘público’ atomizado e em série da cultura de massa quer ver a mesma coisa vezes e vezes a fio, daí a urgência da estrutura de gênero e do signo genérico”, ou seja, o sabor das histórias, para a leitora, vem justamente da cadência familiar, dos arcos narrativos que não a surpreendem, do já-visto e do já-dito que a deliciam. Algumas consumidoras, inclusive, sinaliza Radway, têm como hábito ler o final do livro antes de começá-lo, efetivamente, por não admitirem um enredo que arranhe o padrão com o qual estão acostumadas. Vê-se, com um breve histórico sobre o nascimento do gênero, que está no seu DNA um trabalho de acomodação. Os textos não querem libertar a leitora, chamá-la à luta ou engajá-las, mas fornecer subsídios para que ela se ajuste e aceite sua condição – se as personagens conseguem driblar as adversidades e são abençoadas com um final próspero, talvez ela possa tê-lo também.

### 2.1.2 O romance cor-de-rosa recente

No século XX, a seara dos romances populares passa a ser alargada e adubada. Kaye Mitchell (2012) relembra que nos anos 50 um tipo de literatura lésbica floresceu e conquistou milhões de leitores, ainda que tenha sido olvidado pela crítica. Mitchell ensina:

*'Queer pulp', as it has come to be called, emerged as part of the expansion of cheap paperback publishing (mostly of genre fiction) during the war years and in the immediate postwar period. By the 1950s, pulp increasingly concerned itself with prominent social and political anxieties about the roles and status of women, teenage delinquency, homosexuality, communism and other perceived threats from within and without (MITCHELL, 2012, p. 128).*

Vendidas a um preço irrisório (algo como 15 centavos de dólar) e possuidoras de um formato pequeno (de modo que o transporte e o manuseio delas fosse facilitado), as *pulp novels* podiam ser adquiridas em farmácias, em pontos de ônibus e em estações de trem. Ao contrário de romances estilo chick-lit, contudo, as capas das *pulp novels* não eram cintilantes, mas lúgubres, assim como o conteúdo era menos luminoso que os romances femininos atuais. Ainda que as histórias abordassem as questões do universo homossexual feminino, não raro o encenavam de modo derogatório – além da ausência de final feliz, as protagonistas ou se tornavam loucas, segregadas da sociedade, ou descobriam-se, na verdade, heterossexuais, como se essa fosse a via para salvá-las. “(...) usually there were unhappy endings, where the lesbian characters were 'converted' to heterosexuality (particularly the femmes), or where they ended up miserable, alcoholic, suicidal or insane” (ibidem, p. 129), explica Mitchell. A estudiosa pontua que a mensagem oblíqua passada com esses enredos era que o lesbianismo era destrutivo, uma doença. O conteúdo naturalista era fabricado de modo a ser excitante a uma audiência heterossexual masculina, não para contestar as condições de uma opção sexual dissoante ao preconizado pelo patriarcado. Ou seja, as *pulp novels* eram confeccionadas para alimentar um fetiche, sem a responsabilidade de levar reflexões ou respostas ao público. Mitchell, contudo, faz uma ressalva que retira a pecha totalmente desfavorável que se possa alimentar sobre o gênero:

*It's worth noting, in passing, this value system in microcosm: many people would view all pulp as a 'trash', yet it is clear, first, that lesbian readers in the 1950 did discriminate (as lesbian critics do now in reviewing the history of pulp) and secondly, that pulp novels were discussed and exchanged by lesbian readers and therefore were instrumental in building communities and identities, even if only unifying readers in their dislike of the 'trashy' titles (ibidem, p. 130).*

Mitchell, ainda, faz uma produtente observação a respeito do modo de recepção que esses romances podem ter:

*(...) The reading of popular fiction requires agency and discernment on the part of the reader, who may choose to read 'resistantly' or may appropriate for her own ends (desire, identity-formation, community-formation, visibility) representations that might otherwise be viewed as discriminatory or condemnatory (idem).*

Ou seja, a leitura desses livros, a despeito da ótica disseminada a respeito deles, podia inspirar algumas mulheres e auxiliá-las no desenvolvimento de sua própria identidade e até de uma consciência sobre seu lugar no mundo – mas isso em um nível individual, visto que, coletivamente, eles funcionavam mais como reguladores e cerceadores. Mitchell adverte que as *pulp novels* atuavam para reestabelecer uma ordem social e uma identidade feminina que convergisse com o comportamento esperado idealmente de uma mulher – por isso a miséria delegada às lésbicas e as punições por ela sofridas. Tanto pensando as *pulp novels* como um meio de revelar um universo até então escuso, como imaginando-as como apenas mais um mecanismo de controle da sexualidade feminina, Mitchell sublinha o consumo descontrolado dessas histórias:

*Again, the implied excess of this is troubling: consumption is encouraged in the capitalist society in which these books are exchanged, but 'unregulated consumption' suggests the inbuilt flaws of that economy and reveals how pulp fiction, as a form of popular culture, is both the most paradigmatic expression of the market and the moment of its possible undoing (ibidem, p. 133).*

Ainda que sem números sólidos, sabe-se que as *pulp novels* foram lidas por milhares de consumidores. Contemporaneamente, o romance de temática lésbica ganhou outro status. Os livros, antes marginalizados, hoje são cultuados pelo arrojo trazido à discussão social. *Calcinha no varal* (2005), de Sabina Anzuategui, e *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon, são exemplos de produções

femininas brasileiras atuais que ensejam o amor (e/ou o sexo) entre mulheres de forma delicada e poética, sendo prestigiados pelo valor literário e pela seriedade com que é debatida a questão. Nos anos 60, Adelaide Carraro e Cassandra Rios, escritoras brasileiras ditas populares, tornaram-se nomes de grande produtividade e vendagem no cenário nacional. Associadas a uma literatura de massa, barata e estandardizada, a temática lesbiana na obra delas era frequente, focalizando os dilemas de moças com tal orientação sexual em uma época de rigidez e silenciamento. Contemplá-la nas letras era um ato de rebeldia, quase político, a despeito da linguagem coloquial, da industrialização das histórias e dos enredos apimentados.

É necessário evocar, em se falando de vendas expressivas de romances populares femininos, a lendária editora Harlequin. Fundada no Canadá, em 1947, mas consagrada a partir de 1957, quando comprou os direitos da editora de romances inglesa, Mills & Boon, especializou-se no nicho feminino, publicando sistematicamente títulos para “entreter, inspirar e enriquecer”, conforme indica o slogan da empresa. Segundo a descrição encontrada no site da editora,

Editora dedicada ao entretenimento da mulher através da leitura, a Harlequin Books, com sede em Toronto, Canadá, está presente em mais de 109 países e publica mensalmente cerca de 800 títulos em 29 idiomas. Líder mundial em ficção feminina, a editora reúne mais de 1300 autoras para oferecer à mulher uma leitura variada, de romances contemporâneos e históricos a thrillers e suspenses românticos. A Harlequin Books procura conhecer sua leitora através de pesquisas realizadas em mais de 15 países, buscando compreender suas aspirações e tendências a fim de lhes proporcionar momentos de leitura prazerosa (HARLEQUIN, 2014).

Esse breve histórico revela não só a considerável produção do gênero, mas também a recepção grandiosa que ele tem. Sobre essa audiência maciça conquistada por produções ficcionais direcionadas a mulheres, Modleski afirma:

*Their enormous and continuing popularity, I assume, suggest that they speak to very real problems and tensions in women's lives. The narrative strategies which have evolved for smoothing over these tensions can tell us much about how women have managed not only to live in oppressive circumstances but to invest their situations with some degree of dignity (MODLESKI, 2008, p. 5).*

É interessante notar, também, como as mudanças comportamentais se refletem nas letras: se nos anos 70 e 80, por exemplo, as personagens dos

romances Harlequin procuravam imitar a condição fêmea à época, com mulheres menos independentes, mais atreladas à figura masculina, ao mesmo tempo em que a virgindade e a pureza eram valorizadas, contemporaneamente, as garotas já são mais autônomas e descoladas do poderio do homem, além de serem mais liberadas sexualmente. Essas nuances sociais aparecem na literatura feminina de massa, que acompanha as transformações e intenta emulá-las, sorvendo das perspectivas assumidas para criar novas histórias. É no fim do século XX que nasce, então, a chick-lit, mais um produto dessa tradição feminina de escrita popular. Esse gênero irá dialogar, justamente, com as mulheres dessa época, concatenando a fórmula do gênero à identificação com o novo perfil feminino que o alvorecer do século XXI começou a desenhar. Como descreve Stephanie Harzewski (2011, p. 3), “*Chick-lit not only employs the past two decades' upheaval in marriage and education patterns but dramatizes the plight of increasing number of women who are hitting “the glass ceiling of relationship standards’ despite the proliferation of new dating technologies”*”. A atualização é percebida igualmente por Francis Gilbert (1996), que indica que a chick-lit veio para preencher uma lacuna deixada pelos romances Harlequin, injetando elementos mais cotidianos e reais à leitora do que a pura fantasia engendrada pela fórmula:

*Without doubt, the thinnists are plugging a hole left behind by the diminishing popularity of Mills and Boon. Women between 30 and 45, the biggest buyers of fiction here and in the US, seem no longer content to read traditional fantasy romance. Hardened by the experience of holding down a job, they seek more realistic fiction set in the workplace. Yet they also want the basic narrative elements of the romantic novel to remain: the tortuous search for happiness with Mr Right. Nearly all the thinnists have a thirtysomething female protagonist falling for Mr Wrong - usually a sexually unfaithful, sports-loving cad/slob - but finally realizing that Mr. Right is the rather handsome lawyer/banker they once dismissed as dull. (GILBERT, 1996, p. 51).*

Gilbert ainda encara a chick-lit como uma versão de romances modernistas de Virginia Woolf e James Joyce, primorosos na técnica de fluxo de consciência, e autores que, de alguma forma, serão emulados por essa narrativa cor-de-rosa.

*In this sense, the thinnists pick up where the modernists left off. They are, like Joyce, obsessively concerned with the ordinary. The novels are suffused with the apparent trivia of modern living: the number of calories in food items, losing one or two pounds, the advantages of 1471 on the telephone, betting on the Lottery, chat-rooms on the Internet. But, as with Joyce and Woolf's fiction, when the reader puts these small but authentic details*

*together, a larger, more terrifying picture is formed of a person at war with herself (idem).*

## 2.2 A CHICK-LIT

Uma escrita feminina, produzida por mulheres, para mulheres: assim pode ser definida a chick-lit, termo originado do inglês que em tradução livre para o português significa “literatura de mulherzinha”. A chick-lit é um gênero literário aflorado nos anos 90, cujo primeiro título foi *O diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding. Gilbert (1996) compara Bridget a uma Molly Bloom contemporânea e Gill e Herdieckerhoff a elegem como um ícone, a marca de uma época – ela não só inspirou todas as obras subseqüentes da chick-lit, como virou um modelo da mulher solteira dos anos 90. Para as autoras, *“By the end of the decade, the genre was well established, with distinctive titles, heroines and narrative styles, clearly marked jacket designs (day-glo or pastel, with cartoon style illustrations) and marketing strategies that aimed to attract single, urban-based white women in their twenties and thirties”* (GILL & HERDIECKERHOFF, 2006, p.3). Segundo Claire Williams (2006, p.158), “Bridget Jones é uma heroína diferente – ingênua, romântica, desajeitada, gorducha (mas não muito) – com a qual as leitoras podem rir sem se sentir inferiores”. Aí é que reside um dos maiores atrativos desse estilo: ele gera uma identificação imediata e espontânea com suas leitoras, trazendo à baila suas questões íntimas, provocando risadas de seus defeitos. A chick-lit é conhecida por seus livros leves e românticos, cuja linguagem encantadora e fácil fala diretamente às mulheres, emulando seu discurso e suas vivências. O público alvo são as garotas, na faixa entre os 20 e os 30 anos, cosmopolitas, solteiras, diplomadas (ou com um nível médio de instrução), mas com a carreira ainda pouco sólida, envoltas em dilemas que constantemente são retratados nos livros, muito assemelhadas às próprias protagonistas. Linda Coleman descreve os plots:

*The heroine is a young, professional, white, middle-class heterosexual. She falls short of the cultural ideal in looks and is especially unhappy with the current state of her uncoupled life, but the author or filmmaker sets her on a course to happiness with the help of a close group of friends, intensive shopping, a variety of passing sexual experiences, and a frequently ironic*

*view of the self. The story ends in a marriage or at least a promising relationship (COLEMAN, 2007, p.118).*

Geralmente (mas não necessariamente), o tema central das tramas chick-lit é o amor e os relacionamentos sentimentais, todavia, orbitam também em torno da protagonista pautas secundárias, que de alguma forma podem influenciar sua vida amorosa. Williams complementa o perfil das histórias, assim descrevendo:

Esta literatura (...) herdou muito do romance folhetim e do foto-romance.(...). As autoras são mulheres com mais ou menos trinta anos, que escrevem sobre mulheres da mesma idade e têm como público-alvo mulheres igualmente trintonas. Os romances tratam da procura do homem ideal, num cenário urbano, por uma mulher com ideias românticas, que convive com mais amigos que com a família. Exploram os medos das jovens profissionais: o medo de ficar velha, infeliz e, sobretudo, o medo de ficar sozinha (WILLIAMS, 2006, p. 158).

Essa descrição delinea com precisão as narrativas contempladas pelo gênero. As histórias são submetidas a denominadores comuns à vida de muitas mulheres: relações sociais e amorosas, conflitos profissionais, ondulações de autoestima. A chick-lit pretende revelar os sentimentos e anseios de um tipo de mulher pós-moderna (especialmente um modelo propagado pela mídia), visto colocá-la como independente (muitas protagonistas se sustentam e moram sozinhas), produtora intelectual, ativa econômica e, não raro, sexualmente também – coincidentemente, o perfil feminino atual mais empregado em estereótipos de revistas, filmes hollywoodianos e literatura comercial. Como resume Harzewski (2011, p. 16):

*At the present time, more than a decade since its migration from experimental fiction to the commercial mainstream, chick-lit is thoroughly established as lighthearted fiction for women, with strong ties to romantic comedy, the confessional, and, to a lesser degree, social satire.*

Apesar de haver uma pitada de drama nas histórias, com assuntos ditos delicados ou problemáticos (como alcoolismo, depressão e violência doméstica), ela é suavizada, por ser tratada com humor. Esse elemento, aliás, é o grande chamariz da chick-lit: há leveza e graça, mesmo nos momentos mais periclitantes e tristes. As protagonistas confessam sofrer, mas contam suas desventuras de forma jocosa e engraçada, rindo de si mesmas. Williams (2006) enfatiza essa qualidade do gênero, pois ao ler a protagonista confessando seus pecados, a leitora não se sente inferior,

mas identificada. A estudiosa ainda enumera como chamarizes auxiliares dos livros as referências à cultura popular, a linguagem coloquial e a narrativa em primeira pessoa – o que cria um laço com o público. Para ela, “os livros tornam-se também atractivos porque são fáceis de ler, explicam todos os detalhes do enredo (até à redundância) e, muitas vezes, incluem sátiras sociais irônicas e hilariantes” (ibidem, p. 160).

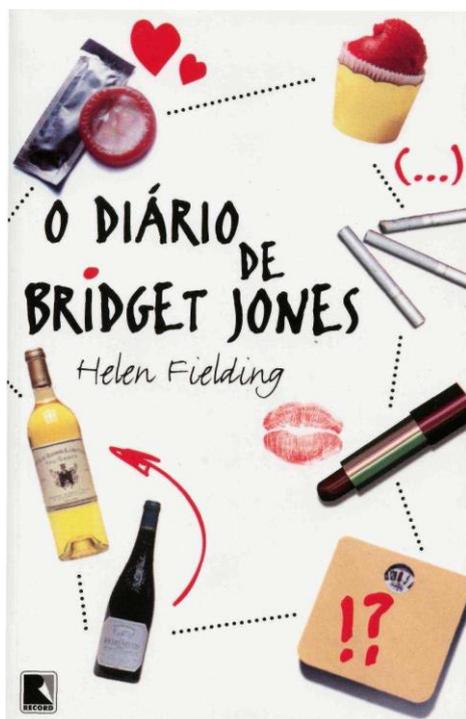
As descrições de Williams atam, claramente, o gênero à Indústria Cultural, e há, de fato, na chick-lit, um diálogo intenso com tal indústria (à qual pertence) e com seus produtos, como filmes, livros populares e programas televisivos. Nas palavras de Williams (2006, p.157), “(...) esta escrita ficou indissociavelmente ligada ao mundo da publicidade e da cultura de consumo – e, muitas vezes, ao da comida”. Destarte, é comum haver menção a títulos de autoajuda, novelas e seriados, que ajudam a compor o imaginário das personagens a respeito do mundo. Harzewski (2011) postula que a chick-lit, por sua penetração no ideário feminino, não deixa de ser também um guia de estilo e beleza, já que uma das premissas das tramas é tratar, justamente, do universo de consumo, seja ele ligado à moda, à beleza pessoal ou à estética em geral. A autora explica que, por abordar de forma tão íntima marcas, grifes e personalidades ícones do mundo fashion, a chick-lit transforma-se, quase didaticamente, em um manual que ensina e dita padrões para as leitoras seguirem, adotando as tendências sugeridas dentro das próprias tramas. A exemplo disso, tem-se a obra analisada no presente estudo, *Becky Bloom*, na qual a personagem Becky, viciada em compras, mergulha – ainda que isso lhe custe uma pequena fortuna – em dívidas ao se apaixonar por roupas, cosméticos e acessórios badalados pelas marcas que ostentam. *Becky Bloom* é, dos títulos analisados, o livro mais ligado ao consumismo, retratando como a mulher pode ser seduzida por possibilidades de compra e de aquisição material. Essa relação com o consumo e o desenvolvimento da personalidade das personagens será aprofundada nos capítulos porvir.

Assim como outros produtos da indústria cultural, os livros desse gênero também possuem como prerrogativas fundamentais o consumo e a diversão. Os títulos conquistam pela facilidade de leitura, pelo despojamento das personagens e pelo glamour do objeto livro. Como resume Ana Lúcia Santana,

O charme da chick-lit começa no design da própria capa, a qual atrai irresistivelmente a atenção do leitor que busca um livro nas prateleiras; ela é normalmente impactante, em tons avermelhados intensos ou rosados cintilantes, o que já revela a intenção de quem o escreveu, direcioná-lo ao gênero feminino (SANTANA, 2012).

O gênero agrega todos os símbolos que aludem a estereótipos femininos mais arcaicos, como imagens de maquiagem, a cor rosa e suas variáveis, o brilho. Mais que um artigo literário, o livro fascina visualmente, transformando-se em um bem desejável, que seduz pela aparência em primeiro lugar. A capa brasileira de *Bridget Jones* traz imagens de preservativo, batom, cupcake, cigarros e bebidas, o que já sugere o conteúdo da história e aguça o imaginário sobre as temáticas que serão tratadas nela (FIGURA 1). A edição nacional ainda brinca com a tipografia, e toda nova entrada do diário apresenta uma fonte mais estilizada, como se fosse escrita à mão.

FIGURA 1: Capa de *O diário de Bridget Jones*

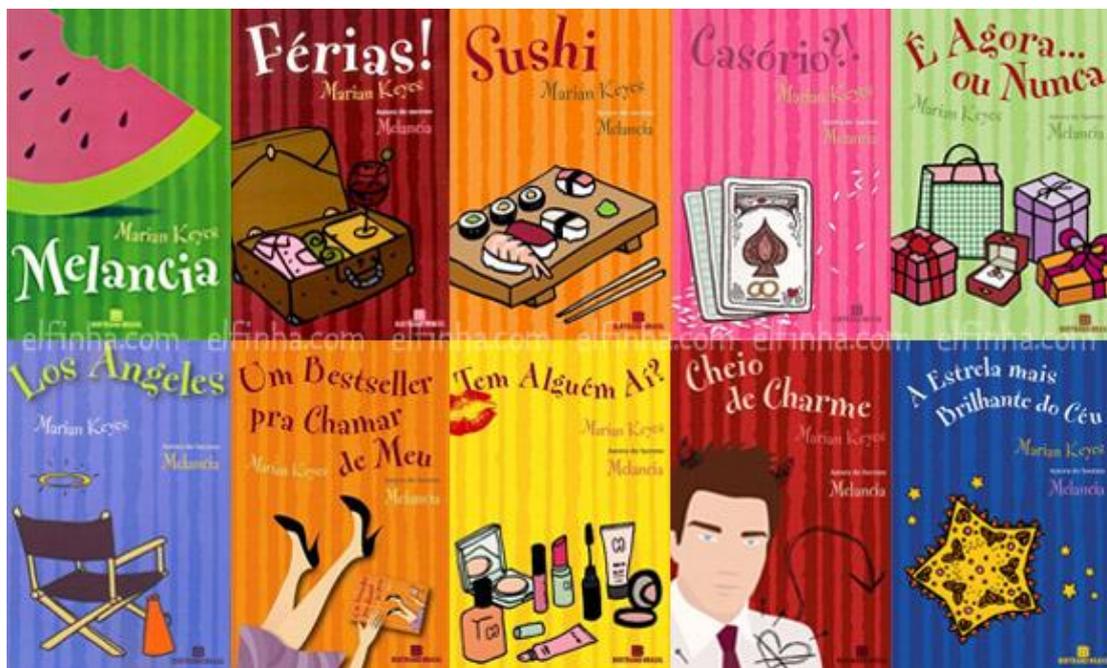


Fonte: [http://www.decimoandar.com/2011\\_08\\_01\\_archive.html](http://www.decimoandar.com/2011_08_01_archive.html)

As capas da obra de Marian Keyes também são realçadas pelas cores. Em meio a uma prateleira repleta de títulos, os volumes grossos e as fontes divertidas insinuam que o conteúdo das histórias acompanhará o espírito agradável e cômico

da embalagem. As ilustrações são graciosas e antecipam o enredo: a leitora que adquirir o livro já imaginará o universo no qual mergulhará antes mesmo de ler o primeiro parágrafo.

FIGURA 2: Capas de livros de Marian Keyes



Fonte: <http://leitoresdepressivos.com/2013/11/conhecamos-marian-keyes-autora-da-saga-das-cinco-irmas-walsh/>

Por valer-se de estratégias comerciais e portar-se como uma mercadoria, o gênero não é bem recebido pelos doutos, e algumas críticas já apontaram a fragilidade literária das obras chick-lit. Deme Beryl, por exemplo, chamou-a de “froth” (espuma) (EZARD, 2001). Pat Barker, ganhadora do “Booker Prize” de 1995, declarou que a chick-lit era apenas uma fase. Segundo a autora, “*Young people, because they have an insecure sense of their own identity, love reading books which confirm that identity*” (idem). Tal declaração, ainda que conspurque o gênero, confirma sua relevância na construção de identidade das meninas. Na mesma reportagem, Helen Fielding, autora de *O Diário de Bridget Jones*, pondera que “(..) *it is good to be able to represent women as they actually are in the age in which you are living*” (ibidem). Segundo as leitoras (como as consultadas por este trabalho), elas se veem, de fato, nessa representação, por mais artificiosa que seja. De qualquer modo, há a pretensão, por parte da autora, de emular as condições

femininas contemporâneas (ou, mais precisamente, as condições das mulheres brancas europeias), ainda que tal ofício seja, por cânones da dita alta literatura, considerado menor, estultice, proveniente de um gênero efêmero e sem prestígio. Williams (2006) conta que se a princípio o rótulo era visto como derogatório, atualmente as autoras se identificam por meio dele – inseridas no mercado, elas sabem que ostentar o título de “autora de chick-lit”, ainda que não as galardoe com prêmios e prestígio, assegurará uma fatia do público que consome avidamente e que não se prende a julgamentos para comprar e gostar dos livros (como se verá com Pierre Bourdieu no próximo capítulo, como autoras, elas garantem com essa produção capital econômico, mas não simbólico). Gilbert (1996) também é mais condescendente com a narrativa, a qual, segundo ele, é vítima das críticas de feministas e de estudiosos literários.

*Bridget Jones and its imitations - what I call "thinnist fiction" because of the female protagonists' obsession with their weight and because of the novels' light, comic tone- have been widely vilified: by feminists for trivialising women's problems and implicitly suggesting that what a girl needs is a good man; and by literary critics for not being, well, proper literature. Most recently, Lola Young, chairman of the Orange Prize jury, complained that these books "tended towards the domestic in a piddling sort of way" (GILBERT, 1996, p. 51).*

O jornalista, contudo, pensa em Bridget como uma heroína inédita, cujo perfil se encaixa e se adequa à sociedade consumista contemporânea, repleta de inseguranças e na qual a busca pela imagem perfeita solapa uma vida mentalmente saudável – que até por isso vira matéria de humor.

*Fiction has never seen protagonists quite like Jones before; these heroines are inhabiting bodies that are their enemies. To complicate matters, the thinnists tend to be wonderfully ironic and self-deprecating. Like Lola Young, they really believe that their problems are "piddling". The protagonists may be beating themselves up over the way they dress, what they eat and how they are perceived by others; but the thinnists don't turn their novels into leaden critiques of the world. Rather, they turn the tragedy of modern consumer society - the truth that materially we have everything we ever wanted but suffer even more than before - into an absurdist comedy: an impossible search for a mythical male hero (idem).*

Esse caráter da protagonista é essencial para o sucesso do gênero. A leitora da chick-lit procura nos enredos se ver nas situações vivenciadas por ela. Assim, as linhas que delineiam o que é vida real e o que é ficção enfraquecem, e borradas e anuviadas, conferem verossimilhança ao relato. Mais do que isso: a leitora-modelo da chick-lit quer que a história lida seja possível, quer também vivê-la. Conforme já

advertia Walter Benjamin (1985, p. 214), “(...) o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino”. Esse calor é frequentemente açulado pela chick-lit – por falar diretamente às leitoras, os enredos emulam situações reais, o que impressiona leitoras que querem ver uma versão idealizada da própria existência. O que assume a ficcionalidade da história, contudo, é a forma apaziguadora com que os obstáculos são dissolvidos, quase como em um conto de fadas.

Theodor Adorno, sobre a busca pela identificação, destaca que indústria cultural confecciona seus produtos de modo que quem os consome tenha, de fato, a sensação de que, ao sair do cinema, ou fechar o livro, o enredo roteirizado prosseguirá. Nas palavras do estudioso: “A velha experiência do espectador cinematográfico, para quem a rua lá fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver – pois este quer precisamente reproduzir o modo exato o mundo percebido cotidianamente – tornou-se o critério da produção” (ADORNO, 2002, p.15). Há, certamente, uma facilitação ao retirar o substrato da própria vida cotidiana para adubar as fantasias, mas isso não é um demérito, visto que a leitora deseja esse reflexo, algo dulcificado, da própria vida.

Se Antonio Candido foi assertivo ao estabelecer que

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2006, p.25).

é sensato afirmar que *Bridget Jones* foi escrito e publicado em uma época receptiva e ideal para esse tipo de literatura. As mulheres estavam sequiosas para se reconhecer nas letras – não mais as mocinhas virginais e delicadas que figuravam nos romances de Harlequin, mas mulheres mais libertas e divertidas, em busca de sua identidade e independência. Fielding foi laureada por apresentar uma forma de escrita fluida, humorística, mas ao mesmo tempo contundente no diálogo com a leitora e, em certa medida, na emulação da fala dessa mesma leitora. O mercado

editorial, de acordo com as vendas, não só notou que o público ansiava por títulos similares como se abriu a essa demanda, fomentando a chick-lit como uma seara de grande reverberação. Assim, os enredos da chick-lit coroam as mudanças sociais que ainda eclodem, transformando (ainda que alguns traços permaneçam inalterados) a imagem das mulheres por meio da postura das personagens. Candido também indica que a arte é duplamente social: ao mesmo tempo em que ela mergulha no indivíduo, produzindo efeitos nele, ela também é determinada pelas variantes do meio, por influências socioculturais que ajudarão a construí-la. O sociólogo enfatiza que a arte é “eminente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos” (CANDIDO, 2006, p, 22). O teórico ainda estabelece dois tipos de arte: a de agregação e a de segregação. Em suas palavras,

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade (ibidem, p. 23).

É lícito afirmar que a chick-lit é uma arte de agregação, e que trabalha com a integração da leitora. Explana Candido que “A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade” (idem). O meio, ou seja, a sociedade e a época foram frutuosas para o florescimento da chick-lit, que só pôde ganhar tónus devido ao momento vivido pelas mulheres (já gozando de largos direitos, possuindo poder de escolhas, independência financeira, sendo trabalhadoras e não mais necessariamente cerceadas ao e pelo casamento). A linguagem também auxiliou muitas leitoras a sublimarem questões que antes, tão íntimas, não eram expostas a público, mas que foram engatilhadas à discussão por meio de uma literatura descontraída e jocosa. A chick-lit, assim, externa dilemas que eram compartilhados por uma legião de garotas imersas na mesma realidade das protagonistas, que não só se viram nessas letras, como passaram a utilizá-las para ponderar os próprios questionamentos.

A despeito das críticas recebidas pelo segmento e da óbvia facilitação a que ele se propõe, tratando questões complexas com superficialidade e com um humor

mais conivente do que subversivo, a chick-lit pode ser, sim, um refúgio para as angústias femininas. Assim como os romances sentimentais e cor-de-rosa alimentavam sonhos e fantasias, a chick-lit, mais modernamente, é uma opção de diversão e distração às leitoras, que procuram um escapismo fácil e ameno em uma ficção com a qual se identificam. Ao propor protagonistas desajustadas e construídas com traços mais humanizados, o gênero se aproxima de uma população feminina existente na atualidade – trabalhadora, mas não brilhante, em busca de um amor sólido, mas também apta a namoros ocasionais, consumista e materialista, mas insatisfeita com o próprio corpo. Além disso, ao se deparar com temas ficcionais confluentes ao seu cotidiano, a leitora pode refletir sobre a própria vida, pensando sobre tais situações e amadurecendo sua visão de mundo, mas tal trabalho intelectual não é regra e nem deve ser. Se a mulher que lê chick-lit consegue se desestressar, desligar-se do mundo real por alguns momentos e apenas desfrutar um instante de fantasia apartado das preocupações e do peso da realidade, certamente, o papel do gênero já foi cumprido e a leitora encontrará motivos para continuar a consumi-lo.

### 2.2.1 A receita do romance chick-lit

A fórmula com a qual o gênero romance feminino sentimental se popularizou era, até então, pouco alterada: enredos amorosos, história açucarada (muitos adjetivos de valoração e de descrição de emoções, metáforas pouco inovadoras, já desgastadas pelo amplo uso, clichês sentimentais, comparações arcaicas, hipérboles), perspectiva basicamente feminina dos fatos, além de análises permenorizadas das situações (motivo pelos quais o homem agiu de tal forma, por que o relacionamento se encaminhou para tal desfecho, o que levou algum personagem a ter determinado tipo de tratamento). Somado a isso, havia também a estrutura circular da história: expõe-se a problemática que a heroína enfrentará, há algum momento de encontro e paixão logo interrompido por algum entrave que separa o casal, que, ao final, encontra a redenção e, juntos, brindam ao final feliz. A chick-lit refresca essa fórmula, o que lhe assegura um paladar próprio e a

desassemelha, em vários graus, de suas precursoras – manter os mesmos padrões de décadas passadas afugentaria leitoras interessadas em histórias mais reais. De todo modo, é inegável que ainda que confira um sabor particular às histórias, as fórmulas ditam a confecção dos romances chick-lit, cujos conflitos e caracteres foram renovados, mas ainda seguem um padrão e uma esquematização. Essa percepção se cristaliza com a análise do enredo de dois livros de duas das autoras presentes neste estudo. *Los Angeles*, de Marian Keyes, é o 3º livro das irmãs Walsh e se familiariza muito a *Melancia*. A história se inicia com a protagonista, Maggie, sendo despedida e resolvendo abandonar o marido – ela, como Claire, possivelmente foi vítima de uma infidelidade conjugal. Como a irmã mais velha, Maggie também passa uma temporada na casa dos pais, vivenciando uma depressão e passiva quanto à desordem da própria vida – Claire, embora fosse mais dramática e agressiva que ela, experimentou a mesma reclusão e o mesmo luto. Maggie também encontra outro amor para superar momentaneamente as reveses, mas, ao contrário da irmã, ao final reata o casamento. Já em *Louca pelo Garoto*, o terceiro diário de Bridget Jones, a protagonista, ainda que mais velha e viúva, repete os passos da Bridget do primeiro volume. Se em *O Diário de Bridget Jones* a personagem icônica sofria com a solteirice e se envolvia com Daniel, o chefe arredo a compromisso, no último livro da saga, Bridget reflete demais sobre sua nova condições – a viuvez –, quando começa a se relacionar com um rapaz bem mais jovem e muito atraente, mas que não irá assumi-la. Nas duas histórias, dois homens aparecem o tempo todo para salvá-la e, ao mesmo tempo, apontar os defeitos e erros dela, o que a faz nutrir antipatia por ambos, até que eles revelam que estão apaixonados. No primeiro livro, o homem em questão é Mark, com quem ela posteriormente se casa, e no segundo é o senhor Wallaker o responsável por permitir que ela supere a morte do marido e volte a ser feliz.

O foco narrativo é a primeira característica que diverge nos dois tipos de narrativa. Para Wolfgang Kayser (1969), o uso da primeira pessoa, além de aproximar o narrador da leitora, confere verossimelhança ao relato, imprimindo à história maior familiaridade e subjetividade. A chick-lit privilegia o uso do narrador-personagem a fim de criar uma atmosfera de real, de relato íntimo de uma mulher comum. O estudioso ainda sublinha que a primeira pessoa “dá unidade e vivacidade à obra” (idem) e “reforça a impressão de autenticidade” (idem) da narrativa, ou seja,

ela empresta à história contada um ar de realidade, como se fosse contada por alguém que, de fato, vivenciou aqueles acontecimentos. Os romances Harlequin, por seu turno, são todos escritos em terceira pessoa, como discorre Modleski:

*Most of the writing is "personal", third person. As hardly any critical distance is established between reader and protagonist, and few doubts about the heroine's thoughts and feelings are introduced, women can freely view the fantasy as their fantasy. The novel becomes an expression of their own hopes and fears. But generally the third person must be used, for at certain points the writing necessarily becomes "apersonal", precisely those points at which the woman's appearance is noted (MODLESKI, 2008, p. 47).*

De qualquer modo, a linguagem informal e despojada de formalidades, inventiva de um universo romântico e encantador, é um chamariz em ambos os gêneros. Na asseveração de Sousa (2014, p. 91)

Firmados no plano da comunicação diária, os romances sentimentalistas incorporam em suas narrativas elementos da língua falada (marcadores conversacionais, hesitações, alongamentos, vícios de linguagem), em especial frases prontas com função expressiva, que funcionam como estratégias para aguçar a sensibilidade da leitora.

Outro contraste entre a chick-lit e o formato de romance que a antecedeu elencado por Harzewski é a localização das histórias. O romance chick-lit é urbano, ligado ao universo cosmopolita: as protagonistas gostam de consumir, falam sobre marcas, grifes, objetos de desejo, padrões de beleza. Essa atmosfera é antagônica ao bucolismo idílico dos cenários Harlequin, passados, preferencialmente, em palcos campestres ou litorâneos – Cawelti, inclusive, indica que o início de um romance desse gênero se dá com o afastamento da protagonista de seu habitat natural, geralmente para um local paradisíaco, no qual ela se aparte da família e se aproxime do futuro amor. *Viagem de Mel* é inaugurado com a notícia de que Kara irá a uma reunião em outro país com o chefe: “Era uma oportunidade inacreditável, pensou Kara. Voar até a Itália com seu chefe para a conferência anual era o sonho de qualquer mulher” (MAYO, 2011, p. 5). Sousa (2014) traça mais um paralelo entre a literatura cor-de-rosa e o conto-de-fadas a partir do cenário das histórias. Ela descreve:

Sendo a ficção uma simulação de uma vivência humana sensorial, a escolha do ambiente para a construção da relação amorosa torna-se relevante para aguçar o imaginário da leitora romântica. As matas

verdejantes, com animais domésticos e selvagens, céu azul e sol brilhante, ambientam o cenário do par romântico nos contos de fadas. As narrativas cor-de-rosa também apresentam lugares onde a natureza é ressaltada, transmitindo à leitora o juízo de paraíso natural na materialização do ato amoroso (SOUSA, 2014, p. 63).

Localizar a chick-lit em uma cidade grande, contudo, converte as personagens em atuantes no mercado de trabalho, corroborando o perfil criado para as protagonistas. A vida profissional das personagens é preponderante para a narrativa, quando não o cerne dela. *“In the greater integration of the professional sphere into the romance plot, chick lit offers less romance than its predecessor but greater realism, and in its attempts at synthesis of work and love it shows the challenges of straddling both realms”*, justifica Harzewski (ibidem. p.31). Outrossim, pelo fato de as protagonistas estarem mergulhadas nesse universo citadino, algumas quimeras também são atualizadas pela chick-lit. Mais do que um casamento ou um amor duradouro, as protagonistas querem brilhar, esperam o prestígio, sonham com o glamour, com dinheiro e com popularidade. Essa substituição de prioridades dialoga com os postulados de Bauman (ver Capítulo 4), para quem a sociedade líquida-moderna é regida pelo consumo, sendo que até relacionamentos são transformados em mercadorias descartáveis ou coadjuvantes de uma existência pautada no ter e no consumir.

Por fim, uma das distinções mais significativas que a chick-lit apresenta em relação a suas antecessoras é a abordagem menos idealista a que ela se propõe. Não faria sentido, até porque uma das premissas do romance popular feminino é dar substrato para as quimeras da leitora, trazer uma protagonista ainda muito tingida com cores de uma sociedade em que se esperava uma conduta passiva e dócil de suas meninas. Hoje, as mulheres sabem que precisam ser ativas e lutar por suas conquistas – ainda que tal luta nem sempre seja garantia de êxito. Na contemporaneidade, não mais combinam com as princesas trancafiadas em casa, sem perspectivas pessoais e profissionais que ultrapassassem os limites domésticos – comportamento que valida a percepção de Cawelti sobre a atualização acerca da vida doméstica. Segundo estudos<sup>3</sup>, no Reino Unido, a porcentagem de lares chefiados por mulheres quadruplicou em uma década: de 3% subiu para 12%. No

---

<sup>3</sup> Segundo o mesmo estudo, relatado pela revista Exame, “Em 60 países, há mais mulheres do que homens nas universidades. Na União Europeia, o percentual de mulheres com mais de 25 anos que têm ensino superior chegou recentemente a 40%, cada vez mais próximo do dos homens, com 45%”. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/noticias/elas-estao-bancando-as-contas>.

Brasil, o percentual de casas primordialmente sustentadas por elas era de 27% em 2001 e de 35% em 2009, conforme dados divulgados pelo IPEA<sup>4</sup>. Quando eleita para seu primeiro mandato, em 2010, Dilma Rousseff foi a 18ª mulher elevada à liderança de um país. A literatura não pode ficar impassível a esses números, e é sensibilizada a registrar as atualizações sociais, que renovam também as disposições da comunidade.

A seguir, serão destrinchados aspectos específicos na fabricação da chick-lit e na caracterização das personagens, como o relacionamento delas com a beleza, com a sexualidade, com o trabalho e com a autoestima, buscando-se devedar como o gênero apresenta essas questões e como engendra uma fórmula para manuseá-las.

### 2.2.2 A beleza na chick-lit

No intuito de ser um retrato verossímil de uma possível mulher contemporânea, nem sempre todos os desejos das personagens são conquistados, bem como ilusões podem ser desmanchadas ao longo da narrativa. Harzewski auxilia no entendimento dessa ruptura com a tradição Harlequin:

*Chick-lit parodies and modifies the latter through greater realism, a picaresque relation to money, and a vast diminishment of the hero. While chick lit is quintessentially postmodern as a romance of consumerism, its also presents a more realistic portrait of single life and dating, exploring the dissolution of romantic ideal or revealing them to be unmet, sometimes unrealistic, expectations (HARZEWSKI, 2011, p. 18).*

A caracterização da protagonista, nesse ensejo, é outra mudança registrada por essa narrativa contemporânea. A mulher da chick-lit é menos idealizada. Se nos primeiros romances Harlequin as protagonistas eram infalíveis, reconhecidas pela virtuosidade e pela grandeza de caráter, hoje, a chick-lit é marcada, justamente, pela humanidade com que elas são ossificadas. São os defeitos, aliás, mais do que as qualidades, que as identificam: Bridget, por exemplo, é lembrada por ser desajeitada

---

<sup>4</sup> Dados disponíveis em:

[http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6055](http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=6055)

e ter pouca sorte no amor; Becky é uma compradora compulsiva que mente e trai para encobrir seu vício; Claire é pouco prática e sofre uma depressão pós-parto que a impede de cuidar integralmente de seu bebê. As heroínas do Harlequin são mais novas, donas de uma beleza exuberante e frequentemente descritas como inteligentes, sensuais e geniosas (HARZEWSKI, 2011), enquanto as protagonistas da chick-lit são criativas, mas equivocadas e menos atraentes – aliás, bastante conscientes de seus limites estéticos e da necessidade de contar as calorias para não perderem a forma.

Comparando-se títulos chick-lit com um exemplar de Harlequin, é perceptível como essas características são mineralizadas nas protagonistas. Kara, a heroína de *Viagem de Mel* (título Harlequin), de Margaret Mayo, passa anos focada na carreira, o que a leva a obliterar a vida amorosa e a própria aparência. Assim, logo no início da narrativa, ela é adjetivada como brilhante, competente, secretária exímia, contudo, também é descrita como uma mulher comum, sem atrativos, incapaz de despertar a atenção masculina, como se evidencia nesses trechos: “Não queria que a notassem, e sempre tentava ficar invisível, usando trajes clássicos escuros e pouca maquiagem, seus cabelos sempre para trás com um coque discreto e elegante (...)” (MAYO, 2012, p. 5) e “Não era linda, nem loura ou deslumbrante. Era uma mulher comum, com feições comuns, e nenhum homem jamais a olhara uma segunda vez” (ibidem, p.7). Depois, quando viaja com seu chefe e é compelida a se produzir, uma beleza estonteante é revelada, e não só o patrão passa a notá-la, como outros rapazes percebem que Kara é lindíssima. O trecho em que ela se arruma para um jantar de negócios é o estopim para essa inversão de moça comum a moça desejada:

Não conseguia tirar os olhos dela. O vestido cobria seu corpo como uma luva. E que corpo! Uma perfeita ampulheta. Nunca a vira vestida assim. Nem percebera seus cabelos espessos e exuberantes, castanhos com mechas cor de cobre. Soltos a deixavam com uma aparência sensacional. Batiam nos ombros e balançavam como uma cortina de seda quando se movia. (ibidem, p.26).

Gill e Herdieckerhoff já haviam alertado que esse desabrochar é um ingrediente da fórmula Harlequin: a protagonista não tem ciência da própria beleza, mas em algum momento isso aflora e ela passa a ser notada por esses predicativos. As virtudes de Kara, seguindo a prescrição do gênero, são inúmeras – ela é uma

moça boa, generosa, preocupada com a mãe, doce, prestativa, inteligente. Não há defeitos para deformá-la, e nenhum desvio de caráter é registrado. Bridget, Claire e Becky, em contraposição, para serem humanizadas, precisam aparentar falhas e problemas. Além disso, nenhuma delas é apresentada como uma garota linda, mas como alguém normal (com algum encanto, talvez), mas com excesso de peso ou com um corte de cabelo errado também. Gill e Herdieckerhoff, inclusive, elegem a preocupação com a aparência a chave da chick-lit e sua fonte de identidade: enquanto outras questões que poderiam se ligar ao feminino (como a maternidade) são solapadas, a beleza e o corpo são a chave da existência dessas mulheres, a ponto de transformá-las obsessivas pela imagem do espelho.

Depois de séculos agrilhoadas ao poderio masculino, seja pela dependência financeira a que eram submetidas, seja pela dependência psicológica que se inculcava nelas, as mulheres soltaram-se das amarras tradicionalmente impostas a elas, mas ainda não se viram livres. Após ganharem o mercado de trabalho e a instrução escolar tornar-se mais acessível a elas, a classe feminina poderia, teoricamente, ver-se, finalmente, equiparada aos homens, tão capaz e potente quanto eles, mas um novo senhorio veio escravizá-la: a beleza. “Quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencidos pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens da beleza feminina a nós impostas” (WOLF, 1992, p.11), alerta Naomi Wolf, autora do livro *O mito da beleza*, no qual defende que a autoimagem foi transformada na inimiga da mulher – a busca pela perfeição, por um reflexo no espelho primoroso é o que admoesta as mulheres atuais. “À medida que as mulheres se libertaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social”, explica Wolf (ibidem, p. 12). Acorrentadas à própria aparência, profissionais talentosas, inteligentes e autônomas nutrem como ponto fraco a imagem física.

Pesquisas recentes revelam com uniformidade que em meio à maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e controladas no mundo ocidental, existe uma subvida secreta que envenena nossa liberdade: imersa em conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle (idem).

Wolf descreve que o mito da beleza assumiu posição de coerção social no lugar de antigos mitos, como o da maternidade, da domesticidade e o da castidade, os quais não conseguem mais controlar as mulheres como outrora. A publicidade, nesse sentido, teve grande contribuição na eleição desse novo monstro que aterroriza o cotidiano feminino: as propagandas de dona-de-casa felizes, comportadas e habilidosas, para quem se vendiam máquinas de lavar e sabão em pó, foram substituídas por anúncios de cosméticos e roupas, sinalizando o novo paradigma de feminilidade que se espera das consumidoras. A beleza, então, torna-se a virtude almejada, perseguida, pela qual se luta e pela qual se sofre. A busca por ela é, inclusive, motivo de rivalidade dentro da própria comunidade feminina, como sinaliza Wolf.

Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo os quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam (ibidem, p. 15).

A autora ainda explica como se estabelecem as relações em torno desse valor.

A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual ou evolutiva (...). A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável (ibidem, p.14-15).

Existe uma relação lógica que pontua esse raciocínio: uma mulher precisa ser desejada para conquistar um marido, segundo preconiza o senso comum. Uma mulher linda não ficará solteira, não será relegada ao abandono sentimental. Uma garota com atributos invejáveis seduzirá um futuro consorte e poderá ter filhos com ele. Segundo essa mítica, não são por outras qualidades femininas que o homem se apaixonará ou se interessará: é a beleza a capitã dos jogos amorosos. Assim, Claire, Bridget e Becky se sentem inferiorizadas perante mulheres mais belas, ao mesmo tempo em que acreditam que apenas se forem atraentes é que serão amadas. Claire, inclusive, cogita que a falta de beleza à época da gravidez possa ter sido um dos fatores que levou o marido a traí-la. Ostentar um corpo esguio é,

segundo Bridget, um dos segredos para ter sucesso com o público masculino, e quando ela se depara com a outra namorada de Daniel, a bala de prata da outra para ofendê-la é perguntar: “— Mas, meu bem, você não disse que ela era *magra*?” (FIELDING, 1998, p.185).

As protagonistas da chick-lit são vítimas fáceis e dóceis desse mito – por serem naturalmente belas, as heroínas dos livros Harlequin podem parecer imunes a ele, mas também estão presas à juventude e à virgindade, conforme ensina Wolf,

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência. A juventude e (até recentemente) a virgindade foram “bonitas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas (ibidem, p. 17).

A fala da autora é facilmente constatada nas três narrativas. Bridget, por exemplo, rivaliza com a mãe, Pam – ela acha a atitude materna inadequada, afinal, além de se separar do marido, pai de Bridget, ela se envolve com um rapaz mais novo e mais voluptuoso. Pam dá a entender que o novo relacionamento é muito mais emocionante, sexualmente falando, o que horroriza a filha. Bridget, por seu turno, é constantemente criticada por seu comportamento e até por suas roupas. A mãe pensa que se a filha se arrumasse mais ou ousasse nos trajes seria mais fácil de ela encontrar um homem que gostasse dela. Assim, mesmo ela sendo mais velha, é mais atrevida, o que torna a relação entre elas conturbada. Já Claire se espanta ao descobrir que a amante do marido é uma mulher normal. Por ter sido trocada, ela esperava alguém incrível, dona de uma beleza paralisante, mas saber que a moça em questão é mãe de família e mais velha que ela a deixa mais estarecida do que se a outra fosse deslumbrante. Como ela a descreve,

O terrível é que ela sempre pareceu tão boazinha. Tem 35 anos (não me pergunte como sei disso, simplesmente sei. E, correndo o risco de parecer que falo por pura inveja e de perder a simpatia de quem me lê, a aparência dela é de quem tem mesmo trinta e cinco), é mãe de dois filhos e tem um bom marido (ou seja, bem diferente do meu) (KEYES, 2010, p. 11).

Este outro trecho evidencia como Claire procura pistas de um comportamento mais picante ou de uma aparência mais sedutora em Denise para descobrir o porquê de James tê-la traído.

Será que ela é diferente de mim na cama? Será que ela é melhor? Como será o corpo dela? Será que ela tem um bumbum menor, seios maiores, barriga mais lisa, pernas mais longas? Será que ela é realmente audaciosa e o deixa louco de paixão?

Imaginei tudo isso mesmo conhecendo Denise e podendo responder eu própria à maioria dessas perguntas. (Bumbum menor? Não. Seios maiores? Sim. Barriga mais lisa? Pouco provável. Pernas mais longas? Difícil dizer. Somos provavelmente da mesma altura.)

Ela não agia nem se comportava como nenhuma gatinha erótica. Sempre pareceu tão boazinha e, bem... comum, eu acho, mas agora em minha cabeça ela era Helena de Tróia, Sharon Stone ou Madonna (ibidem, p. 91).

Contudo, sempre que Claire deseja destratar ou desabonar Denise, chama-a de “gorducha” ou diz que os braços da rival têm celulite, como se atacando sua beleza pudesse se sentir superior a ela.

Wolf também assinala que a beleza é uma definidora da identidade feminina e que isso pode fragilizar a mulher. “(...) a nossa identidade deve ter como base a nossa ‘beleza’, de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos”, afirma a estudiosa (WOLF, 1992, p. 17). A imagem da mulher é moldada de acordo com os cuidados delegados por ela ao físico, à mesma maneira que, antigamente, a dona-de-casa era avaliada por seus dotes culinários e por sua capacidade de manter o lar organizado. A atividade de se manter bela é quase uma função paralela a tantas outras assumidas no dia a dia, como estabelece Wolf: “A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável porém efêmero, assumiu o lugar das tarefas domésticas, também inesgotáveis e efêmeras” (ibidem, p. 20). Bridget Jones elabora uma interessante metáfora para a cansativa rotina de se manter ajustada aos padrões – o ritual de se fazer bela é comparado a uma lavoura, na qual qualquer descuido pode comprometer fatalmente a colheita.

Completamente exausta depois de passar o dia todo me preparando para o encontro. Ser mulher é pior do que ser lavrador — tem tanta coisa para cuidar na plantação e na colheita: depilar pernas com cera, raspar axilas, tirar sobrancelhas, passar pedra-pomes nos pés, esfoliar e hidratar a pele, tirar os cravos, pintar a raiz dos cabelos, completar o desenho das pestanas, lixar as unhas, massagear a celulite, exercitar os músculos da barriga. A coisa é tão complexa que basta você esquecer durante uns dias e lá se vai a plantação. Às vezes penso como eu ficaria se deixasse tudo por conta da natureza — barba comprida, bigode de pontas viradas,

sobrancelhas grossas, rosto igual a um cemitério, cheio de células mortas, espinhas na pele, unhas longas como as de Mortícia Adams, cega como um morcego sem minhas lentes de contato, o corpo flácido balançando. Argh, argh. É de espantar que as garotas sejam inseguras? (FIELDING, 1998, p.38).

O mito da beleza foi afervorado como uma forma de combater a expansão do feminismo e de conter a valorização das mulheres, diz a estudiosa (WOLF, 1992), afinal, o sistema econômico vigente precisava criar freios ao crescimento vertiginoso das mulheres.

Assim que o valor social básico da mulher não pôde mais ser definido pela encarnação da domesticidade virtuosa, o mito da beleza o redefiniu como a realização da beleza virtuosa. Tal redefinição criou um novo imperativo de consumo e uma nova justificativa para a desigualdade econômica no local de trabalho, que substituíram os que já não exerciam influência sobre a mulher recém-liberada (ibidem, p. 23).

Percebe-se, então, que a obrigatoriedade de ser linda é alimentada por um sistema ainda com fortes raízes patriarcais, o qual quer cindir o potencial da mulher, reprimindo-a, agora, por meio de seus aspectos físicos. Para isso, inventam-se ideais cada vez menos humanos e possíveis, ao passo em que a indústria cosmética, a medicina cirúrgica e dermatológica e a publicidade tornam-se mais apelativas e encantadoras. Estas cooptam clientes que, na ânsia de atenderem à expectativa visual de uma sociedade que só aceita quem é bonita, veem-se inseguras e insatisfeitas, prendendo-se cada vez mais aos desmandos do mito da beleza.

### 2.2.3 A sexualidade na chick-lit

Ao mesmo tempo em que a protagonista sofre as citadas mudanças de identidade de um gênero para o outro, a figura do homem não é mais tão colossal para a trama, o que interfere diretamente no peso das relações sexuais para as diegeses. No romance Harlequin, o par da mulher era tão importante quanto ela, já na chick-lit, seu papel é mais secundário, sendo um coadjuvante das ações da namorada. Harzewski relembra que os rapazes da tradição romanesca feminina

eram frequentemente indicados como másculos, fortes, com grande presença, predicativos que já não necessariamente compõem os príncipes da chick-lit. “*Frequently Mr. Right turns out to be Mr. Wrong or Mr. Maybe. Sometimes a novel chronicles a succession of Mr. Not-Rights.*” (HARZEWSKI, 2011, p.28), afirma a autora, lembrando, ainda, que não raro a personagem se envolve com mais de um homem durante a história, o que também difere do plot clássico do Harlequin. A teórica ressalta que a relação na chick-lit é menos amorosa que em sua antecessora, sendo os episódios envolvendo humor tão importantes para o casal quanto as cenas mais tórridas – Harzewski esclarece que o Eros dessas protagonistas está mais ligado à luxúria do consumo do que à concupiscência amorosa, ao contrário dos romances pretéritos, em que os momentos de amor e sexualidade eram detalhados e possuíam bastante destaque para a narrativa. Isso também revela mudança de paradigma social: a virgindade, a pureza já não são tidas como fundamentais, e seria digno de estranhamento uma protagonista de chick-lit resguardar-se para um único homem.

Novamente, é salutar comparar como o homem aparece em cada romance. Kara teve apenas um amor na vida, Blake, que é introduzido à narrativa como um empresário muito rico, poderoso, temível. Blake tem sucesso, charme, namorou várias mulheres, é prepotente e arrogante. Na descrição da narrativa, “O que Blake Benedict dizia era lei. Todo mundo obedecia às suas ordens. (...) Tivera uma trajetória de sucesso além dos sonhos mais loucos da maioria das pessoas. (...) Era reverenciado por todos, e ninguém lhe cogitava dizer não.” (MAYO, 2012, p.8). Ao lado dele, Kara é mais vulnerável, esmagada por sua presença soberana. Os pares das protagonistas de chick-lit têm em comum com Blake a prosperidade – Mark, namorado de Bridget, é um advogado internacionalmente reconhecido, mas não é pernóstico e nem pretencioso; Luke, com quem Becky fica ao final da narrativa, também é um empresário milionário, e em alguns momentos subjuga Becky, duvidando de sua palavra e de sua perspicácia; Adam, o eleito de Claire, é descrito como um rapaz muito másculo e bonito, mas ele ainda é estudante, ou seja, ele não tem nem dinheiro, nem poder superiores aos de Claire. James, marido dela, contudo, era um exemplar de homem tido como “cabeça do casal”: contador, ele tinha um emprego sólido, era sério e prático, quem resolvia as questões burocráticas da casa. Percebe-se que os homens continuam figurando como personagens mais

bem sucedidos, ricos e responsáveis que as mulheres, contudo, a presença deles é diluída ao longo da narrativa. Enquanto a história de Kara não existiria sem Blake, e em todos os instantes ele é evocado – em alguns trechos, inclusive, há alusão ao que ele pensava ou sentia, retirando o foco exclusivamente de Kara –, os personagens masculinos da chick-lit são apagados, por vezes até coadjuvantes. O caso mais simbólico é o de Becky: envolta em sua compulsão por compras, apenas no final o romance dela com Luke deslança, sendo o amor secundário à sua história. Ela também sai com outros dois rapazes na história – o mesmo acontece com Bridget. Isso significa que a ideia de um único e imutável amor foi reformulada. Claire casou-se acreditando ser James o homem de sua vida, mas, depois de traída, não vê muitos dilemas em se envolver com Adam. Bridget era apaixonada por Daniel, ela tem outros namoros ao longo do livro, e no final encontra a felicidade com Mark. A vida sexual delas, como se vê, é mais variada e movimentada, contudo, como sinalizou Harzewski, as cenas de sexo são menos pormenorizadas do que nos romances Harlequin.

Em *Melancia*, há extensa alusão a um encontro amoroso entre Claire e Adam, mas há apenas insinuações nos livros *Bridget Jones* e *Becky Bloom*, sem maiores descrições, como se vê na negação desta última protagonista em contar como foi sua primeira noite com Luke:

Deitada na cama mais confortável do mundo, estou toda sonhadora, risonha e feliz, deixando o sol da manhã brincar nas minhas pálpebras cerradas. Esticando meus braços acima da cabeça, depois caindo relaxada num monte enorme de travesseiros. Ah, me sinto bem. Me sinto... satisfeita. A noite passada foi absolutamente...

Bem, digamos que foi...

Ah, convenhamos. Você não precisa saber *dí*isso. De qualquer modo, não pode usar sua imaginação? Claro que pode (KINSELLA, 2008, p. 408).

Gill e Herdieckerhoff também refletirão a respeito das – muitas vezes pretensas – mudanças trazidas pela narrativa chick-lit. Segundo as autoras, “*In the Mills and Boon/Harlequin Romance of the 1970s the typical heroine was characterised by sexual innocence and passivity. This either meant that she was a virgin or, as Jane Ussher has argued, she had to ' feign innocence and reticence*” (2006). De fato, Kara era virgem (sequer havia beijado um homem), até se envolver com Blake, e a pureza e o resguardo são valores enaltecidos pelos romances Harlequin, como se a mulher guardasse o melhor de si até a chegada de alguém à altura para receber sua

virgindade, a qual é tratada como uma dádiva. Esse padrão, entretanto, não é inédito na historiografia literária. Frye (1976) elucida que a construção das heroínas na Comédia Nova era perpassada pela virgindade, valor que simbolizava sua pureza e que precisava ser defendido quase como um talismã. Especialmente as mulheres da classe baixa precisavam adiar seu início sexual e ele só se concretizava quando os nós da história eram desenrolados, comprovando sua honestidade e coroando o relacionamento amoroso que se transformava em casamento.

É certo que cada mulher assimilará e digerirá os ditames e tendências segundo sua subjetividade e seu livre-arbítrio, mas é certo também que existem demandas mais fortes, que se fazem ouvir com mais vigor – seja porque são ecoadas por múltiplas instituições, seja porque a instituição que as propaga tenha maior influência na vida dela. A virgindade, hoje, é vista como um símbolo arcaico por muitas instâncias, o que se reflete na precocidade com que a vida sexual é iniciada – no Brasil, os adolescentes, em média, começam a praticar sexo aos 17,4<sup>5</sup> anos, enquanto na Inglaterra<sup>6</sup> a primeira vez ocorre por volta dos 16 anos. O sexo não é descoberto após o casamento e praticamente toda a sociedade já incorporou isso: *Cosmopolitan* e *Nova* são publicações destinadas a solteiras que servem como manuais de comportamento e dicas sobre sexo. Novela e filmes trazem protagonistas sexualmente ativas. Setton, aliás, indica que

Em uma situação de modernidade, uma quantidade cada vez maior de pessoas vive em circunstâncias nas quais instituições desencaixadas, ligando práticas locais a relações sociais globalizadas, organizam os aspectos principais da vida cotidiana (ibidem, p. 67).

As protagonistas da chick-lit, como visto, são sexualmente experientes e, não raro, tiveram múltiplos parceiros. “*Now, in a culture increasingly saturated by sexualised imagery and in which other popular media aimed at women (e.g.glossy magazines) are preoccupied with female sexual satisfaction this emphasison sexual innocence might seem anachronistic*”, explicam as teóricas. Gill e Herdieckerhoff (2010), todavia, observam que apesar de haver uma aparente liberdade sexual, ela não é totalmente verdadeira, visto que rotineiramente as protagonistas viram virgens novamente ao encontrar o amor – como se o passado devesse ser apagado, as

<sup>5</sup> Conforme <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL63630-5598,00.html>

<sup>6</sup> Conforme <http://www.cfaematosinhos.eu/R0.pdf>

experiências a maculassem e apenas as relações com o homem de sua vida fossem válidas. Ou seja, as autoras defendem que atrás do verniz de modernidade, o bojo das histórias ainda se respalda em paradigmas tradicionais. Esse comportamento, entretanto, não pode ser averiguado nas três protagonistas chick-lit aqui analisadas, pois nenhuma se envergonha do passado, nem se purifica ao encontrar a alma gêmea – Bridget, aliás, não só gosta de sexo como se deprime se passa muito tempo sem praticá-lo.

Acabamos dormindo na mesma cama sem nos tocarmos, como se fôssemos Joãozinho e Maria ou a bela adormecida e o sapo. Se Deus existe, eu gostaria de, primeiro, deixar em claro que estou muito grata por Ele fazer com que, de repente, a relação com Daniel se transformasse numa coisa normal, depois de tanta babaquice. A seguir, eu humildemente pediria para Ele não deixar Daniel ir para a cama de pijama e óculos, passar 25 minutos lendo um livro, desligar o abajur e virar de lado - mas que Deus faça com que Daniel volte a ser aquele animal desembestado, louco por sexo, que eu conhecia e gostava (FIELDING, 1998, p. 132).

Especialmente em *Melancia* e em *Bridget Jones*, livros cuja temática amorosa é latente a ponto de se transformar em fio condutor dos enredos, a sexualidade e os hábitos sexuais são diversas vezes comentados e enaltecidos. A chamada “química” é reforçada e o fato de a personagem conectar-se ou sintonizar-se fisicamente bem com o parceiro é decisivo para o prosseguimento ou não da paixão e do relacionamento. A partir da leitura desses títulos, depreende-se que o desempenho sexual virou um indicativo da qualidade da relação e um termômetro para alçá-la a um possível namoro ou rebaixá-lo como um caso descartável – não à toa, a despeito das falhas de caráter, Bridget envolve-se com Daniel muito por conta da energia sexual existente entre eles.

#### 2.2.4 O trabalho na chick-lit

Outra questão sublinhada por Gill e Herdieckerhoff é relativa à carreira. Segundo elas, no romance Harlequin a esfera profissional é coadjuvante na vida das protagonistas, sendo a união amorosa o foco principal dos enredos. Já as mulheres da chick-lit possuem uma profissão e um emprego, mas isso não implica êxito nessa área:

*In this respect, the female characters in chick lit novels seem markedly different, as they are invariably portrayed as employed and committed to the idea of a career. Most chick lit heroines are, a la Bridget Jones, employed in underpaid positions, typical of the actual situation in which most working women are concentrated in low paid jobs in the service sector (GILL & HERDIECKERHOFF, 2010).*

Além dessas particularidades ressaltadas por Gill e Herdieckerhoff, não raro a chick-lit coloca a protagonista como uma profissional inferior – Harzewski já indicou que as narrativas privilegiam ofícios ligados à área de comunicação, como jornalismo e publicidade, e a maioria das personagens é confusa, desatenta e menos astuta do que o esperado. Assim, problemas no trabalho que envolvam sua dispersão ou sua falta de conhecimento não só endossam o humor dos livros, mas também marcam as mulheres como pouco competentes e desinteressadas em uma carreira séria e ascendente. As autoras falam ser típico do gênero, após o encontro com o homem e a consolidação da relação, a protagonista finalmente reunir coragem e se estabelecer em um emprego ou em uma função para a qual tenha talento, chegando, assim, ao sucesso. *“Positive models of independence and career success are conspicuous by their absence in chick lit, and it would seem that within this genre women are only allowed to be successful at work if this is achieved with the support and endorsement of a loving man”*, finalizam Gill e Herdieckerhoff (idem). Em resumo, as teóricas defendem que a chick-lit se filia mais à tradição do que à contemporaneidade que almeja tocar:

*On the one hand chick lit heroines are much more likely than their romantic forebears to be presented as financially independent, working outside the home, and sexually assertive. On the other, as we have noted, heroines still frequently require 'rescuing' at regular intervals – from crooks and conmen, single motherhood, or even from themselves – as when male characters recognise that the hard, successful outer shell is not the real woman inside (in this sense showing that men in chick lit, like earlier romantic heroes, are still presented as knowing better about what women want and who they are than women themselves) (idem).*

Josênia Vieira, a respeito da formulação da identidade da mulher, disserta que

o trabalho como força estruturante da identidade feminina desempenha papel altamente significativo, pois, se a mulher não trabalhar, nunca atingirá a forma mais expressiva de independência feminina, que só será alcançada

pelo poder econômico, o qual é obtido principalmente pelo trabalho. A outra forma de independência, não menos importante, é a conquistada pelo letramento (VIEIRA, 2005, p. 234).

Na outra ponta do século, dissecando os costumes e ideários que vigoraram no Brasil (e também no mundo) no raiar do século XX, Marin Maluf e Maria Lúcia Mott observam que

As desigualdades entre as funções desempenhadas por homens e mulheres, que os identificaram ou com a rua ou com a casa, não vieram desacompanhadas de uma valoração cultural. Isto é, as atividades masculinas foram mais reconhecidas que as exercidas pelas mulheres, razão pela qual foram dotadas de poder e de valor. (MALUF E MOTT, 1998, p. 380).

Vieira dissertará também a respeito da dicotomia entre as profissões ditas femininas e as exclusivamente masculinas: já acostumadas aos cuidados com os filhos e tidas como maternais, às mulheres era legada, também na escola, a condição de educadora, por isso era (e é) tão comum ser o magistério exercido por uma moça. Ao se separar de James, nem se discute que a guarda da recém-nascida Cate será responsabilidade de Claire. A maioria de pedagogos e professores de educação infantil são mulheres, enquanto os professores de ensino médio e superior (cargo, supostamente, de maior prestígio e que exige mais intelecto do que afabilidade) são, sobretudo, homens<sup>7</sup>. Maluf e Mott lembram que na década de 20 e 30, era uma vergonha ao homem ter uma esposa que exercesse trabalho remunerado, pois isso tirava dele a aura de provedor exclusivo, mas, mesmo assim, as atividades empreendidas pelas mulheres ainda eram basicamente ligadas ao lar, como artesanato ou costura. Algumas, pertencentes às classes menos abastadas, eram, por vezes de modo subumano, lavadeira, e eram esses ofícios os lícitos às garotas, que deveriam ser, primeiramente, exímias donas-de-casa. Vieira (2005), trazendo a discussão para a contemporaneidade, diz já haver mulheres tomando conta das finanças da casa ou atreladas a serviços pesados e antes tidos como viris, mas que ainda paira uma desconfiança sobre aquelas que o fazem. A autora ainda enfatiza que “Na constituição de uma autêntica identidade profissional para o gênero feminino, a palavra de ordem é êxito. A mulher contemporânea tem de ser bem-sucedida nas suas atividades profissionais (...)” (VIEIRA, 2005, p. 231). Nesse

---

<sup>7</sup> Dados disponíveis em :< <http://ultimosegundo.ig.com.br/educacao/maioria-no-ensino-superior-mas-longe-dos-cargos-de-chefia/n1597400100786.html>>

sentido, a chick-lit destoará dessa tendência moderna, afinal, as protagonistas não apresentam a agressividade e a ambição tidas como paradigmáticas da nova mulher, que quer se impor como tão inteligente e prodigiosa quanto os homens, portando-se como executivas ou diretoras que sobrepujam qualquer outro aspecto da vida em detrimento de sua realização profissional (e, por que não, financeira). As personagens desse gênero literário são menos gananciosas, mais preguiçosas e acomodadas, ainda que já se preocupem genuinamente com os rumos de sua carreira.

É relevante desenhar o cenário anterior, aludido por Maluf e Mott, para perceber como ele desemboca na chick-lit. Nenhuma protagonista é dona-de-casa ou dedica-se com afinco ao lar - na verdade, Becky, Bridget e Claire possuem uma certa ojeriza ao serviço doméstico, protelando para fazê-lo. Bridget tem problemas com suas roupas sujas e com a geladeira constantemente vazia ("Comecei a escolher a roupa de baixo. Como não tenho lavado nada, as únicas calcinhas existentes na gaveta eram calções de algodão branco" [FIELDING, 1998, p. 100]), enquanto Claire admite que era do marido a função da faxina mais pesada e da organização da casa, especialmente em dia de festa:

(...) ele [James] era sempre muito bom em matéria de trabalho caseiro e especialmente para limpar tudo, depois dos mencionados jantares festivos. Nunca ficava tão bêbado quanto eu, então, no mínimo, estava em condições físicas de remover a maior parte da carnificina da mesa de jantar e levá-la para a cozinha, de modo que, de manhã, pelo menos a sala estava razoavelmente apresentável (KEYES, 2010, p. 161).

Claire também relata adorar cozinhar, ao contrário da mãe, pouco vocacionada à culinária e que mantinha a família à base de comida congelada. Já Becky não faz menção alguma à limpeza ou arrumação de um lar. Nesse aspecto, há uma ruptura do paradigma da moça atrelada aos cuidados domésticos, e que, de alguma forma, sente-se satisfeita ao realizá-la com primor. O caráter e as virtudes das mulheres já não são julgados a partir de quão boas donas de casas elas são, e nem há uma espera social de que elas o sejam. As profissões das protagonistas, entretanto, depõem que, ainda que escolarizadas e diplomadas, as meninas seguiram por caminhos que são associados ao feminino. Como Wolf (1992) estabelece e Vieira aquiesce, as mulheres da geração contemporânea já romperam com a dependência financeira, e possuir renda própria faz parte desse perfil.

a identidade feminina na pós-modernidade assume postura, tipicamente, capitalista, independente economicamente, que consome e dita as leis no mercado, inclusive nas relações com o sexo masculino. Não aceita mais ser a escolhida, deseja também ter o direito de escolha com as exigências de quem também detém o poder em suas mãos. Essa nova mulher trabalha, possui salário próprio, sustenta-se e não depende do sexo masculino para sobreviver (VIEIRA, 2005, p. 236).

Bridget e Becky, no começo de cada história, são apresentadas como profissionais pouco expressivas, até dispensáveis. Não há brilhantismo intelectual nelas. Elas não consomem alta literatura ou espetáculos eruditos. Embora Claire tenha diploma em Letras e diga adorar livros cultos, durante seu período em Dublin, logo após ser abandonada por James, ela não pratica nenhuma atividade intelectual. Todas já são formadas, mas não prosseguiram os estudos e nem se aprimoraram nas respectivas profissões. Embora sempre pareçam inferiores aos homens, inclusive com os quais se relacionam, elas também se comparam com outras mulheres, que possuem uma posição mais exitosa que a delas. Essas características, em algum momento, deixam-nas deprimidas e com a autoestima abalada. Há dois trechos de *Becky Bloom* que ilustram como a autoimagem é perturbada pelos fracassos no âmbito produtivo:

Engulo fundo, sentindo-me doente de humilhação. Pela primeira vez percebo como Luke Brandon me vê. Como todos eles me veem. Sou apenas uma comédia, não sou? Sou a garota fútil que faz tudo errado e faz as pessoas rirem. A garota que não sabia da fusão do SBG com o Rutland Bank. A garota que ninguém jamais pensaria em levar a sério. (KINSELLA, 2008, p. 223).

E

(...) Não mereço a bondade dessas pessoas. Acabei de levá-las a um prejuízo de mil libras, só por ser preguiçosa demais para me manter em dia com os acontecimentos que deveria saber. Sou uma jornalista econômica, pelo amor de Deus. (...) O que tenho a meu favor? Nada. Nem uma única coisa. Não consigo controlar meu dinheiro, não consigo fazer meu trabalho e não tenho um namorado (...). (ibidem, p. 308).

Além de Becky, as outras protagonistas também são inferiorizadas. Bridget constantemente se sente boba ao se encontrar com Mark, pois está sempre em uma situação constrangedora, além de ser melindrada por Daniel, que a caçoa por sua falta de conhecimento:

Eis o que estou mandando agora:

Mensagem para Cleave

A saia não demonstra estar doente ou auzente. Surpresa com a atitude fortemente preconceituosa da chefia em matéria de comprimento. Concidero a possibilidade de recorrer ao tribunal de trabalho, comunicar o fato a tablóides sensacionalistas etc.

Jones

Ai, meu Deus. A resposta que recebi:

Mensagem para Jones

Ausente, Jones, e não auzente. Considero e não concidero. Por favor, tente pelo menos escrever com alguma correção. Isso não significa absolutamente que a linguagem seja algo imutável e fixo e não sempre em mutação, sendo uma ferramenta variada de comunicação (segundo Hoenigswald), talvez seja útil checar antes no corretor ortográfico.

Cleave (FIELDING, 1998, p.20).

Claire vê-se perdida sem James, pois ele, como contador, era quem cuidava dos problemas burocráticos e práticos, e ela pensa estar alijada sem as orientações do marido. Mesmo desenhadas desse modo prosaico, as três são afortunadas por uma oportunidade para mostrar ao mundo o quão incríveis podem ser: graças à ajuda de Mark, Bridget consegue uma entrevista importante com exclusividade, Becky transforma-se em um guru financeiro com os conselhos que dá em um programa de televisão e Claire assume o comando do divórcio, lidando melhor que o ex-marido com as questões legais da separação.

Destarte, percebe-se, nas obras analisadas, um tracejar dessa imagem da mulher que se pretende infundir modernamente. O padrão feminino moderno é ter uma vocação, um trabalho, um diploma e independência financeira, porém, tal ideal, apesar de apresentado na chick-lit, vem impregnado de estigmas. As personagens femininas não são muito inteligentes ou ambiciosas – elas conquistam mais as pessoas por seu carisma ou simpatia do que por seus atributos intelectuais.

#### 2.2.5 A autoestima das personagens chick-lit

As protagonistas da chick-lit são mulheres frágeis cuja autoestima, não raro, é estilhaçada. Dois fatores são preponderantes para a aferição do valor que as personagens conferem a si próprias: os relacionamentos amorosos e a imagem física.

A preocupação com a autoimagem é excessiva nas três. Enquanto o dilema de Bridget é manter-se jovem e magra, Becky procura estar sempre bem vestida, ostentando as marcas mais refinadas. Claire compartilha com Bridget a busca pela perda de peso (no caso daquela, adquirido na gravidez) – frequentemente, Claire se autointitula “melancia” ou “gorda”. As três são descritas com uma certa beleza, mas não como modelos deslumbrantes – Bridget e Claire, em especial, são expostas como mulheres normais, com alguns defeitos físicos, mas com alguns atrativos também. Percebe-se, além do grande valor dado à estética, uma tentativa de reproduzir padrões midiáticos. Elas procuram assemelhar-se à imagem vendida pelas revistas femininas e pelo cinema por mulheres inatingíveis: cabelos claros, altas, magérrimas e manequim P. Além da aparência, a mídia também dita um modelo de mulher moderna, o qual constantemente entra em confronto com o pensamento da sociedade e com os próprios desejos. Enquanto a Mulher Moderna propalada pelas publicações é bem-resolvida, independente, profissional talentosa, a família espera que ela seja uma moça comportada, que cuide bem da própria vida e, preferencialmente, constitua um casamento sólido e confiável. Não raro, esse contraste do que é esperado delas as angustia, pois não conseguem atender essas expectativas (Bridget não é casada, Claire não foi capaz de segurar o marido, segundo o pensamento geral, Becky não teve controle sobre suas finanças, desdizendo o modelo de mulher próspera).

Outro termômetro que indica a autoestima das personagens são os relacionamentos. Quando estão apaixonadas e são correspondidas, sentem-se ótimas (“Deusa do Sexo”, segundo Bridget); quando o namoro acaba, igualmente escoia o amor-próprio, que parece um delicado castelo de areia – é árduo erigi-lo, mas com um sopro é desfeito. Bridget considera-se péssima ao ser traída por Daniel:

Minha cabeça não está nada boa, outra vez. Não suporto a ideia de Daniel ter outra mulher. Passam mil fantasias pela minha cabeça de coisas que os dois estão fazendo. Fiquei distraída dois dias com o plano de emagrecer e mudar de personalidade, mas depois desmontou tudo na minha cabeça. Percebi que era apenas um jeito complicado de enganar a mim mesma. Estava achando que podia me *reinventar* em poucos dias e assim anular o impacto da dolorosa e humilhante infidelidade de Daniel, ocorrida numa encarnação anterior e que jamais se repetiria no meu novo ego melhorado. Infelizmente, agora vejo que o único motivo para me *reinventar*, combater a celulite e emagrecer era fazer com que Daniel percebesse seu erro (FIELDING, 1998, p. 193, grifos da autora).

Bridget é visceral, fenece com as vicissitudes para encontrar alguém – tanto que se transforma em icônica a frase proferida por Mark, “Gosto de você como você é”, ou seja, ele a ama sem rejeitá-la, sem subjugá-la, ama-a apesar de ela ser ou porque ela é canhestra e espontânea. Ele a aceita, ainda que seus defeitos sejam mais pronunciados que as virtudes. Becky também se ressentir quando suas tentativas de relacionamento dão errado, mas ao contrário de Bridget, cujo pilar que a sustenta é, sobretudo, o namoro, a personagem consumista é mais facilmente afetada por suas próprias atitudes. Quando um plano dá errado ou ao se enredar em peripécias ligadas ao consumo, Becky se frustra e sua autoestima é derrubada: ela se vê humana, falível, fraca. É possível afirmar que Becky, das três protagonistas analisadas, é a mais descolada de determinantes externos para solidificar sua autoimagem. Sem ser orientada por julgamentos de homens ou amigos, Becky se constrói a partir da autoavaliação do próprio comportamento. Ela também destoa em outros aspectos de Bridget e Claire. Ela pouco se refere à própria aparência – não se sabe como são seus cabelos ou cor dos olhos, por exemplo. Por outro lado, sua autoestima está muito ligada ao consumo. Se ostenta acessórios de grifes e está bem maquiada, vê-se bela, requintada. Ela é perpetrada pelo que pode mostrar – sua identidade e sua autoestima são moldadas ao sabor dos bens que possui, e ela quer ser vista como uma mulher especial. Se for apartada de seus produtos e roupas, Becky sente-se vazia, oca, ofuscada.

Bridget, além dos percalços inventados ou enxergados por ela que a impedem de se sentir uma mulher incrível e emocionalmente madura e forte, ainda tem uma rival que constantemente a derruba e a dilacera: a mãe. Diante de constantes comentários derogatórios a respeito de hábitos, aparências e escolhas, a mãe de Bridget é uma das responsáveis pela insegurança da filha, como se comprova no seguinte trecho:

Agora perdi o jornal na tevê, mamãe foi para um queijos-e-vinhos e me deixou parecendo uma perua num conjunto azul-petróleo sobre uma blusa verde e com os olhos pintados de sombra azul que ia até as sobrancelhas.  
— Não seja boba, querida – disse ela, ao sair. — Se não fizer *alguma coisa* em relação à aparência, jamais conseguirá um novo emprego, quanto mais um novo namorado! (FIELDING, 1998, p. 201, grifos da autora).

A insegurança permeia toda a narrativa de Bridget. A personagem é incerta quanto à sua inteligência, desenvoltura, peso, idade. Um comentário é capaz de incomodá-la, pois ela não se ama o bastante para criar uma redoma contra avaliações perniciosas. É por isso que ela busca orientações budistas – que preconizam o equilíbrio interior –, ainda que não as siga. Bridget é a mais religiosa das três e se agarra à espiritualidade para ficar mais confiante.

Claire, por seu turno, é ambígua. Ainda que em alguns momentos ela registre sua insatisfação com o reflexo que vê no espelho, ela, em tantas outras passagens, descreve-se como bonita ou até estonteante – ou seja, ela tem alguma (talvez até em um grau superior ao esperado pelo perfil das garotas do gênero chick-lit) estima por si mesma. Enquanto ela se produz para o encontro com Adam, não poupa elogios ao próprio visual: “Delineador cinzento e rímel preto fizeram meus olhos parecerem realmente azuis E, com meu cabelo recém-lavado e brilhante, fiquei muito satisfeita com o efeito geral” (KEYES, 2010, p. 183). Após emagrecer, ela se mostra bem resolvida e confortável com o corpo. Se no começo da narrativa ela está incerta e melancólica, ao longo do livro ela se reergue para, ao final, gostar de quem é e aprovar o que vê no espelho.

Além disso, Claire, em comparação às outras duas, revela-se mais petulante e, por vezes, pernóstica e arrogante. Apesar de primeiramente sofrer com o desprezo de James, depois ele não só tenta voltar com ela, como implora por seu amor: ela é endeusada, e o tom das declarações margeia o paródico. Soa farsesca a situação, Claire emula dissimulação e sai fortalecida – amada, ela flana, soberana, soçobrando os resquícios de desilusão que restavam do casamento arruinado. Por outro lado, Adam, ao revelar que a deseja, também injeta ânimo nela, endossando a imagem positiva que ela vinha construindo a respeito do próprio poder de sedução: além de ele ser lindo, ele preteriu Helen, a irmã bela e sempre cobiçada por onde passa.

É notório que a busca pela identificação empreendida pela chick-lit reside também em pintar as personagens com cores reais – sem serem estonteantes, ao serem registradas com defeitos e imperfeições, é mais fácil para as leitoras enxergarem-se nelas, tornando as situações vividas mais verossímeis. A caracterização das personagens sem atrativos colossais coroa a intenção da narrativa, que é dialogar abertamente com o público, sem colocá-las acima da

realidade. Nesse sentido, há, sem ser forçoso afirmar, um trabalho na autoestima da leitora também, que ao admirar as personagens por suas características, não necessariamente ligadas à beleza e à sensualidade, repensam as próprias virtudes. A mulher pode ser especial em outros aspectos de sua rotina – Bridget é uma ótima amiga, Becky é muito criativa e Claire soube se reinventar, e nenhuma se safou dos problemas por conta da aparência.

### 2.3 DEPOIS DA CHICK-LIT

Mitchell postula as memórias eróticas femininas como a mais atual forma dessa tradição popular. Ela localiza na publicação de *A vida sexual de Catherine M* (2001), de Catherine Millet, o início desse legado, seguido por inúmeros outros títulos, como *Cem escovadas antes de ir para a cama*<sup>8</sup> (2004), de Melissa P, e *O doce veneno do escorpião* (2004), de Bruna Surfistinha. Esse gênero esboroa as fronteiras entre ficção e memória e abre uma fenda no campo literário destinado a mulheres, garantindo um frescor à velha fórmula ao ambicionar registrar uma certa liberdade sexual às meninas – elas podem não só falar de sexo como revelar desejos e fantasias antes silenciados. Essa liberdade pode até ser falaciosa, mas já reflete uma sociedade que além de não mais se chocar com esses segredos, anseia em sabê-los. Nesse ensejo, a internet e os blogs têm um papel definitivo para a ascensão desse subgênero erótico. A rede possui fácil acesso, é instantânea, segura, garante produção e leitura gratuitas e anônimas – a expressão pessoal é totalmente encorajada pelo meio virtual (MITCHELL, 2012). Assim, multiplicam-se blogs no estilo “diário virtual” que divulgam as experiências sexuais femininas. Mitchell elenca os motivos pelos quais essas narrativas são notáveis, entrelaçando-as, inclusive, com a chick-lit:

---

<sup>8</sup> A despeito do que a teórica pressupõe sobre a literatura feminina erótica ser uma possibilidade de encarar as relações amorosas de um modo menos monogâmico, ao menos nesse livro, a protagonista vê o sexo como uma forma de escoar suas frustrações e dores, e para de praticá-lo com múltiplos parceiros e de modo despudorado quando encontra um homem por quem se apaixona, trocando a vida liberta e intensa pela certeza e tranquilidade de um único romance.

*(...) first, for their interchangeability (regardless of whether they claim to be true-life accounts or novels) and particularly the interchangeability of their packaging (shades of pink, with animated, slightly suggestive images of women); secondly, for their close relationship to chick-lit (evident, again, in their packaging, but also in the deployment of similar motifs and concerns – romance, consumerism, 'having it all', the legacies of feminism/the meanings of post-feminism); thirdly, for their uneasy conflation of 'erotic memoir' and 'prostitute narrative' motifs, and fourthly, for the many of them began life as blog (MITCHELL, 2012, p. 135).*

Roach também percebe a eclosão da temática erótica nos romances femininos, o que conversa com uma mudança de padrões sociais.

*A new era is opening up wherein women can write or read such erotica, "hook up" with multiple partners and different types of partners, post images of themselves on altporn sites like Suicide Girls, attend Tupperware-style sex toy parties, wear porno-chic fashion, work as strippers, or simply revel in Sex and the City and Desperate Housewives, yet still be "good girls" (ROACH, 2010).*

Mitchell relembra a afinidade desse discurso com o mercado e o consumo – é praticamente impossível falar sobre sexualidade no campo popular sem usar uma linguagem voltada ao comércio e ao consumo. O sexo sempre vendeu – seja explicitamente, confirmado pela alta lucratividade angariada pela indústria pornográfica, seja discretamente, como se nota com a popularidade dos romances sentimentais de temática erótica leve –, a abordagem atual é que difere. Por isso a pretensa e propalada liberdade sexual feminina é posta em cheque, já que está associada a uma prática capitalista, e não feminista. O sexo, nesse contexto, vira mais um objeto de consumo, um bem. Mitchell (ibidem, p. 136) ressalva a relevância de pensar esses romances sob esse aspecto:

*Despite – or even because of this –, the book are extremely important as sociological documents, revealing the effects of both capitalism and neo-liberalism for our understanding of sexuality, the continued anxieties about female sexuality (and its discussion / representation within the public sphere), the conflicted legacies of second-wave feminism, and the continued fascination of popular cultural form with sex, gender and sexuality.*

Roach (2010) também analisa que, apesar das pressões mercadológicas, os romances com essas temáticas mais contemporâneas e ousadas podem abrir um canal de autoconhecimento para as leitoras. Além disso, segundo sua visão, essa nova vereda pode sugerir uma quebra no paradigma patriarcal, ainda registrado pelos romances populares femininos mais tradicionais. Embora Roach sustente que

esses livros não são lidos de forma acrítica – posto que consumidos vorazmente –, ela também concorda que o padrão monogâmico/heterossexual ainda é dominante nessas narrativas. Assim, embora livros como chick-lit atualizem a imagem da mulher (mais instruída, mais inteligente, menos passiva), o final só é feliz se ela tiver um homem para cuidar dela. Ou seja, da tríade mencionada por Cawelti, a “monogamia” permanece vigente, ainda que enfraquecida. Não houve uma troca, uma inversão total nessa categoria sociológica. A princípio, ela pode parecer forte e independente, mas vai sucumbir às exigências de submissão ao homem, o peso do amor ainda vigora. O casamento, por outro lado, no sentido legal e religioso, não foi totalmente abolido, mas substituído por ideias de união que tragam segurança, felicidade e satisfação sexual, nem sempre celebrada por um padre ou oficializada juridicamente. A temática erótica surge, então, como uma tentativa de ruptura com esses ideais, relatando uma outra via para encarar a sexualidade feminina – e se não é bem sucedida por ainda escorregar nas fórmulas cristalizadas e desaguar sempre em searas românticas, ao menos é um meio em que as mulheres falam abertamente sobre sexo, sendo reconhecidas, e não julgadas, por isso.

*(...) the rise of women's erotica as indicative of an important cultural moment of change and counter-resistance. Romance authors are opening up restrictive sexual taboos in ways that have true potential to lessen social injustices (for women, sexual minorities, and men too long restricted to a narrow macho role). These new romance narratives can unchain young women from an often destructive and desperate sense they have to find “Mr. Right” early on and not let go. They can give people permission to explore love and sexuality, and ultimately themselves, in new liberatory ways, but these ways are, admittedly, at the same time clearly fraught with risk and danger (ROACH, 2010).*

Mitchell enfatiza o ofício dicotômico proposto à *popular fiction* em relação ao gênero e à sexualidade: oferecer realidade ao mesmo tempo em que a leitora quer gozar fantasias e escapismo, entretê-la e diverti-la sem aliená-la, ser acessível a um público heterogêneo e, simultaneamente, tocar em medos e desejos privados, dosar conservadorismo com lascívia, desbravar as possibilidades para os papéis de gênero, mas também contê-los (MITCHELL, 2012). Ela percebe, além disso, o preconceito com que ainda se encaram os estudos de gênero e de *popular fiction*, posto que essenciais:

*Despite the increasing academic attention paid to various kinds of genre fiction and popular culture (to which this collection attests), 'the popular'*

*continues to be disparaged for the reasons and in terms that are notably gendered; nevertheless, this disparagement itself reveals the importance of the popular cultural arena as both a key source of evidence in the study of gender and sexuality, and a crucial space for the elaboration and enactment of the fantasies which structure and complicate our own experiences of being gendered, desiring individuals in the world (idem).*

Como se vê, a tradição de escrita popular feminina segue profícua e fértil, reinventando-se de tempos em tempos e adaptando-se ao gosto das consumidoras, que exigem uma leitura atualizada à sua realidade. O gênero é amplo e abarca desde os romances românticos a enredos históricos ou eróticos, mas que têm em comum o público de mulheres interessadas em uma leitura leve, comovente, muitas vezes engraçada, que serve para diverti-las, emocioná-las ou inspirá-las em sonhos. Atualmente, a chick-lit abriu espaço para uma temática mais sexual, iniciada com *Cinquenta Tons de Cinza*, de E. L. James, mas assim como o romance Harlequin continua vigoroso e produzindo centenas de títulos atualmente<sup>9</sup>, a chick-lit também permanece vívida e cinde-se em subgêneros para atender perfis femininos cada vez mais variados.

## 2.4 A CHICK-LIT NO BRASIL

A chick-lit ainda não é um gênero de grande expressividade no Brasil, mas apesar de haver pouca produção associada ao filão, há uma vendagem significativa dos títulos que se enquadram na temática. Carina Rissi, intitulada por alguns blogs como a primeira autora de chick-lit nacional, já lançou quatro livros com essa temática, e todos responderam muito bem às vendas. Outro exemplo é *Uma bebida e um amor sem gelo, por favor* (doravante, *Um amor...*), de Liliane Prata, publicado em 2006. A autora, em seu site ([www.lilianepрата.com.br](http://www.lilianepрата.com.br)), diz não gostar do rótulo “chick-lit”, mas admite que o livro assim pode ser descrito. Há, de fatos, elementos da fórmula da chick-lit na construção do enredo, como a narração em 1ª pessoa, a linguagem coloquial, a tentativa de humorizar dramas e conflitos cotidianos. A

---

<sup>9</sup> Em julho de 2013, a Harlequin lançou o selo “Flor da pele”, cuja temática é claramente erótica. As capas trabalham com cores fortes, como o vermelho e o negro, e com imagens sensuais, sugerindo cenas picantes. Deduz-se que a editora, atenta ao recente sucesso abiscoitado por livros femininos com enredo sexual, incrementou sua produção com títulos que atinjam esse filão e fujam do padrão mais amoroso e água-com-açúcar com o qual se popularizou.

protagonista, Marina, tem 24 anos, é publicitária e sofre muito por não ter um relacionamento sério, sofrimento esse que a leva a bloqueios profissionais. Em um chat virtual, conhece uma pessoa e se apaixona por ela, e só quando a encontra pessoalmente é que descobre que se trata de uma mulher. Nesse ponto, que seria o cerne da história, é que também reside seu maior imbróglio. A homossexualidade feminina não é comum à chick-lit, e o fato de trazê-la à tona poderia significar um vigor e uma ousadia inéditos ao gênero. Contudo, a temática é banalizada e abordada com falta de delicadeza e naturalidade, transformando o relacionamento entre duas mulheres em uma série de piadas e ironias que não refletem uma discussão mais amadurecida sobre a questão. Harzewski (2011) já havia apontado as limitações da chick-lit e a tendência em derrapar na abordagem de temas mais graves e complexos, como aconteceu com Helen Fielding no livro *A imaginação hiperativa de Olivia Joules*. A autora de Bridget Jones buscou acrescentar audácia e atualidade social à fórmula que a tornou reverenciada, e o resultado foi desastroso, pois a chick-lit precisa de leveza e humor, o que não combina com o terrorismo (aproveitando o ensejo de 11 de Setembro) combatido pela protagonista. A teórica define *Olivia Joules* como uma paródia que esgota o gênero, e não o alavanca.

*Tragedy, when it exists in chick lit, has occupied more of a subplot status – the demise of a gay male secondary character to AIDS, for example. Nevertheless, as Olivia Joules may have been what we thought was Fielding’s swan song, or at least a departure from, the genre she inspired, widow lit marks a widening of protagonists’ marital status and transposes to a more somber register. As Fielding’s Bridget Jones’s Diary birthed a genre, her Olivia Joules dramatically showed its limitations (HARZEWSKI, 2011, p. 77).*

No caso de *Um amor...*, não é a fórmula chick-lit que é ameaçada – afinal, Marian Keyes adiciona assuntos menos engraçados aos enredos com maestria –, mas a história em si, já que as piadas sobrepujam a discussão. Marina resiste em admitir que está envolvida com Rafaela, e na tentativa de gerar o riso na leitora, a protagonista se vale de um arsenal de chavões e clichês para analisar o relacionamento, mostrando-se fútil, infantil e pouco crível. Nota-se, no discurso de Marina, que um motivo para se revelar homossexual à sociedade seria a suposta modernidade de tal orientação sexual, como se ser gay fosse uma garantia de atrevimento e ela se tornasse mais descolada por isso. Ao ser descoberta por uma

colega de trabalho, que finge pensar ser “moderno” um namoro entre duas mulheres, Marina sente-se preparada para assumi-lo, encorajada pelo elogio:

No entanto, agora, eu entro na agência feliz porque sou lésbica e não preciso esconder mais isso de ninguém. Acho que o que está me confortando foi o comentário da Lu: "E tão moderno!". Tudo bem que a cultura geral da Luciana não engloba o período da Grécia Antiga, mas estou feliz do mesmo jeito. Agora, além de não ter que esconder mais nada de ninguém, eu sou uma mulher dinâmica e moderna (PRATA, 2006, p.131).

A insegurança quanto à nova experiência é estampada em diversas passagens da história, como “Além do mais, eu não viro gay assim que ler, viro? Não que eu tenha preconceito, acho até moderno ser gay e tudo mais, mas o caso é que eu NÃO SOU gay” (ibidem, p. 84). A visão artificiosa com que ela encara relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo também é indicada quando ela diz ser contra a natureza duas mulheres ficaram juntas:

O fato é que dormi com a consciência limpa: não estou sendo preconceituosa, ao contrário do que ela disse ontem. Encaro com a mais absoluta naturalidade o fato de mulheres namorarem, fazerem sexo e até terem filhos umas com as outras — neste último caso, quem não encara com naturalidade é a própria natureza, mas eu não tenho nada com isso. O que não encaro com naturalidade é EU ficar com outra mulher (ibidem, p. 111).

Em algumas passagens, a verossimilhança, tão preconizada pela chick-lit, é ameaçada por comportamentos pouco condizentes à idade da protagonista, comprometendo o enredo. Além disso, a superficialidade da personagem é de tal modo incrustrada em suas ações que situações comuns à chick-lit, como as compras compulsivas, a preocupação com a beleza física e com o peso, soam esquemáticas – talvez por *Bridget Jones* ser escrito em formato de diário, as inserções desses comentários soem mais alocadas, com o propósito de relatar os acontecimentos do dia, enquanto em *Um amor...*, muitas vezes, a menção a eventos como dieta parece forçada, apenas para escancarar uma característica da protagonista. Marina, eventualmente, diferencia-se da típica protagonista chick-lit por possuir uma autoestima mais elevada e sólida que suas pares. Por mais que em alguns momentos ela apresente uma fragilidade emocional – basicamente causada pela instabilidade amorosa que vive –, suas observações a respeito da própria imagem são generosas e otimistas. A primeira impressão que se tem sobre seu

visual vem da fala de Juliana, sua melhor amiga, que diz para Marina: “Você não precisa desinchar nada. Está ótima. Quem me dera ter esse corpo e esse cabelo” (ibidem, p. 10). Nestes outros dois trechos, enquanto ela se produz para encontrar Rafaela, evidencia-se que ela, acima de críticas e queixas passageiras, aprova a própria aparência e sente-se bela: “O ideal mesmo é vestir um modelo provocante, para fazer raiva nela. Afinal, se ela partiu meu coração fazendo com que eu me apaixonasse por um ser inexistente, vou partir o dela também, mostrando um corpo lindo em que ela nunca vai colocar a mão” (ibidem, p. 91) e “Combino a minissaia com uma blusa que tem um decote discreto, mas que é justa o suficiente para mostrar que minha barriga é malhada, capricho no salto, faço uma maquiagem fatal e saio. Ah, a Rafaela vai sofrer, coitada” (idem). Talvez essa opção por uma protagonista linda seja para sublinhar que, apesar de possuidora de atributos físicos invejáveis, nem por isso ela consegue um relacionamento feliz e duradouro, mas também pode revelar que é a imaturidade emocional de Marina que afasta seus amores, e nem sua aparência consegue resguardá-los.

Um outro ponto que distingue essa chick-lit das outras analisadas no presente trabalho é a ausência do *happy end* ao lado de um amor. Se em *Bridget Jones*, *Melancia* e *Becky Bloom* as três protagonistas finalizam suas histórias com a promessa de um relacionamento sério e longo, Marina termina sua narração sozinha, já que seu namoro com Rafaela acaba. Apesar de a última fala do livro sugerir que ela não mais se importa se o futuro envolvimento será com um homem ou com uma mulher, páginas antes Marina diz estar procurando um rapaz para ter um novo relacionamento. No site Skoob, uma espécie de jornal coletivo e amador com resenhas sobre vários títulos literários, a avaliação de *Um amor...* é oscilante. Enquanto alguns leitores o elogiam pelo suposto ineditismo de se trazer um amor homossexual em uma obra de entretenimento (suposto, pois a originalidade é desmentida por alguns usuários que veem semelhanças entre o livro e o filme *Beijando Jessica Stein*), outros o criticam pela construção frágil da protagonista. De todo modo, é inegável que vários os traços da receita chick-lit compõem *Um amor...*, e ainda que ele os organize com um método menos aperfeiçoado que as outras obras presentemente analisadas, é bem sucedido no fito de se apresentar como uma chick-lit com sabor nacional.

### 3 A INDÚSTRIA CULTURAL E A *POPULAR FICTION*

#### 3.1 ADORNO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Nascida no seio do sistema capitalista, a Indústria Cultural (termo cunhado por Adorno e Horkheimer, em 1944) preconiza o consumo, de modo a tornar obras, que pretensamente seriam arte, resultado de um trabalho autônomo e criativo, em mercadorias pasteurizadas e estandardizadas. Adorno tece uma severa crítica a esse modo de produção, que sob o verniz de cultura seduz, persuade e adestra a plateia, de forma a torná-la homogênea e uniforme. Nas palavras de Adorno (2002, p.41), “Quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes o divertimento”. Com essa afirmação, o autor assume a indústria cultural como deletéria ao público, pois ela seria capaz de, indiscriminadamente, cooptá-lo, prometendo-lhe um divertimento raso para olvidar a dor (ibidem), mas sem curá-la ou sublimá-la de verdade. O estudioso, ao postular a passividade do público, ignora sua capacidade de abstrair o que lhe é imposto, como se assimilasse os conteúdos sem uma elaboração intelectual individual. “As massas não são o critério em que se inspira a indústria cultural, mas antes a sua ideologia, dado que esta só poderia existir prescindindo da adaptação da massa” (ADORNO, 1979). Como resume Maria da Graça Setton, “Segundo os autores [Adorno e Horkheimer], a indústria cultural, embora apregoe estar a serviço dos sujeitos, democratizando e disseminando a cultura a todos, funciona, ao contrário, a partir de uma lógica própria” (SETTON, 2001, p.28). Na análise da estudiosa, contudo, a aceção de indústria cultural dos frankfurtianos agrilhoa tanto consumidores quanto produtores (por conta da perda de autonomia em nome da busca pela lucratividade), e ela explica: “Produtores perdem seus instrumentos de produção e consumidores, inexoravelmente presos à ordem totalitária e uniforme das mercadorias, são incapazes de produzir sentido próprio frente ao consumo cultural” (idem).

É relevante sublinhar que Adorno, contudo, não enfocava em seu estudo o papel da recepção, tampouco seu julgamento era dirigido à massa: o teórico alemão

direcionava sua crítica à Indústria. Ao destacar em seu *Resumo sobre Indústria Cultural* que “O consumidor não é, como a indústria cultural gostaria de fazer acreditar, o soberano, o sujeito desta indústria cultural, mas antes o seu objeto” (ADORNO, 1979), ele relega ao leitor ou espectador um papel coadjuvante, concebendo-o como um títere da Indústria, e por isso o teórico não se prende às particularidades demandadas pela audiência. Aliás, o público é uma vítima, para Adorno, de uma Indústria que o engana e o desvia da liberdade e da autonomia.

[A indústria cultural] Impede a formação dos indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e se decidir conscientemente. Pois bem, estes seriam os pressupostos de uma sociedade democrática que somente indivíduos emancipados podem manter e desenvolver. Se se engana as massas, se pelo alto se as insulta como tal, a responsabilidade não cabe por último à indústria cultural; é a indústria cultural que despreza as massas e as impede da emancipação pela qual os indivíduos seriam maduros como permitem as forças produtivas da época (ADORNO, 1979).

Na interpretação de Adorno, então, os bens produzidos e consumidos em série “homogeneizariam as mentes, alienariam e afastariam as possibilidades de resistência” (idem), cerceando o pensamento da massa e interditando-a de vontade própria. Já Jameson relativiza o poder manipulatório dos produtos oriundos de tal indústria. Ainda que fale na repetição, na reificação e na mercantilização aventadas pela cultura de massa, o crítico a salvaguarda ao afirmar que há nela um guia ideológico e utópico importante para a construção do sujeito. Segundo ele,

(...) obras de cultura de massa, mesmo que sua função se encontre na legitimação da ordem existente (...), não podem cumprir sua tarefa sem desviar a favor dessa última as mais profundas e fundamentais esperanças e fantasias da coletividade, às quais devemos reconhecer que deram voz, não importa se de forma distorcida (JAMESON, 1994, p.21).

Jameson (ibidem) acredita, de fato, em um trabalho transformador empreendido pela cultura de massa, que antes de ser uma propagadora de diversão vazia e falsa, é um instrumento sobre as angústias e o imaginário social, seja para administrá-las, seja para recalchá-las. Esse exercício de ajustamento e conformidade ao sistema é explicitado pelo teórico, que entende o modernismo como o movimento artístico que se opõe à cultura de massa:

Tanto o modernismo quanto a cultura de massa mantêm relações de repressão com as angústias e preocupações sociais, esperanças e pontos

cegos, antinomias ideológicas e imaginários de desastre fundamentais, que são sua matéria-prima; a diferença é que onde o modernismo tende a manusear esse material produzindo estruturas compensatórias de vários tipos, a cultura de massa os recalca por meio da construção narrativa de resoluções imaginárias e da projeção de uma ilusão óptica de harmonia social (ibidem, p. 17).

A indústria cultural só teve subsídios para nascer na época da reprodutibilidade técnica, quando as obras não apenas puderam ser perpetuadas, tornando-se mais acessíveis, como também puderam ser copiadas, pastichadas, emuladas, desviando sua essência e sua particularidade originais. O sagrado que emanava de uma obra de arte só apreciada ao vivo, por exemplo, seria violado com a fotografia, que a transformaria em um artigo ordinário. Walter Benjamin é o estudioso que meditará sobre essas novas condições com que a arte terá que lidar e às quais terá que se adequar. Ele postula que a era da reprodutibilidade técnica extinguiu a autenticidade, que é “(...) a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde” (BENJAMIN, 1985, p. 168). A aura, ou seja, “(...) uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (ibidem, p. 170) seria atrofiada com a reprodutibilidade. Ao contrário do que pode parecer, todavia, a fissura da dita aura é benéfica, dessacralizando e universalizando a arte a quem antes não poderia fruí-la, conforme traduz Jesús Martín- Barbero a respeito do pensamento de Benjamin:

A morte da aura na obra de arte fala não tanto de arte quanto dessa nova percepção que, rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens, qualquer homem, o homem da massa, em posição de usá-las e gozá-las. Antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só as de arte, por próxima que estivessem, ficam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia *parecer distantes*. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas (MARTÍN- BARBERO, 2009, p. 82).

Martín-Barbero explica que é função da verdadeira arte comover (e não emocionar) e distanciar-se, mas rebate pensamentos que subjuguem outras formas de expressões artísticas:

Lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte deva, para formular-se, rebaixar todas as outras formas possíveis até o sarcasmo e fazer do sentimento um torpe e sinistro aliado da vulgaridade. A partir desse alto lugar, de onde conduz o crítico sua necessidade de escapar à degradação da cultura, não parecem pensáveis as contradições cotidianas que fazem a existência das massas nem seus modos de produção do sentido e de articulação no simbólico (MARTÍN- BARBERO, 2009, p. 79).

Assim, Martín-Barbero explica que Benjamin pensa a experiência da massa para entendê-la culturalmente – ao contrário da cultura erudita, cujo entendimento está na obra, na cultura de massa o entendimento reside na recepção e no uso. E é aí que se desassemelham os modos de ver dos Frankfurtianos dos de Benjamin.

Em se tratando de reprodutibilidade técnica, Rodrigo Duarte evoca como “o marco inicial da moderna cultura de massas: a ascensão de Hollywood como principal centro produtor de filmes em bases verdadeiramente industriais”. (2010, p. 28) É interessante notar que, como baluarte dessa indústria, a menção aos filmes hollywoodianos se faz bastante presente na chick-lit, seja como referência (alusão a personagens ou episódios), seja como inspiração das tramas. Tal gênero literário sorve com vigor dessa fonte, emulando situações, conflitos e estereótipos. É certo que Hollywood não foi o precursor do melodrama, visto tal gênero datar do século XVIII, mas é bastante claro, também, que foi por meio das fitas produzidas por ela que alguns ideais românticos se perpetuaram indelevelmente no inconsciente coletivo. A trama ao estilo “mocinha solteira e atrapalhada procura por amor, sofre várias intempéries até ser abençoada pelo *happy end* ao lado do mocinho” é representada desde os primeiros longas, e essas mesmas peripécias serão retratadas pela literatura. A chick-lit brasileira *Procura-se um marido* é largamente inspirada na comédia romântica de 1999, *Procura-se uma noiva (The Bachelor)*, e de igual modo, os livros viram roteiro de cinema. O gênero se retroalimenta, ofuscando a criatividade e a originalidade para garantir o prolongamento do que já fez sucesso – e do que, certamente, gerará mais lucros.

Duarte também elenca outro traço do que ele chama de “indústria cultural global” (termo para designar um estágio mais avançado e contemporâneo da indústria cultural, agora dominada por oligopólios e pela mídia) refletido pela chick-lit, que seria a customização, ou seja,

tendência da indústria cultural, hoje, de, em vez de produzir necessariamente em grande escala com vistas a atingir um público massivo, oferecer mercadorias que supram uma demanda mais qualificada,

visando a um público numericamente mais restrito, porém com um poder de compra acima da média e, portanto, com a capacidade de pagar mais por produto recebido, o que compensa – às vezes regidamente – a perda da competitividade pelo não aproveitamento da economia de escala (ibidem, p. 95).

É crescente a segmentação do mercado literário, cada fatia voltada a um público bastante específico, embora, como Adorno (2002, p.11) já advertisse, “Distinções enfáticas como entre filme de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-lo.” No fim da década de 90, um fenômeno do mercado editorial foi a coleção *Harry Potter*, de J. K. Rowling, que não apenas enfeitiçou milhões de leitores a consumir avidamente os livros da autora, como também, para mergulhar no universo de fantasia e magia sugerido pela obra, incitou-os a adquirir todo o aparato (fossem capas, varinhas de condão ou outras publicações) que os colocaria mais próximo ao bruxo. De maneira semelhante, no fim da primeira década deste século, os vampiros “ressuscitaram”: embora já tivessem sido versados em outros momentos históricos (como no sucesso literário *O conde Drácula* e no filme *Entrevista com o Vampiro*), a roupagem moderna, descolada e açucarada que receberam com *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, os trouxe novamente à moda. Na cauda do grande êxito que a autora teve com sua quadrilogia, dezenas de outros títulos com a mesma temática pulularam nas livrarias. O próprio cinema está se servindo dessa fanática repercussão, e anualmente filmes e seriados são lançados com jovens vampiros como protagonistas.

Diferente de cânones literários, como Dostoiévski e Machado de Assis, que não escrevem para um público-alvo, e podem ser admirados por qualquer leitor, pois versam sobre valores, sobretudo, humanos (são, pois, livros chamados de universais), a chick-lit possui, como preconizado por Duarte, uma plateia bem delineada. Não é que um rapaz ou uma mulher mais velha não possam lê-la, mas ela é produzida de modo a sensibilizar e falar diretamente com uma parcela bastante particular da população: meninas entre 20 e 30 anos, solteiras, urbanas, pertencentes à classe média, escolarizadas e naturalmente consumidoras de outros produtos da indústria cultural. Nesse embalo, desde a publicação de *Bridget Jones*, centenas de outras autoras têm redigido histórias semelhantes, engordando a bibliografia do filão. O cinema, novamente, espelha essa popularidade: além de o

próprio *Bridget Jones* ter sido roteirizado (o que rendeu dois longas, cuja bilheteria foi estimada em 25,7 milhões de dólares<sup>10</sup>), certamente influiu a vendagem dos livros. *Becky Bloom* também estreou nas telonas em 2010, comprovando o fôlego que as tramas da chick-lit possuem para ser encenadas em outros meios.

O esquematismo é outro operador que maneja os produtos da indústria cultural. Nota-se isso, nas obras, pela forma como os enredos são conduzidos. Não só as tramas são muito parecidas, como a forma de reagir às circunstâncias adotada pelas protagonistas também é similar, induzindo as leitoras a criar uma opção singular de leitura e ter como exemplo condutas únicas. Como participativos desse operador, podem-se citar os clichês e a mesmice que recheiam as obras. Bruno Nascimento assim sintetiza o esquematismo da indústria cultural:

Além de modificar a forma como vemos o mundo, esse esquematismo também gera uma previsibilidade em todos os seus produtos. Os artigos da indústria cultural são todos padronizados a fim de que o público fique tanto sujeito aos mesmos processos culturais quanto ao *status quo*. Essa uniformidade e padronização objetivam controlar psicologicamente as pessoas que consomem seus produtos, uma vez que esse tipo de previsibilidade tira a possibilidade dos indivíduos pensarem o mundo e usufruírem de outras formas culturais originais e espontâneas (ibidem, p. 10).

Segundo Adorno (2002, p.7), “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança”. O crítico fundamenta que os clichês são alicerces da indústria cultural. Os lugares-comuns, na concepção dele, seriam empregados por conta das necessidades dos consumidores e provocam dois efeitos: tornam o público homogêneo, apresentando sonhos iguais e soluções idênticas para dilemas pessoais, e mostram fórmulas prontas, conhecidas pelo público, que as digerem docilmente, sem restrições. Nesse sentido, há um trecho de *Melancia* em que Claire confessa que recorrerá a um arsenal de clichês para descrever o que sentia por James.

(...) E lamento dizer isso a você, mas vou ter de usar uma porção de clichês aqui. Não vejo nenhuma maneira de escapar disso. Tenho vergonha de contar-lhe que eu andava nas nuvens. E lamento mais ainda ter de lhe dizer que me sentia como se já o conhecesse há muito

<sup>10</sup> Dados referentes à bilheteria na América do Norte, disponíveis no site: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010423p1908.html>. Acesso em: 10 dez. 2012.

tempo. E vou agravar as coisas, contando ainda que achava que ninguém me entendia do mesmo jeito que ele. E, como perdi toda a minha credibilidade com você, também posso dizer que não sabia que era possível ser tão feliz. Mas não vou forçar a barra contando-lhe que ele me fazia sentir segura, sexy, inteligente e meiga. (E lamento, mas realmente devo dizer-lhe que achava que havia encontrado minha outra metade e agora eu era inteira, e prometo que vou parar por aqui) (KEYES, 2010, p. 18).

Os clichês cristalizam uma verdade, mas de forma pasteurizada. Eles não traduzem um pensamento original, tampouco são consequência de um experimento intelectual ou de uma experiência pessoal. Nair Amaral (1996) retoma dois autores para explicar o valor discursivo do clichê. A autora explica que, para Garcia<sup>11</sup>, o clichê pode ser “uma metáfora que se vulgarizou pelo uso (...) [ou] um agrupamento de palavras surrado pelo uso, constituído quase sempre por um substantivo mais um adjetivo: doce esperança, amarga desilusão (...)” (GARCIA apud AMARAL, 1992, p. 69). Já Reboul<sup>12</sup>, também evocado por Amaral, explica que o clichê é

uma expressão acabada, tornada irritante ou ridícula à força de ser repetitiva (...) O clichê é, por excelência, a arma defensiva do poder; produz o seu efeito dizendo outra coisa; abrigando atrás do já dito, ele é a resposta que esmaga a questão. O clichê congela o pensamento daqueles que o empregam, sendo, portanto, uma forma verbal defensiva. Se o clichê é repetido é porque já está aí e porque temos necessidade dele para não precisar pensar. (...) (REBOUL apud AMARAL, 1992, p.70).

Na literatura, tal recurso é visto como pobre: apesar de agradar ao público, que imediatamente se identifica com a ideia que vem adesivada a uma expressão padronizada, ele não representa nenhum trabalho ou inovação por parte do autor. É mais fácil empregar um amontoado de palavras, como “triste realidade”, “casal de propaganda de margarina”, “dormir de consciência limpa” ou “ideia brilhante”<sup>13</sup>, que remetem instantaneamente ao imaginário coletivo, do que criar uma sensação ou emoção a partir de uma metáfora inédita. Os clichês estão filiados à standardização, também rememorada por Adorno, que seria a padronização embutida nas obras. Yves Reuter (2011), todavia, resgata que a ampla utilização de lugares-comuns, frases-feitas e expressões cristalizadas é uma estratégia para fortalecer o efeito do real (muito procurado pela chick-lit) a partir do discurso. Estar

<sup>11</sup> GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro: Ed. Da Fundação Getúlio Vargas, 1978.

<sup>12</sup> REBOUL, Oliver. **O slogan**. São Paulo: Cultrix, 1975.

<sup>13</sup> Essas expressões foram retiradas da chick-lit brasileira já mencionada *Um amor...* e manifestam as limitações linguísticas da obra, que recorre à frases engessadas da língua em vez de gerar locuções de efeito próprias.

em contato com o já lido, já visto e já compreendido sustentaria a verossimilhança das histórias, e essa ótica particular faz eco às narrativas da chick-lit: elas não querem surpreender pela inovação, mas resgatar sensações já experimentadas ou já noticiadas pelas leitoras.

A familiaridade e a previsibilidade, tônicas da indústria cultural e pilares da chick-lit, são outras características arroladas por Adorno para solidificar a crítica a esses produtos: além de o público identificar rapidamente o mote, os mocinhos, os vilões da história, ele é capaz de perceber, desde o começo, como ela terminará (ADORNO, 2002). Embora a chick-lit trabalhe com uma gama relativamente generosa de enredos, alguns fatos fulguram como indispensáveis à narrativa, virando lugares-comuns. Um deles, presente nas três obras analisadas, é a confusão que as protagonistas fazem pensando que determinada personagem é namorada do rapaz por quem ela se interessou. Depois de um tempo, inevitavelmente, descobrirão que tal garota nunca tivera um relacionamento com ele ou que o envolvimento já acabara há algum tempo. Outro mote a que se recorre bastante (presente em *Becky Bloom* e *Bridget Jones*) é delegar à protagonista uma conquista profissional importante e definitiva, que demonstre seu talento em uma situação, teoricamente, perdida. As tramas, assim, são recheadas por circunstâncias muito parecidas entre si, tornando alguns desfechos antecipáveis ou monótonos.

Reuter, contudo, relativizará a familiaridade das narrativas, alegando que o efeito do real também é obtido por meio do esperado:

A construção do efeito realista se baseia em grande parte na redução das incertezas e surpresas da história. Ele se baseia fundamentalmente na clareza e na justificação do encadeamento das ações, e não naquilo que as contesta e interrompe. Tudo isso explica a impressão de *previsibilidade* frequentemente sentida (REUTER, 2011, p. 164).

Como será explorado nos próximos capítulos, a previsibilidade, segundo a ótica das leitoras, nem sempre é nociva à narrativa: em alguns casos, ela é um recurso esperado.

Por fim, Adorno também discutirá a inserção do elemento trágico na indústria cultural, ao sustentar que:

Assim como toda opereta vienense que se respeite devia ter, no segundo ato, o seu final trágico, deixando para o ato seguinte o esclarecimento dos

mal-entendidos, assim também a indústria cultural concede ao trágico um lugar preciso na routine.

(...) A descrição da fórmula dramática por aquela dona de casa, *getting into trouble and out again*, define toda a cultura de massa dos *women serial* como mais idiota que a obra mais insignificante (ibidem, p. 52).

O *getting into trouble and out again*, citado pelo filósofo, é latente na chick-lit. Tal fórmula é empregada em todas as obras: a protagonista envolve-se em uma contingência de difícil conciliação, e passa alguns capítulos (ou páginas) padecendo por esse problema. No final, contudo, tal obstáculo é superado – nem sempre é harmônico aos anseios da personagem, mas, de alguma forma, o grande óbice se desembaraça, isentando-a de mais aflições. É da natureza do gênero não divorciar os temas espinhosos da graça, o que também é combatido por Adorno: “divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra” (ADORNO, 2010, p. 41). Assim, o divertimento é amalgamado ao trágico, incitando as leitoras a verem até os momentos mais delicados e desoladores com um tom jocoso e espirituoso. Adorno explica que

Esta é a vida, assim dura, mas por isso assim também maravilhosa e sadia. A mentira não recua diante do trágico, a sociedade total não abole, mas registra e planifica a dor de seus membros; assim também procede a cultura de massa com o trágico. (...) [a arte] busca a substância trágica, que o puro divertimento não pode fornecer por si mesmo (...). O trágico, convertido em momento calculado e aprovado do mundo, torna-se a bênção do mundo. (...) O trágico torna interessante o tédio da felicidade consagrada e torna o interessante acessível a todos (ibidem, p. 51).

Aristóteles<sup>14</sup> já afirmava que o trágico é moralizante, e com ele o espectador (no caso da tragédia grega) tem suas mazelas sublimadas, atingindo a catarse necessária para a existência, como se fosse uma lufada de transcendência em meio às dores humanas. Na indústria cultural não é diferente. “A realidade compacta e sem lacunas, em cuja reprodução hoje se resolve a ideologia, aparece tanto mais grandiosa, nobre e possante, quanto mais vem mesclada do necessário sofrimento”. (ibidem) A chick-lit manipula com maestria a pungência: a felicidade final de Claire, Bridget e Becky é mais emblemática, pois elas viveram sequências de desilusões, angústia e tristezas. À leitora sobra o consolo de que, por mais que a personagem

---

<sup>14</sup> Para melhor compreensão, ver Aristóteles In **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1969. Aristóteles estabelece que uma das funções da tragédia é provocar a catarse no público, a fim de sublimar e expurgar emoções e dores dos ouvintes.

tenha passado por sacrilégios, ela conseguiu vencer a maioria, restando-lhe o confortável final feliz.

De um modo geral, Adorno é fundamental para o entendimento da indústria cultural, por ser um dos primeiros teóricos a estudá-la e por esmiuçar seu funcionamento, mas sua ortodoxia pode, contemporaneamente, ser largamente contestada por reflexões mais avançadas e voltadas à audiência. Assim, ainda que se encontrem nos textos da chick-lit muitos traços aventados por ele, não se pode avaliá-la como um produto execrável apenas por ser direcionada ao mercado. Teorias mais recentes, como as filiadas aos Estudos Culturais, debruçar-se-ão sobre o porquê de os gêneros populares exercerem tanto fascínio em seu público, que não se importa em consumi-lo mesmo com todas as máculas apontadas pelos frankfurtianos. Chick-lit é indústria, é mercadoria, é redigida em busca de sucesso e lucro, mas é também uma forma de cultura, isto é, “(...) complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico” (EAGLETON, 2005, p. 54), um meio de expressão de uma fatia feminina, a manifestação de um gênero. Na acepção de Terry Eagleton,

O que importa não são as obras em si, mas a maneira como são coletivamente interpretadas, maneiras que as próprias obras dificilmente poderiam ter previsto. Tomadas em conjunto, elas são apresentadas como evidência da unidade atemporal do espírito humano, da superioridade do imaginativo sobre o real, da inferioridade das ideias com relação aos sentimentos, da verdade de que o indivíduo está no centro do universo, da relativa desimportância do público com relação à vida interpessoal, ou do prático com relação ao contemplativo e outros preconceitos modernos desse tipo (ibidem, p. 81).

E por mais mercadológica que seja sua essência, a chick-lit captura uma faceta da experiência humana que dialoga com milhares de mulheres, e é por isso que essa forma literária que deve ser valorizada e enaltecida.

## 3.2 BOURDIEU: *HABITUS*, CAMPO INTELECTUAL E LITERATURA

### 3.2.1 Bourdieu e a formação do gosto

O duelo entre alta literatura e a chamada literatura menor vem de longa data e se arrasta desde a Antiguidade, em que a tragédia ocupava um degrau de maior valoração comparado à comédia (sendo esse gênero considerado inferior àquele), passando pelo trovadorismo provençal, em que as cantigas palacianas correspondiam ao gosto refinado, enquanto as cantigas de amigo distanciavam-se das classes mais nobres. Esse tipo de rotulação foi levada a raias mais extremas, já que não só distinguia os produtos e o valor que se poderia cobrar deles, mas também o valor atribuído a quem o consumia. Um leitor de cânones leva consigo a aura preconizada por Benjamin e é singularizado pelo gosto apurado, enquanto um leitor de outros gêneros literários (como best-sellers e a própria chick-lit) não merece o mesmo destaque – não raro, é tido, inclusive, como ignorante.

Um teórico cuja produção traz grande vitalidade para o entendimento das relações tecidas em volta da cultura é o francês Pierre Bourdieu. O sociólogo, a partir de pesquisas, postulou considerações sobre o nascimento do gosto, que, ao contrário do que se pensa, não é inato ou condicionado por fatores inefáveis, mas produto de uma série de determinantes à qual o sujeito está submetido.

As oposições que estruturam a percepção estética não são dadas a priori, mas, historicamente produzidas e reproduzidas, são indissociáveis das condições históricas de seu emprego; da mesma maneira, a disposição estética, que constitui como obra de arte os objetos socialmente designados à sua aplicação, delimitando ao mesmo tempo a alçada da competência estética, com suas categorias, seus conceitos, suas taxinômias, é um produto de toda a história do campo que deve ser reproduzido, em cada consumidor potencial da obra de arte, por um aprendizado específico (BOURDIEU, 1996, p. 333).

Com essa afirmação, o sociólogo retira da capacidade de admirar uma obra a naturalidade: a adoção de posturas estéticas é aprendida e construída. Maria da Graça Setton, estudiosa brasileira sobre o legado do teórico, explica que, para ele, o gosto advém de uma herança familiar, de práticas que começam a ser ensinadas ainda crianças. “Bourdieu afirma, causando um grande mal-estar na época, que o gosto cultural é produto e fruto de um processo educativo, ambientado na família e na escola e não fruto de uma sensibilidade inata dos agentes sociais”, sintetiza Setton (2010). Ela completa, ainda, que “o gosto seria, ao contrário, o resultado de imbricadas relações de força poderosamente alicerçadas nas instituições transmissoras de cultura da sociedade capitalista” (idem). Presume-se, então, que

há fatores, como o preço cobrado, o grau de especialização exigido para fruí-la, a acessibilidade para obtê-la ou o sucesso que tal título fez com seus pares, que favorecem largamente o consumo de determinadas obras em determinados meios sociais. Em um estudo comparativo entre Bourdieu, Morin, Adorno e Horkheimer, Setton estabelece as semelhanças e divergências entre as visões dos teóricos e destaca que

Poderíamos afirmar que tanto os frankfurtianos quanto Bourdieu põem em discussão a questão da democratização dos bens da informação. Vão além ao dizer que, na busca de um público amplo, facilita-se o conteúdo, nivela-se por baixo a capacidade dos receptores, contribuindo, pois, para a falsa universalização das mensagens. Para facilitar a recepção, opta-se pela despolitização. Deixam-se de lado assuntos que podem surtir controvérsias, debates e/ou descontentamentos (SETTON, 2001, p.31).

Embora o estudo de Bourdieu sobre indústria cultural seja direcionado mais aos produtos televisivos, é possível estendê-lo à literatura de massa, visto que ambos os veículos possuem, no ensejo dessa indústria, um mecanismo e uma finalidade semelhantes. Como exemplo, percebe-se como a chick-lit e os livros Harlequin não trabalham com assuntos espinhentos ou que possam desagradar a audiência por conta de um posicionamento antagônico ao esperado. Dessa forma, temas como aborto, AIDS ou abuso sexual são escamoteados, excluídos dessas obras. Marian Keyes tem por característica trazer temas mais pesados, contudo, eles têm um limite de profundidade, e as personagens envolvidas nesses problemas conseguem, após batalhas, solvê-los. Embora a chick-lit pretensamente verse sobre assuntos universais, como relacionamentos, e possa ser lida por todos os públicos, a dramaticidade é obliterada em troca de uma superficialidade menos chocante. Setton explana a visão de Bourdieu, para quem

Tão manipulados quanto manipuladores, os produtores culturais perdem sua autonomia. Pautando-se invariavelmente no modelo de sucesso, possuem pouca margem de atuação. A criação fica restrita aos limites impostos pela dinâmica da concorrência. Pior que a perda de autonomia, tais produtores alienam-se de sua capacidade de produção crítica e individualizada (ibidem, p. 31).

Essa fala dá margem para pensar a chick-lit não como um gênero interessado em iluminar a mulher atual, como um pretense porta-bandeira de um pós-feminismo ou propalador de uma imagem feminina atualizada, mas como apenas mais um

produto de uma demanda mercadológica. Assim, a venda e o lucro auferido pelos títulos é que moveriam a chick-lit, sobrepondo-se à vontade de retratar uma nova mulher: antes, a cultura de massa quer inventar quem seria essa nova mulher para comercializá-la com mais facilidade. Gabriel Cohn (2008, p.68) esclarece, a respeito do padrão impresso pela indústria cultural, que isso “(...) significa que esses produtos não circulam como portadores autônomos de significados próprios, mas o fazem na condição de mercadorias, submetidas às exigências de mercado”. Seria necedade imaginar que o romance chick-lit é baluarte de mudanças sociais e projeta uma discussão sólida a respeito das mulheres e de seus dilemas, pois ele apenas atende às expectativas do público, para diverti-lo e conformá-lo, e que o consome justamente para isso, não para ser perturbado e inquietado. Ou seja, a chick-lit é indissociável da literatura comercial, e encará-la como tal possibilita enxergar as virtudes que uma mercadoria possa ter e pelas quais ela é tão comprada e cultuada pelas leitoras – por vezes, até como objeto de fetiche. Contudo, como relembra Cohn (idem):

Com relação à cultura, ela sofre dano exatamente porque na sua imbricação com a indústria, com as formas capitalistas de constituição de empresas de produção e difusão de material simbólico, ela perde a autonomia, a capacidade de por si mesma definir o modo específico da sua intervenção no mundo. A sua capacidade de organizar seu material conforme suas exigências e até mesmo as suas leis próprias (...) fica subordinada às exigências propriamente empresariais de circulação em ampla escala e de receita econômica, com tudo o que isso representa.(...) A indústria também não se realiza nesse processo, porque ele está preso a certas injunções que não correspondem à sua lógica intrínseca (...) A dimensão cultural não se anula ao submeter-se ao primado do processo de produção em massa.

Isto é, ele defende que tanto a cultura quanto a indústria são contidas: não há plena conversão em mercadoria, resistindo alguns aspectos culturais na obra, por mais que ela seja voltada a fins não estritamente artísticos.

Na verdade, não se pode olvidar que as histórias desejam, sim, divertir o público, fazê-lo rir e se emocionar, além de intentar alguma espécie de identificação (ou projeção) na leitora. Mas todas essas prerrogativas são mobilizadas para aumentar a atração dos livros e fazê-los vender mais. Imiscuído ao sistema capitalista, o gênero não só o alimenta, como se serve de suas matrizes e de seus pressupostos para desenrolar os enredos e compor personagens. A existência de fórmulas para a redação das histórias da literatura popular feminina evidencia a

preocupação com o lucro certo. Aproveita-se de paradigmas vendáveis, que se sabem, de antemão, agradáveis ao público, e não se mexe estruturalmente nos ingredientes que já consagraram o gênero, sob o risco de corrompê-lo e deixar de sê-lo. A literatura popular feminina possui um estilo e poucas nuances são constatadas em sua produção, pois não se deseja afastar o público já amealhado.

Seguindo a explicação, Setton relata que Bourdieu entende a estrutura social como um conjunto hierarquizado, em que poder e privilégios, tanto capitais quanto culturais, determinam as relações materiais e simbólicas orquestradas na sociedade. Bourdieu (2008) falará em capital cultural, ou seja, assim como o capital econômico está ligado aos bens tangíveis, ao poder monetário que a pessoa possui, o capital cultural é a soma de sabedoria e conhecimentos ostentados e comprovados por títulos e diplomas. O capital cultural é conquistado com a escolarização, mas também é passado em casa, pela família, pela bagagem de mundo colecionada ao longo da vida, e é um sinal de prestígio e distinção. Ainda que o capital econômico se configure como soberano no sentido de apontar a quem cabem as decisões da sociedade ou a quem pertencem os meios de produção, o capital cultural legitima o gosto pessoal, categorizando como superior quem conhece determinados artistas, das castas mais elevadas, em detrimento daqueles que só tiveram contato com artistas populares, por exemplo. Um pobre, culturalmente falando, terá escolhas menos requintadas e um saber mais óbvio a respeito das artes, e seu gosto estará amparado mais nos sentidos, na utilidade prática e na intencionalidade, contrapondo-se às preferências que surgem devido à transgressão e à gratuidade incitadas por uma obra, situações ligadas à arte erudita. Setton (2010) elucida que

(...) analisando a variedade das práticas culturais entre os grupos, Bourdieu acaba por afirmar que o gosto cultural e os estilos de vida da burguesia, das camadas médias e do operariado, ou seja, as maneiras de se relacionar com as práticas da cultura desses sujeitos, estão profundamente marcadas pelas trajetórias sociais vividas por cada um deles.

Nesse sentido, instituições como escola e família são determinantes na formação das competências e habilidades culturais. O aprendizado familiar acontece ainda na primeira infância, em estado bruto, e é completado, mas também muitas vezes rechaçado, pelo aprendizado escolar. A escola, aliás, é uma das principais instituições responsáveis por legitimar o saber acumulado pelo sujeito – se ele vier de um seio cujas práticas ligadas às artes (como música, literatura ou cinema)

divirjam das ensinadas, esse capital será rejeitado, quando não subjugado, e esse geralmente é o caminho trilhado por leitoras de romances femininos. Na ótica de Bourdieu, uma das responsáveis pela violência simbólica, ou seja, pela imposição vertical de uma única e verdadeira forma de cultura, é a escola, mesma instituição que desqualifica a cultura popular como inferior e não merecedora de estudo:

(...) para Bourdieu o sistema escolar, em vez de oferecer acesso democrático de uma competência cultural específica para todos, tende a reforçar as distinções de capital cultural de seu público. Agindo dessa forma, o sistema escolar limitaria o acesso e o pleno aproveitamento dos indivíduos pertencentes às famílias menos escolarizadas, pois cobraria deles os que eles não têm, ou seja, um conhecimento cultural anterior, aquele necessário para se realizar a contento o processo de transmissão de uma cultura culta. (idem).

Esse tipo de leitura não é estimulado, tampouco valorizado, pelos bancos escolares, e isso não seria um problema se não houvesse, ao mesmo tempo, um rebaixamento desses livros e, por consequência, dessas leitoras. Elas se sentem envergonhadas, escondem suas predileções e, coagidas, não raro se fecham também à sabedoria da alta cultura (se a literatura que elas consomem não é de qualidade, elas não se veem à altura dos livros eruditos, como se não estivessem preparadas para entendê-los). Mães, avós e primas podem formar uma geração de leitoras de romance popular, mas tal prática é refutada pela escola, o que faz nascer a vergonha por esse hábito, a ponto de escondê-lo. Segundo esse pensamento, é ilustrativa uma observação de Catherine Roach, uma das teóricas de que se serve este trabalho: em uma confissão peculiar, Roach conta vir de uma tradição familiar leitora de romances populares, aos quais denominavam “trashy”. A pecha de “lixo” é deletéria a todos, mas prossegue perpetuada pelos doutos e detentores de poder no sistema, que não percebem que a distinção apenas rotula, confunde e desagrega, criando-se uma resistência e um silenciamento nas leitoras que consomem esse tipo de literatura, em vez de estimular uma investigação mais apurada sobre os motivos dessa predileção e da alta procura por um gênero tão estandardizado.

O conceito de *habitus*<sup>15</sup>, empregado por Bourdieu, clarifica essas inclinações. Expostos repetidamente a condições definidas, os sujeitos criam disposições de acordo com seu meio, mas nem sempre se guiarão por elas, visto que também suas

---

<sup>15</sup> Segundo Bourdieu (2008, p. 12), *habitus* é “sistemas de disposições características das diferentes classes e frações de classe”.

pulsões subjetivas balizarão suas escolhas. *Habitus*, então, comunga as disposições sociais com as escolhas pessoais.

Bourdieu considera que as atividades e representações do agente social são explicadas por meio de um conjunto de disposições, éticas e estéticas, que expressam, na forma de sistema de preferências culturais, as divisões derivadas da estrutura de distribuição de diferentes formas de capital (SETTON, 2001, p. 32).

Setton (2002) ressaltará que *habitus* não é destino, mas uma noção norteadora que permite refletir as características formadoras de uma identidade social ou de uma experiência bibliográfica, sendo uma matriz cultural que predispõe as escolhas individuais. Isso implica a não-uniformização de consumo, afinal, cada grupo social, vindo de origens distintas, possuidores de capitais culturais e econômicos diversos, terá trajetórias e consciências plurais, que não se tornam passíveis de homogeneização. Sendo o *habitus* “capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades” (SETTON, 2002, p. 63), é frutífero pensar, então, em como as mudanças de *habitus* podem ser capturadas a partir da leitura do romance popular feminino. As modificações sociais implicam alterações de práticas e comportamentos – ainda que, como salienta Setton, os aspectos subjetivos do indivíduo também sejam ingredientes na composição do *habitus* –, e a literatura feminina (até para manter o público, que não deseja histórias tão distantes da realidade a ponto de não serem críveis) acompanha e registra essas transformações. Como compreendido a partir da teoria de Bourdieu, gostos e predileções de um certo grupo social, com uma trajetória similar e possuidores de um capital cultural e econômico semelhantes, tendem a ser parecidos. Assim, não é errôneo pensar nesses romances femininos como uma seara em que é possível se apreender o *habitus* do grupo feminino leitor, ou até mesmo alguns *habitus* que atualmente podem ser vistos entre as mulheres de uma certa classe social e de uma certa faixa etária.

A mídia e os meios de cultura de massa estão paulatinamente mais pujantes na formação do *habitus*, inspirando ações e opções individuais. No esclarecimento da estudiosa,

Creio ser necessário salientar aqui a realidade da cultura de massa, com sua pluralidade de produtos e mensagens, com sua capacidade de circulação, como uma nova matriz cultural. Mais do que isso, considero a cultura de massa dividindo uma responsabilidade pedagógica com os agentes tradicionais da educação. Assim, difundindo múltiplas informações

e referências identitárias, pode alimentar-se de, ou concorrer com, em uma conflituosa e ambígua relação, modelos normativos da família e da escola (ibidem, p. 69).

Ou seja, em alguma medida, os próprios livros aqui analisados, largamente consumidos, são responsáveis por alimentar ou denegar ideários, criando costumes e hábitos e relatando a morte de outro. Segundo a autora (SETTON, 2002), o novo sujeito social não é apenas delineado pela influência da família e da escola, mas por “(...) novas formas de interação social, contribuindo para a produção de um *habitus* alinhado às pressões modernas” (idem). Nesse caldeirão, até a ciência tem seu papel na contribuição da constituição do indivíduo atual. Pensando nas categorias sociológicas citadas por Cawelti, a virgindade é uma cujo *habitus* passou por recentes erosões. A diversidade de métodos contraceptivos desacorrenta as meninas do medo de uma gravidez não planejada, uma das fortes ameaças à sua integridade e à sua honestidade em outros tempos e que contribuía para que sua castidade fosse preservada. Enquanto isso, as escolas, modernamente, lecionam sobre educação sexual e embora instituições mais tradicionais (como a Igreja Católica) mantenham-se resistentes à discussão, é notável como vários âmbitos já se adaptaram às novas circunstâncias sociais. O *habitus* moderno é híbrido, e cada uma dessas instituições, ainda que a visão seja convergente à aceitação de uma vida sexual apartada de uma experiência matrimonial, dará uma abordagem particular ao sexo. Assim, a tendência contemporânea é de apagar o peso antes dado à virgindade (quando o *habitus*, formado a partir de autoridades como família e religião, era pragmático em obrigá-la, atestando-a como o maior signo de pureza da menina), mas a maneira como cada mulher assumirá e guiará a própria vida sexual (com mais ou menos parceiros, com mais ou menos expectativas românticas) faz parte das particularidades da identidade de cada sujeito.

Outro ensinamento de Bourdieu é que o valor do sujeito é mensurado conforme o valor da obra apreciada por ele – ou seja, quem desfruta uma obra sagrada, de algum modo, incorpora sua “pureza”, sua respeitabilidade, ao mesmo tempo em que aqueles acostumados às obras vulgares são igualmente contaminados com seu valor parco, tornando-se também baratos. Quanto maior for a competência para entender a arte, mais abrilhantada será a posição galgada por quem conseguir decifrá-la (ou, até mesmo, comprá-la). Ao mesmo tempo em que a leitora conota ser possuidora de menos capital cultural, haja vista a escolha por um

produto da indústria cultural, naturalmente denegado por quem o valora (como a escola e a crítica), as personagens da chick-lit também não ostentam nem capital cultural, nem capital simbólico (e tampouco se esforçam para adquiri-los).

De todo modo, a falta de capital cultural – das próprias personagens ou de outros – é um alvo frequente de piada e chacotas na chick-lit. Assim como esbanjar capital cultural é digno de prestígio, não tê-lo reverberará em desdém e sarcasmo. Bridget, especialmente, é motivo de escárnio por seus limitados conhecimentos, enquanto o passeio de Becky em um museu torna-se hilário por servir como mais um reduto de compras da personagem – em vez de sorver a arte ali presente, admirar as obras, apreciar o ambiente, Becky regozija-se com os souvenirs que compra – e é essa ignorância em relação a um mundo mais elevado, que demandaria um certo capital cultural para ser contemplado, trocando-o pela mediocridade do consumo é que gera o humor da situação. A princípio, ela escolhe o destino por ser gratuito, sem sequer saber o que esperar dele:

Escolhi o Museu Victoria & Albert porque nunca estive lá. Aliás, nem sei bem o que eles têm. Estátuas da rainha Vitória e do príncipe Albert, ou algo assim? De qualquer forma, seja o que for, será muito interessante e estimulante, tenho certeza. E, acima de tudo, grátis! (KINSELLA, 2008, p. 123).

Ela sente estar fazendo incursão em um mundo especial, que a tornará mais importante e fina: “Normalmente perco minhas manhãs de sábado assistindo a *Live and Kicking* na TV enquanto me arrumo para ir às compras. Mas veja só! De repente me sinto muito adulta e metropolitana, como um personagem de um filme de Woody Allen” (ibidem, p. 124). Becky fica imaginando a reputação que terá com as pessoas quando contar ser frequentadora de espaços artísticos:

E, na segunda-feira, quando me perguntarem pelo meu fim de semana, poderei dizer “Na verdade fui ao V&A!”. Não, direi “Peguei uma exposição”. Isto soa muito mais moderno. (Por falar nisso, por que será que as pessoas dizem que “pegaram” uma exposição? Afinal, as pinturas não passam retumbando como touros em Pamplona.) E eles responderão “É mesmo? Eu não sabia que você apreciava arte, Rebecca”. E acrescentarei, orgulhosa, “Ah sim. Passo a maior parte do meu tempo livre em museus” (idem).

Ao saber que, na verdade, terá que pagar a entrada do museu, Becky faz um discurso inflamado sobre a importância de tais espaços para cultura – defende, inclusive, o acesso universal a eles para a sobrevivência da sociedade.

Todos sabem que museus devem ser gratuitos. Se você começa a cobrar entrada para museus, ninguém mais vai! Nossa herança cultural será perdida para uma geração inteira excluída por uma barreira financeira punitiva. A nação vai emburrecer, vai ficar ainda mais ignorante, e a sociedade civilizada estará à beira de um colapso. É isto que o senhor quer, Tony Blair? (ibidem, p. 125).

Com pouco tempo de passeio, contudo, a jornalista entendia-se e considera as exposições maçantes. Para ela, seria mais instigante se às peças de artes viesse acoplado um preço, denotando que o consumo, sim, que é empolgante e movedor de seus interesses. A gratuidade de estátuas, para ela, não se compara ao prazer e à diversão de compras. Como Becky, as outras personagens querem ser distintas, alardear um capital simbólico, mas por ser moroso e complexo obtê-lo, elas se acomodam na degustação de produtos mais fáceis, cuja assimilação é imediata – como programas de televisão. Não há orgulho nessa falta de estofo, mas especialmente Bridget e Becky a abraçam e a assumem sem vergonha dos julgamentos – até porque eles virão.

Além disso, a intertextualidade da chick-lit nutre-se, sobremaneira, da indústria cultural. Não há estofo de capital cultural o suficiente para se dialogar com obras da alta cultura ou com experiências mais refinadas, recorrendo-se, então, à comunicação com o frugal, com o genérico: programas de televisão, revistas, ditos populares. Em *Viagem de Mel*, a protagonista é levada a uma ópera pelo chefe, que quer impressioná-la. Kara se emociona com a encenação de *Doutor Fausto* e confessa nunca ter frequentado um ambiente tão chique – obviamente, a escolha do programa mais requintado é uma estratégia da narrativa para demarcar a diferença social entre ela e Blake, possuidor de capitais econômicos e simbólicos capazes de encantá-la. Além disso, a menção à grande obra também pode ser interpretada como uma estratégia para impregnar o título Harlequin com algum perfume mais fino, extrapolando os limites que o enredo engessa e apontando para um saber cultural – já que o romance não garante capital simbólico a ninguém, pelo menos ele (ou a autora) demonstra conhecer um universo mais erudito.

Já o seguinte trecho de *Melancia*, um retrato de Claire sobre como conheceu James, é precioso por sublinhar vários aspectos desse tipo de valoração. Claire é formada em Letras, o que, supõe-se, faz dela uma leitora interessada. Contudo, esse é o único momento da narrativa em que ela menciona a literatura – talvez ela pudesse usufruí-la em seus momentos de dor ou referenciar algum clássico que dialogasse com seu sofrimento, mas ela não recorre à arte para depurar seus sentimentos. Outro ponto a ser destacado é que Claire, além de se ressentir por falta de conversas inteligentes, faz questão de salientar ser conhecedora do romance americano, embora tal saber não seja minimamente partilhado por ela ao longo da narrativa. Pressupõe-se, aqui, que não haja espaço na narrativa, sobejamente romântica, para divagações literárias – por mais que não faça uso da sabedoria acadêmica, Claire quer divulgar possuí-la, como se fosse um diferencial a torná-la mais culta e brilhante. Até por isso ela quer que James, quando do primeiro encontro deles, saiba que ela não é uma simples garçonete, mas uma mulher estudada e que compartilha com ele algumas referências culturais. Por fim, a piada de James para provocá-la e saber se ela realmente leu tal título ratifica a importância do capital cultural – ironicamente, um personagem da literatura popular debocha de histórias com perseguição de carros, enredos típicos de um gênero mais trivial.

Estava ainda menos interessada do que o habitual, porque notara um livro em cima da mesa. Era um livro realmente muito bom, que eu havia lido. Eu adorava livros. Adorava ler. E adorava homens que liam. Adorava o homem que soubesse distinguir Existencialismo de Realismo Mágico. E passara os últimos seis meses trabalhando com homens que mal conseguiam ler sua revista de gente chique e famosa (soletrando com esforço, em silêncio, cada palavra). De repente, percebi, com uma pontada no peito, o quanto sentia falta de um pouquinho de conversa inteligente. Porque eu podia dar as cartas em qualquer conversa sobre romance americano moderno. Verei seu Hunter S. Thompson e erguerei para você um Jay Mc Inerney.

De repente, os homens daquela mesa pararam de ser simples chatos e assumiram para mim uma espécie de identidade.

-De quem é esse livro? - perguntei abruptamente, interrompendo o pedido. (Não ligo para como você quer que façam seu bife.)

A mesa dos quatro homens surpreendeu-se. Eu falara com eles! Eu os tratara quase como humanos.

- É meu - disse James (...).

Antes de mais nada, tinha de descobrir se eu também lera o livro em questão. Porque pensou que eu devia ser algum tipo de modelo ou cantora burra, se estava trabalhando ali como garçonete. Sabe, do mesmo jeito como eu o descartara, considerando-o algum tipo de funcionário público chato. Bem feito para mim.

- Você leu? - perguntou ele, obviamente surpreso, com seu tom de voz na verdade querendo dizer: "Será que você consegue mesmo ler uma coisa desse nível?"

- Sim, li todos os livros dele - contei-lhe.
  - SÉRIO? - perguntou, pensativamente, enquanto se recostava em sua cadeira, olhando-me com interesse. Um cacho do seu cabelo negro e sedoso caíra-lhe em cima da testa.
  - Sim - dei um jeito de responder, sentindo-me ligeiramente enjoada de tanto desejo.
  - As perseguições de carro são boas, não?
- Agora, devo dizer aqui a vocês que não havia nenhuma perseguição de carro em qualquer dos livros sobre os quais falávamos. Eram livros sérios, profundos, sobre vida, morte e questões parecidas (KEYES, 2010, p. 15).

Na explicação de Bourdieu (2008, p. 14),

A negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em poucas palavras, natural, que constitui como tal o sagrado cultural, traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*. É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais.

No caso de Claire, o fato de ela e James serem leitores de uma obra reconhecida (aliás, a narradora não cita o título de tal livro) contribui com que ambos se sintam atraídos, como se o capital simbólico os distinguisse e apontasse o quão especiais eram. Essa distinção elabora um sistema de hierarquias, as quais só funcionam em sociedades já naturalmente desiguais (como a brasileira, por exemplo), nas quais o status do capital cultural é casado com o poderio advindo do capital econômico. Setton defende que Bourdieu não concorda com a criação dessas castas, já que

as distinções de *gosto cultural* revelam, sobretudo, uma ordem social injusta, em que as diferenças de cultura de origem podem ser transubstanciadas em diferenças entre o bom e o mau gosto numa permanente estratégia de classificar hierarquicamente a cultura dos segmentos sociais (SETTON, 2010, grifos da autora).

Sobre a recepção da arte, Bourdieu (2008) postulará algumas observações que auxiliam a entender o trabalho que a crítica engendra em torno desses produtos. É interessante notar que o estudioso só se referirá a puro ou impuro entre aspas, o que denota que esses títulos não são fidedignos, mas convenções imperfeitas para designar um estado de julgamento sobre os produtos. Assim Bourdieu explana a nomenclatura:

O gosto “puro” e a estética que lhe serve de teoria encontram sua origem na rejeição do gosto “impuro” e da *aisthesis*, forma simples e primitiva do prazer sensível reduzido a um *prazer dos sentidos*, à semelhança do que Kant designa por “gosto da língua, do palato e da boca”, abandono à sensação imediata que, em outra ordem, assume a figura da negligência. (BOURDIEU, 2008, p. 448).

Falar em palato, em prazer, remete a duas instâncias: o instinto e a primitividade, ligados à sinestesia, que prescindem de um intelecto afiado ou de uma cultura apurada e são capacidades de deleite que qualquer humano possui, sem necessariamente distingui-lo entre seus pares; e a digestão fácil, ou seja, o produto digerível, que não depende de um sistema digestório complexo, que não passa por processos elaborados para extração de nutrientes. Em sua explanação,

De acordo com as palavras utilizadas para denunciá-las, “fácil” ou “ligeiro”, é claro, mas também “frívolo”, “fútil”, “espalhafatoso”, “superficial”, “sedutor” (traduzido em inglês, pelo termo mais distinto, *meretricious*) ou, no registro das satisfações orais, “xaroposo”, “adocicado”, “insosso”, “enjoativo”, as obras “vulgares” não são somente uma espécie de insulto ao requinte dos requintados, uma maneira de ofensa ao público “difícil” que não entende que lhe ofereçam coisas “fáceis” (a respeito dos artistas e, em particular, dos chefes de orquestra, costuma-se dizer que eles se respeitam e respeitam seu público); tais obras suscitam o mal-estar e a aversão ao adotarem métodos de sedução, habitualmente, denunciando como “baixos”, “degradantes”, “aviltantes”, que incutem no espectador o sentimento de ser tratado como qualquer um, que se pode seduzir com atrativos de pacotilha, convidando-o a *regredir* para as formas mais primitivas e elementares do prazer, quer se trate das satisfações passivas do gosto infantil pelos líquidos doces e adoçados (evocados pelo termo “xaroposo”) ou das gratificações quase animais do desejo sexual (ibidem, p. 449).

Becky, Bridget e Claire aceitam o “fácil”, identificam-se com ele, são apreciadoras do popular, do comum. Bridget, em suas resoluções de Ano Novo, propõe-se aculturar-se, pois sabe como isso reverbera, mas sempre é engolida pelo popular – revistas, programas, best-sellers. A sedução propalada por Bourdieu é associada ao vulgar, ao desfrutável, que de algum modo se liga ao barato, ao valor minúsculo atribuído à obra – aliás, essa distinção entre caro e barato, puramente mercadológica, liga-se a um sistema capitalista, em que cada mercadoria possui um status, uma etiqueta que a distingue e diferencia. Como delinea o teórico,

A rejeição do que é fácil no sentido de simples, portanto, sem profundidade, e “barato”, já que se sua decifração é cômoda e pouco “dispendiosa” do ponto de vista cultural, conduz naturalmente à rejeição do que é fácil no sentido de ético e estético, de tudo o que oferece prazeres *imediatamente acessíveis* e, por conseguinte, desacreditados como “infantis” ou “primitivos” (por oposição aos prazeres adiados da arte legítima) (idem).

Os produtos da alta cultura, então, demandariam maior energia, maior repertório<sup>16</sup>, ou seja, um maior capital não só para serem produzidos, mas também para serem consumidos – ainda que esse verbo, nesse contexto, seja inapropriado para designá-los, já que semanticamente se liga a um bem que admite a passividade de uma obra que pode ser consumida. “A aversão é, portanto, a experiência *ambivalente* da horrível sedução do repugnante e da fruição, que opera uma espécie de redução universal à animalidade, à corporeidade, ao ventre e ao sexo, ou seja, ao que é comum, portanto, vulgar (...)” (ibidem, p. 451). A alta cultura não é consumível (ou não deveria ser) – seu caráter elevado e inefável evoca outros verbos que remetem a ações mais custosas. Esse antagonismo entre a fruição imediata da indústria cultural também é pontuada pelo sociólogo francês: “(...) o princípio do gosto puro nada é além de uma rejeição ou, melhor ainda, de uma aversão: aversão pelos objetos que impõem à fruição, assim como aversão pelo gosto grosseiro e vulgar que se compraz com essa fruição imposta” (ibidem, p. 450). Frye, entretanto, ao dizer que

*Great literature is what the eye can see: it is the genuine infinite as opposed to the phony infinite, the endless adventures and endless sexual stimulation of the wandering of desire. But I have a notion that if the wandering of desire did no exist, great literature would not exist either* (FRYE, 1976, p. 30).

liga, inseparavelmente, também a alta literatura aos desejos, às fantasias – elas, afinal, que são material para a escrita. Mesmo que a abordagem sobre elas não seja tão explícita quanto na literatura popular, há esses elementos, que ainda que tratados de modo mais lapidados, não esbarrando no vulgar, no comercial, de outra forma ou em outro grau, também atingem o animalesco.

A fruição é identificada ao banal, ao vazio e ao sexual. Ligada à natureza em seu estado mais imaturo, sem o aperfeiçoamento do trabalho dito verdadeiramente artístico, que cria outra natureza, a *natura naturata*, “(...) pela qual o artista (e, por seu intermédio, o espectador) afirma sua transcendência em relação à natureza naturada ao produzir ‘outra natureza’, submetida unicamente às leis de construção

---

<sup>16</sup> É interessante lembrar que as três protagonistas aqui analisadas pertencem à classe média, não são viajadas, não tiveram destaque na formação acadêmica, tampouco os pais possuíam uma herança cultural que lhes foi legada, ou seja, não houve contribuição intelectual em suas formações. O capital cultural e o capital simbólico das protagonistas é diminuto, o que também as aproxima das leitoras. O berço medíocre no qual nasceram e foram criadas pode explicar o perfil menos erudito que elas assumem.

do gênio criador (...)” (ibidem, p. 453), essa arte das massas não gera a sublimação, não garante a liberdade dos gostos e é atrelada à comercialidade, à “arte mercenária”. Bourdieu examinará a dicotomia sustentada pela crítica entre a arte verdadeira, liberta, repleta de significados e signos que exigem uma transgressão para serem plenamente absorvidos, e a arte menor, associada ao consumo e ao valor que seu produtor pode garantir ao seu produto (ou seja, a chick-lit). Inegavelmente atrelada a essa arte menor, nem por isso a chick-lit é abjeta e nem por isso é despida de qualidades. A leitura do gênero é fácil e simplificada, todavia, ela não vem vazia de mensagens. Ela pode inspirar reflexões, servir como ferramenta ou exemplo para a leitora dissolver questões críticas ou, puramente, diverti-la e ser um passatempo, o que não pode ser considerado negativo.

### 3.2.2 Bourdieu e o campo literário

Ainda que rebatido pela crítica, a popularidade do romance feminino, especialmente os romances Harlequin, é notória e se reflete nas vendas vultosas:

*The statistics are striking. Harlequin Books, a paperback series devoted entirely to romance, increased U.S. sales from 14,000 in 1966 to 50 million in 1976. (That same year, Rosemary Rogers' Wicked Loving Lies led the Avon Books list with over 3 million copies in print.) By 1977, the Harlequin series alone numbered more than 2,000 different titles. Barbara Cartland, who has contributed more than 200 books (Punishment of a Vixen, 1977; The Temptation of Torilla, 1977) to the romantic flood, likes to speak of the present not as the age of anxiety but the era of romance. (CAWELTI, 1978, p. 102).*

Cawelti afirma que esses romances são o lugar em que a mulher impera – elas que o escrevem, sob um ponto de vista feminino, para outras mulheres, e essa característica pode explicar o pouco crédito dado ao gênero pela academia. Em suas palavras, “*This feminine perspective explains why, despite its popularity, the love story has been given so little scholarly attention: most scholars have been men*” (ibidem, p. 103). Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*<sup>17</sup>, já havia apontado que as temáticas femininas não soam sérias e dignas da literatura: ao homem, versar sobre

<sup>17</sup> WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

guerras ou futebol, parece tocar em questões realmente graves e de importância universal, enquanto mulheres narrarem sobre seus fatos cotidianos é considerado fútil e desnecessário. Esse pode ser um dos motivos mais plausíveis para a não-legitimação dessas obras, visto que a crítica, ligada sobretudo à classe dominante e comandada por homens, não teria um local para acomodar uma escrita feminina e nem renderia elogios a um gênero que se desvia do produzido tradicionalmente. Outro motivo pelo qual as obras não são reconhecidas se liga à classe social das mulheres que o consomem: a imagem que se tem da leitora é de uma dona-de-casa, pouco escolarizada, pertencente à classe média-baixa, como se a condição hipossuficiente validasse o desabono ou desautorizasse a qualidade dos livros. A reputação que se cristalizou do romance – baratos, vendidos em bancas de jornal, comprados por mulheres sem a cultura formal – impede que se consagrem essas obras, ao passo que quem as consome também é catapultada, na escala social de capital simbólico, para um andar inferior. Bourdieu reconhece que essa distinção entre as classes se delinea, soberanamente, pelo que é consumido, identificado ou requisitado por elas.

Os romances populares femininos, como visto, são de fácil assimilação e penetram na sociedade com altivez e sem resistências. A compreensão desses livros não exige capital cultural de seus leitores, isto é, mesmo desprovidos de uma educação formal ou de uma alta e especializada escolarização, eles conseguem fruir o livro – Frye (1976) mesmo já define que a literatura popular, na acepção dos guardiões das letras, serve primordialmente para entreter, em contraposição às funções da alta literatura:

*In every age it has been generally assumed that the function of serious literature is to produce illustrations of the higher truths conveyed by expository prose. The real social function of literature, in this view, is to persuade the emotions to align themselves with the reason, and so act on the "heart", which perhaps means not so much the pump in the chest as the primary or primitive brain. The dispute are mainly, not about the status of literature, but about how efficient the serious aspect of serious literature is in separating itself from the moral turpitude of mere entertainment (FRYE, 1976, p.24).*

Estar em contato com a literatura popular, desse modo, não gera capital simbólico – ninguém é visto com mais prestígio ao confessar ter lido um exemplar de Harlequin, por exemplo. De todo modo, a questão do entretenimento é cabal para se refletir sobre a chick-lit – ela não é escrita para fins didáticos ou moralizantes (ainda

que possa tê-los, de acordo com a leitura individual), mas para divertir. Um romance chick-lit pode ser lido por um leque vastíssimo de mulheres (já que prescinde de uma formação mais complexa ou de um conhecimento de mundo muito elaborado), mas apenas por questões de preferência ou identificação, um público mais restrito irá escolhê-la.

A despeito da visão deletéria que se tem da Indústria Cultural como um todo (e, nesse enlaço, dos romances populares femininos), acusada de massificar e padronizar mensagens, quando não deturpá-las, visando a interesses puramente comerciais, o que ocasiona alienação e cerceamento de um pensamento amadurecido e crítico, Mitchell, ciente que a recepção é individual, e que mesmo um projeto pode ser digerido de inúmeras maneiras, conforme a disponibilidade da leitora, imagina que esses livros possam ter duas recepções:

This ideological work of popular fiction in the construction and reinforcement of gender and popular norms had led to divergent readings of it as, on the one hand, encouraging a kind of 'false consciousness' and participating in the work of gender and sexual regulation and, on the other hand, as providing opportunities for (at least) the negotiation of normativity and (at best) its contestation (MITCHELL, 2012, p. 125).

Ou seja, o gênero pode fornecer ferramentas para adequar a leitora, ajustá-la ao sistema e – por que não? – ser um instrumento para ela contestá-lo (ao menos em algumas práticas, como a reificação feminina ou a submissão ao poderio masculino).

Mesmo com afirmações como essa, que podem salvaguardar o gênero, o romance popular feminino é depreciado. Uma explicação plausível é que por ter uma preocupação estética esvaziada, o conteúdo, especialmente sentimental, é alvo de desdém. Em outra célebre obra, *As regras da arte*, Bourdieu sinalizará a existência de dois polos antagônicos, que respondem a lógicas de mercados inversas, cada um com seu modo de produção e circulação.

Em um polo, a economia anti-"econômica" da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da "economia" (do "comercial") e do lucro "econômico" (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, está orientada para a acumulação de capital simbólico (...). No outro polo, a lógica "econômica" das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem

prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (...) (BOURDIEU, 1996, p. 163).

Partindo dessa distinção, Bourdieu explica que o polo comercial está vinculado a uma demanda preexistente (ou seja, ele não irá criá-la), sendo o ciclo todo, da produção ao consumo, curto, e essa celeridade visa não só a um maior consumo e a uma maior renda advindos dele, mas também garante que ainda haverá interesse pelo público em receber o livro (assim como o sucesso é instantâneo, a obsolescência também pode ser). O valor dessas histórias é, justamente, mensurado pelo êxito na vendagem, enquanto “No polo oposto, o sucesso imediato tem algo de suspeito: como se reduzisse a oferta simbólica de uma obra sem preço ao simples ‘toma lá dá cá’ de uma troca comercial” (ibidem, p. 170), ou seja, é esperado de uma obra culta uma exclusividade, um consumo mais seletivo e não popular – não raro, criações que antes possuíam alta estima, ao caírem no gosto do grande público, são dilapidadas, como se o fato de um público maior apreciá-las desmerecesse seu valor e as tornasse menos elevadas.

Frye (1976) concorda que questões como preço baixo e conteúdo mais sexual, relacionadas, sobretudo, à literatura popular, são determinantes para o cultivo da visão torpe que se tem do gênero. O estudioso ainda contemporizará que a literatura popular não deve nem ser valorada como melhor, nem pior do que a alta literatura, mas ele realça que ela diversifica a experiência – o que, de algum modo, se liga à crítica de Bourdieu à escola como templo de regularização e normatização, em que apenas a literatura erudita pode ser ensinada e discutida. O teórico também discutirá a certa vanguarda de que a literatura popular se reveste: não raro, é ela quem determina os rumos que um gênero irá tomar (e foi assim com o romance, a partir dos primeiros modelos de romance sentimental). De qualquer modo, mesmo com os posicionamentos negativos acerca do gênero, Frye relembra que

*Popular literature has been the object of a constant bombardment of social anxieties for over two thousand years, and nearly the whole of the established critical tradition has stood out against it. The greater part of the reading and listening public has ignored the critics and censors for exactly the same length of time (FRYE, 1976, p. 23).*

Ou seja, ainda que o campo literário resista em abarcar os gêneros menos eruditos, é certo que eles também o compõem, inspirando as formas mais cânones,

bebendo da fonte delas e, com elas, determinando os caminhos da literatura como um todo. Conquanto censuradas pela crítica e admoestadas pelos defensores da alta cultura, as formas letradas mais populares são um sucesso e continuarão a sê-lo pela pouca densidade, pelo diálogo espontâneo com o público e pelo alcance mais universalizado que possuem. Se elas não garantem uma sublimação estética ou um estranhamento linguístico (virtudes sempre incensadas na alta literatura), provocam outros sentimentos, como o ajustamento e o alívio – é muito mais provável se engajar e ser inflamado à mudança com as obras da alta cultura, mas também é mais fácil se angustiar e se frustrar com ela. É certo que a cultura popular não pode substituir as formas elevadas, tampouco pode superá-la, mas ela traz conforto e entretenimento, o que justifica seu apelo soberano perante o público.

### 3.3 POPULAR FICTION

Ken Gelder (2004), apropriando-se dos aportes de Bourdieu, desenha um comparativo entre a alta cultura, que seria autônoma e cuja linguagem, criativa, lapidada e original, é destinada a uma restrita audiência, e a “*low culture*”, que seria designada a uma massa heterogênea e cuja linguagem, não depurada, é industrial e entusiasticamente voltada ao sucesso comercial.

A chick-lit pode ser filiada à chamada “*popular fiction*”, forma literária de grande apelo comercial que, segundo Matthew Schneider-Mayerson, não pode ser considerado Literatura e estimula em seus leitores o consumo, não a fruição. Nas palavras do autor,

*(...)Whereas “literature” is indifferent to (if not contemptuous of) the marketplace, original, and complex, popular fiction is simple, sensuous, exaggerated, exciting, and formulaic (for example, Gelder; Radway; Makinen; Warpole). “Real” writers spend decades agonizing over each sentence, while genre hacks produce a new paperback each year, to be “consumed” in airports and quickly discarded (...)* (SCHNEIDER – MAYERSON, 2010, p.22).

Schneider-Mayerson completa a definição estabelecendo que “*a novel is ‘popular fiction’ if its success is measured (by the public and its publisher) as much by its sales and the devotion of fans (by its author) as opposed to timeless literary*

*quality*” (ibidem). Assim, ele explicita que a *popular fiction* está mais ligada à devoção e à adesão dos leitores (que se transformam em fãs) do que à qualidade presente no texto.

Percebe-se, em ambos os trechos, que está embutido na *popular fiction* o caráter fetichista – o consumo já mencionado – de atração e sedução do público. A alta literatura não tem pretensão de conquistar o leitor, enredá-lo, inebriá-lo: ela o faz sem intenção. Há gratuidade na fruição, e toda a sorte de sentimentos e ensinamentos que são inspirados pela leitura da literatura dita culta não são calculados. A estrutura (linguagem e enredo) se arquiteta de modo a surpreender pelo inesperado: ou a escrita é trabalhada de uma forma inédita, ou uma questão humana é colocada sob uma luz não usual. A *popular fiction* precisa, ao contrário, ser repetitiva. O público procura, em cada diferente segmento do gênero, histórias com uma organização parecida, e o deleite vem por encontrar, justamente, os mesmos padrões. Assim como o leitor de um thriller espera suspense e pistas bem amarradas de um livro de tal natureza, a leitora da chick-lit quer um romance com pitadas de comédia e desilusão, mas com um final reconfortante. Gelder (2004, p. 15, grifo do autor) sentencia que “*The key paradigm for identifying the popular fiction is not creativity, but industry.*” Todo o enlevo provocado no público seria calculado para arrebanhá-lo e levá-lo a consumir mais produtos do mesmo gênero. A indústria cultural só sustenta o que lhe dá lucro, e para dar lucro, a *popular fiction* recorre a uma estética pasteurizada e assertiva – por isso a insistência das fórmulas na chick-lit. Para tanto, há alguns mecanismos que são empregados para cativar imediatamente o público a ele, e um deles é a facilitação da linguagem. Gelder expõe que

*For popular fiction, then, the language of the art world is subordinated to language of industry. Popular fiction is a kind of industrial practice. It is worth noting, in passing, that all this is established well over a century before Adorno e Horkheimer began to speak in ‘culture industry’ (ibidem).*

Gelder também lista como uma das características da *popular fiction* a alta produtividade – não raro, os escritores trabalham em um ritmo de um lançamento anual. Tendo tudo isso posto, a chick-lit pode ser considerada um subgênero dentro da *popular fiction*, por ser um tipo de literatura que se distingue da Literatura pelo valor intrinsecamente comercial que possui. Coleman resume, por fim, como a chick

lit pode ser filiada à *popular fiction*, elencando características que remetem ao gênero:

*Chick-lit is a pure incarnation of past popular romances; it is a contemporary and ironic critique of romance tropes. It is today's "woman's fiction" in the tradition of Austen and Wharton; it is popular entertainment, pure and simple. It reproduces the patriarchal force of normative heterosexuality, in part through placing women in conflict with one another; its true focus is women in community, not the marriage plot.* (COLEMAN, 2007 p. 118,).

### 3.4 TEORIA DA LITERATURA DE MASSA

Na acepção de Muniz Sodré, “A expressão literatura de massa designará a totalidade do discurso romanesco tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto consagrado pela instituição escolar e suas expressões acadêmicas” (SODRÉ, 1978, p. 15). O autor ainda assinala que

O texto romanesco da literatura de massa constituiria não uma subliteratura ou mesmo uma paraliteratura, mas uma outra literatura, voltada primordialmente para a consolidação da função de sujeito, mas usando o mito<sup>18</sup> como indutor ideológico. Isto quer dizer que o mito, na literatura de massa, é um instrumento do discurso ideológico (ibidem, p. 18).

Historicamente, a expressão *romance popular* surgiu em 1865, como título de uma coleção francesa, estabelecendo “um reaproveitamento industrial do espaço literário das classes pobres: a palavra ‘popular’ indicava agora apenas um tipo de consumidor, era um recurso publicitário” (ibidem, p. 79). A primeira manifestação desse tipo literário data da metade do século XIX, com os folhetins, que obtiveram uma enorme repercussão perante o público, mas foi com as tecnologias do século XX que o gênero se expandiu, sendo direcionado a fatias específicas da sociedade (romances de detetive, romances cor-de-rosa, melodramas), mas sempre mantendo o caráter mercadológico como predominante em sua composição.

A concepção de literatura de massa como uma outra literatura, não uma via menor, considera-a como uma nova vertente ideológica, com preocupações e

---

<sup>18</sup> Na explicação de Sodré, “A narrativa mítica precede cronologicamente o romance. Por *mito*, entende-se um sistema de relações e combinações múltiplas (substituições, compensações, correspondências), mas constantes, implicando num conjunto cosmogônico e ontológico, de referências imaginárias, mas capaz de gerar ligações lógicas com o real-histórico” (SODRÉ, 1978, p. 55). A ordem assegurada pelo mito é a imutabilidade.

demandas particulares, mas sem ofuscar as virtudes que ela possa ter. São projetos diferentes, que empregam modos distintos de interpelar o sujeito. Sodré ainda realça que a função da literatura de massa é normativa, ou seja, ela ajustará “(...) a consciência do indivíduo ao mundo (confirmá-lo como sujeito das variadas formações ideológicas), mas divertindo-o (ao contrário do sermão, da pregação ou da doutrinação direta), como num jogo” (ibidem, p. 35). Nesse intento é que se faz necessário empreender formas narrativas já conhecidas, coadunadas à presença de um mito, pois isso facilita a compreensão da história e a torna mais aprazível.

“A literatura de massa diverte, mas também ensina – só que o seu sentido pedagógico, ao contrário da literatura culta, é manifesto, está na superfície do texto”, defende o teórico (ibidem, p. 86). É certo que, por vezes, a chick-lit tem um teor pedagógico sem ser moralizante, ensinando comportamentos ou, como citado por Harzewski (2011), servindo como manual de moda e de beleza. “Isto significa que o mito literário elaborado pelo melodrama folhetinesco contém ao mesmo tempo parte da pedagogia da virtude que se deve ter para existir como cidadão aceito pela ordem social”, explica Sodré (1978, p.86), que prossegue discutindo as funções sociais angariadas por essa literatura

Por isso, a literatura de massa precisa garantir uma certa margem de credibilidade, a fim de mostrar que, no texto, nem tudo é ficção. Esta garantia só pode ser buscada nos elementos ideológicos da História, da ordem social, da indústria informativo-cultural. É a Informação, enquanto sistema apoiado pelo mercado, que legitima a literatura de massa (idem).

Adorno, já salvaguardado desse possível argumento, contudo, refuta-o. “A função de uma coisa, mesmo se uma função concerne à vida de inumeráveis indivíduos, não é garantia de sua qualidade”, ele anuncia. O frankfurtiano contesta:

De fato, a indústria cultural, enquanto elemento de mentalidade dominante, é importante. Seria ingênuo quem quisesse por ceticismo ignorar sua influência em relação ao que ela propicia aos homens; mas a advertência é ambígua. Evidencia-se a sua importância social ou oculta-se - ou de algum modo se eliminam da assim chamada sociologia da comunicação - questões fastidiosas acerca da qualidade, verdade ou falsidade, ao nível estético daquilo que é comunicado (ADORNO, 1979).

Para Adorno, destoante de outros teóricos, como Jameson, a indústria cultural não trará a acomodação ao sistema, mas uma adaptação sem liberdade e sem reflexão, apenas uma obediência cega ao poder e à mentalidade comum, afinal, “(...)

o sistema da indústria cultural acossa as massas e não tolera desvios dos esquemas de comportamento que incessantemente propõe” (ADORNO, 1979). O caráter pedagógico, então, alardeado por alguns estudiosos, na percepção de Adorno, é uma propaganda embusteira.

Na medida em que pretende ser guia dos desorientados e simula conflitos que eles deveriam trocar pelos próprios, tais conflitos ela resolve só aparentemente, de modo tal que na realidade da sua vida dificilmente poderiam ser chamados soluções. Nos produtos da indústria cultural os homens encontram dificuldades somente para que possam sair delas sem nenhuma perturbação, graças, além do mais, aos representantes de um coletivo que é bom por definição, e assim, em fútil harmonia, subscrever aquele universal cujas exigências eles tinham antes tido que experimentar como inconciliáveis com os seus interesses (ADORNO, 1979).

Sodré ainda pontua, mas agora de modo análogo à visão de Adorno, que o leitor é um sujeito passivo no jogo instituído pela literatura de massa, aderindo a ele sem resistência e sem apresentar uma recepção ativa e individual. “O prazer do texto não decorre da clivagem perversa de duas margens, mas de suspense, do descobrimento encadeado de um segredo” (SODRÉ, 1978, p. 93). A ideia de consumo e mercadoria também se faz presente na acepção do teórico, para quem o leitor é um consumidor de um produto perecível, que deve se reciclar constantemente para se manter atrativo no mercado.

#### 3.4.1 Literatura trivial

Conceituando a literatura, Regina Zilberman a explica como “o elenco de textos de ficção verbal reunidos ao longo do tempo e unificados em virtude da realização de um projeto de cunho artístico” (ZILBERMAN, 1984, p.12). A estudiosa usa tal baliza para arquitetar a diferença que se desenrolou, ao longo dos séculos, entre a literatura erudita e aquela a que ela chamará de trivial. Em sua acepção, é simplista a diferenciação entre “a originalidade da autêntica arte ao caráter repetitivo e sempre idêntico da indústria cultural, rejeitando, assim, aquele entrecruzamento” (idem). Para ela, essa dicotomia começa a existir a partir da

(...) consolidação de uma indústria voltada à exploração, em grandes quantidades, dos produtos culturais. Este processo foi simultâneo à revolução industrial porque fez parte dela, devendo-se à ampla difusão de gêneros ficcionais, a partir do século XVIII, tanto as até então inéditas demandas de literatura por parte da camada burguesa emergente, como às invenções tecnológicas que possibilitaram satisfazer a este público (ibidem, p.13).

Em síntese, a confluência de fatores como a urbanização, a industrialização (e com ela o aprimoramento e a difusão de meios de produção e distribuição de bens culturais), a escolarização de camadas menos elitizadas foram propícias para o surgimento de uma literatura (ou de outras literaturas) desenvolvida para divertir o público, levar lazer e sonhos a ele, ou então para ensiná-los, com fins pedagógicos ou instrutivos. Nesse contexto, Tânia Pellegrini explica que “A difusão da alfabetização possibilita um interesse pela leitura como forma de lazer e vai funcionar com um importante constituinte da formação da esfera pública” (PELLEGRINI, 2007, p. 145), e estende sua reflexão a respeito das transformações acarretadas no próprio cenário literário ao ponderar que

Dessa forma, inevitavelmente modificam-se os próprios objetivos da literatura; ela passa a atender a um público cada vez maior, mais voltado para a leitura como informação ou entretenimento e menos versado nas sutilezas artificiais e idealizadas do mundo aristocrático que alimentavam a produção anterior. Nada interessa mais ao leitor “médio” – se é que aqui já se pode usar esse termo – do que ver representado nos textos o seu modo de vida, seus próprios sentimentos e anseios (idem).

Zilberman postula também que a distinção tão marcada entre alta literatura e literatura trivial se fez pela “necessidade de preservar intocado o domínio da arte diante da invasão inevitável do público leitor emergente e das influências aí resultantes” (ibidem, p. 15). Nasceram, a partir dessa estética, as diferenciações entre os escritores consagrados e acolhidos pela crítica, cujo conteúdo publicado era (e é) reverenciado, seja pela vanguarda, seja pela sofisticação de enredo e de linguagem, seja pelo diálogo com os costumes das castas sociais mais altas, e os escritores dito populares, cujas obras seduzem o grande público e atendem às demandas mercadológicas.

É legítimo, então, considerar que Zilberman não coaduna com as diferenciações estéticas e puristas delegadas a uma e a outra literatura: ela, antes, pretende uma dialogia entre ambas as correntes, uma conversa interdependente, na qual uma serve-se e serve de matéria para a outra. Essa forma de conceber as duas

instâncias culturais vai ao encontro da propagandeada por Jameson, para o qual o capitalismo diluiu as fronteiras entre ambas:

(...) parece-me que devemos repensar a oposição alta cultura/cultura de massa, de modo que a ênfase valorativa a que ela tradicionalmente deu origem – e que, entretanto, o sistema binário de valores utiliza (a cultura de massa é popular e portanto mais autêntica que a alta cultura; a alta cultura é autônoma e daí totalmente incomparável a uma cultura de massa degradada), tendendo a funcionar em algum domínio intemporal do juízo estético absoluto– seja substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialética desses fenômenos. Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo (JAMESON, 1994, p. 6).

Sendo contrária à polarização maniqueísta que, tantas vezes, remete a literatura trivial “a uma abordagem estritamente sociológica” (idem), Zilberman pensa em como atenuar os antagonismos, sem valorações majoritárias sobre uma das correntes.

Endereçando sua análise ao entendimento do best-seller, a autora irá considerá-lo como o “modo cabal da literatura de massa” (ibidem, p. 19), especialmente quando encarna elementos relacionados a sexo, violência e mistério. Para explicar como o best-seller “expõe mais claramente os traços contraditórios da literatura de massa” (ibidem, p. 20), Zilberman estabelece que

O best-seller figura em livrarias e assimila da literatura os traços estéticos vigentes, ainda que os atenua, para, assim, diluir o eventual caráter de contestação a algum sistema de dominação, seja estético, político ou ideológico, que o experimentalismo possa conter (idem).

Essa fala é emblemática ao sintetizar dois pontos anteriormente relevados pela professora: o fato de a literatura trivial espelhar-se na alta literatura, emprestando-lhe sejam características estéticas, sejam direcionamento de enredo, e o caráter mais apaziguador que ela confere às histórias. Segundo Zilberman, uma das vertentes da alta literatura é justamente o panfletarismo, a oposição política e ideológica bem marcada, que incita a revolução e uma mudança de comportamento (ainda que tantas vezes sem sucesso). Na reflexão da autora,

A qualidade emancipatória atribuída à literatura esbarra na maneira como ela circula na sociedade, denunciando que sua falta de popularidade

associa-se, de um lado, ao modo como o artista concebe sua tarefa, de outro, ao relacionamento estabelecido com o público. Consequentemente, é preciso investigar o caminho inverso, este fundado, em geral, na suposição de que uma obra literária que faça a escolha contrária – a saber, sem propor de modo criativo a relação com a atividade de escrever e sujeitando-se inteiramente às solicitações do leitor – atinja um respeitável sucesso, mas careça de posicionamento emancipatório, valor estético e atitude revolucionária (ibidem, p. 19).

Ou seja, para ela, ao passo que muitas vezes a alta literatura conta com um teor libertário, que incita transformações e apela para uma maturação de mentalidade, mas não sensibiliza o leitor, não lhe toca, não lhe acende, de fato, a vontade de lutar, a literatura trivial – que tece um diálogo mais límpido e direto com seu consumidor – não se enreda na toada política (em todos os sentidos) que poderia sugerir ao público uma forma inédita de pensar e agir. Desse modo, uma das ausências sentidas nas tramas da literatura trivial é a associação entre a vida da personagem e o cenário social, e uma ação por parte daquela para alterá-lo – há, sobretudo, um autocentramento do protagonista, que se preocupa sobremaneira com a própria realidade, sem preocupações de mudar a realidade global. Zilberman complementa que o “confronto de classe e de personagens oriundas de outras camadas sociais” (ibidem, p. 24) é outra falta latente do gênero e tece uma comparação bastante elucidativa: enquanto na alta literatura há um movimento de translação, a literatura trivial aborda a rotação do protagonista em torno do próprio eixo.

A autora reforçará que “a literatura de massa colaborou no processo de dessacralização da arte” (ibidem, p. 28), contrapondo a falta de penetração da alta literatura nas camadas mais populares. Ela pensa que “a popularização da literatura não poderá ocorrer sem que pesquise um outro pacto com o público, através do qual os elementos constituintes do texto provoquem, junto ao leitor, uma dose respeitável de identificação social e adesão emocional” (idem), o que é claramente vislumbrado na chick-lit, visto ser tônico do gênero gerar essa identificação imediata com a leitora, ainda que não a incite nem a convide a uma mudança, uma revolução, seja em sua própria vida, seja no cenário em que está inserida. A chick-lit acalenta, alimenta de esperança, enquanto a função da literatura é empertigar, espezinhar, provocar sensações por vezes desagradáveis que impulsionarão o leitor. Zilberman cingirá o reflexo que uma vertente invoca na outra:

(...) ambas as modalidades se espelham mutuamente, na medida em que uma inverte as virtudes da outra. Esta dupla negação é sintoma de entrecruzamento e complementaridade, evidenciando, ao mesmo tempo, os fatores problemáticos e não resolvidos: os que se referem às exigências da popularização e validade estética, as quais, embora dispostas como elementos contrastantes, atraem-se uma à outra (idem).

A literatura trivial resulta de uma série de acontecimentos de teor quantitativo: a instrução em massa, a coletivização da produção, a fabricação de objetos culturais em grandes volumes. É uma literatura, enfim, que visa à popularidade e conta com consumidores para sobreviver, pois precisa, sobretudo, viabilizar-se como um negócio rentável a seus produtores.

### 3.5 MORIN E A CULTURA DE MASSA

Ao sustentar que “A cultura de massa se constitui em função das necessidades individuais que emergem. Ela vai fornecer à vida privada as imagens e os modelos que dão forma a suas aspirações” (MORIN, 1977, p.90), Edgar Morin considera que a cultura de massa e vida real são retroalimentadoras, isto é, uma nutrirá a outra com o material tirado de si. O estudioso, nessa cadência, enumerará alguns mitos – ícones, receitas, imagens – que a cultura de massa produz para direcionar as aspirações de homens e mulheres. Nas palavras do autor,

E é porque a cultura de massa se torna o grande fornecedor dos mitos condutores do lazer, da felicidade, do amor, que nós podemos compreender o movimento que a impulsiona, não só do real para o imaginário, mas também do imaginário para o real. Ela não é só evasão, ela é ao mesmo tempo, e contraditoriamente, integração (ibidem, p. 90).

Com essa fala, Morin comunga seu pensamento ao de Jameson, que igualmente credita à indústria cultural o fator de conformidade. Ao sorvê-la, o consumidor, embevecido pela realidade criada artisticamente, ainda que não tenha saciado as próprias necessidades, aprende a sujeitar-se ao sistema. Ou seja: a indústria cultural incita a aceitação à ordem e ao *status quo* e isso, no sentido observado pelos autores, seria, em algum grau, benéfico ao consumidor. Martín-Barbero, comentando a sabedoria postulada por Morin, explica que este define a indústria cultural “como o conjunto dos (...) dispositivos que proporcionam apoios

imaginários à vida prática e pontos de apoio prático à vida imaginária” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.90). O filósofo espanhol ainda explica que Morin não nega a alienação imposta pela indústria cultural, “mas daí a converter o processo industrial em si mesmo na operação constitutiva da alienação há uma distância” (idem), e que ele trabalhará os conceitos de identificação e projeção para entender como essa cultura de massa preencherá vazios coletivos latentes dos quais a racionalidade não dá conta. “Eis aí, segundo Morin, a verdadeira *mediação*, a função do meio, que cumpre dia a dia a cultura de massa: a comunicação do real com o imaginário” (ibidem, p. 91). É inquestionável que a chick-lit e os romances sentimentais femininos operarão, a partir da ficcionalidade e dos sonhos utópicos, a dupla identificação-projeção em suas leitoras, sendo essa última uma forma de aliviar os dissabores diários em troca da satisfação oriunda da leitura de uma história de amor com final feliz ou da percepção de um perfil feminino possível e desejável. Puhl e Silva atestam que

As projeções provocadas pela cultura de massa, que atingem o imaginário, ocorrem por intermédio da identificação, a partir do equilíbrio entre o realismo e a idealização. Por esse motivo as personagens geralmente estão um pouco acima no que se refere à riqueza afetiva em relação aos indivíduos comuns, assim como a temática dos produtos artísticos estão ancoradas no cotidiano (PUHL; SILVA, 2007, p. 55).

As pesquisadoras (idem) ainda pontuam que as criações romanescas contribuem para a manifestação de conteúdos imaginários do leitor, que realiza transferências psíquicas com os heróis.

Setton esclarece que o posicionamento de Morin a respeito da indústria cultural diverge em alguns pontos do de Adorno, já que Morin consegue enxergá-la com um caráter integrador. “Ao invés de trabalhar com a ideia de manipulação das mentes, Morin considera o fenômeno da cultura de massa um espaço a mais na vida dos indivíduos”, explana Setton (2001, p. 28), e a autora ainda aprofunda sua explicação sobre a percepção do teórico.

É contrário ao argumento da uniformização das mentes a partir do consumo generalizado e padronizado dos produtos culturais. É partidário da ideia de que o consumo é diferenciado, sempre. Embora a produção seja padronizada, em série e industrializada, a fruição ainda é prerrogativa dos sujeitos (idem).

A chick-lit, embora pasteurize sentimentos e eventos, não dispensa um trabalho mental das leitoras, que irão significá-la de acordo com os próprios princípios e vivências. Por mais alienante que se julgue a cultura de massa, Morin relembra que o consumidor é um ser agente, não um ser amorfo, com exigências e julgamentos particulares que extrapolam, por vezes, as mensagens herméticas que se pretendeu fabricar.

Tomando por base o pensamento de Morin, analisar-se-ão três dos mitos sugeridos pelo estudioso e que fecundariam a cultura de massa, organizando o imaginário do público. Eles serão pensados em como figuram nas obras estudadas no presente trabalho, de forma a entender como tais elementos servem de subsídio para a construção das histórias.

a) *Happy end*

O primeiro dos mitos propostos por Morin, o *happy end* “é a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica” (ibidem, p. 92). As obras advindas da indústria cultural propagam finais felizes, cuja solução fácil e indolor vem abençoar o futuro das mulheres e desmanchar, de maneira por vezes fantástica, os entreveros que por ventura as assolavam. “A ideia de felicidade se torna o núcleo afetivo do novo imaginário”, diz Morin (ibidem, p.93): é esse o objetivo máximo e último da existência. Há uma corrida silenciosa em busca desse ideal, seja ele personificado em um casamento (contemporaneamente, menos frequente), seja ele representado por alguma forma de estabilidade. Como em conto de fadas, espera-se, ao fim da leitura da chick-lit, a sensação do “viveram felizes para sempre”. Embora nenhuma personagem seja tão desafortunada que padeça gravemente por todo o enredo (como as heroínas românticas, por exemplo), os obstáculos que as atropelam ao longo dos capítulos, precisam, necessariamente, ser ultrapassados. As últimas páginas da chick-lit coroam a protagonista com um estado de rejúbilo e conquistas. Ao lado do homem que ama, segura em relação aos sentimentos deles, abre-se a ela um futuro cheio de promessas e possibilidades.

*Becky Bloom* é a obra mais representativa nesse aspecto. Apesar de as outras duas histórias também serem concluídas com o *happy end*, Becky era a que

possuía a situação mais confusa. Seu destino era a inadimplência das dívidas, mas sucedâneos acontecimentos não só a livraram das contas, como a incensaram como uma jornalista talentosa. O homem que amava, antes comprometido e tido como alguém de caráter duvidoso, revela-se escrupuloso e disponível para um novo romance. O término do livro fecha um ciclo, o das desventuras, e deixa a possibilidade de um começo – uma vida mais virtuosa. E o mesmo acontece, em menor grau, com as outras personagens. Bridget pontua seu diário com um novo namorado – o cavalheiro Mark – e toda a sorte de bons momentos que a relação promete. Claire, curada da depressão pós-parto e resolvidas as pendências com o ex-marido, pode, nas últimas linhas da história, finalmente ser um casal com o homem por quem está apaixonada. Como ilustra Morin, “O *happy end* não é reparação ou apaziguamento, mas irrupção da felicidade. Há vários graus no *happy end*, desde a felicidade total (amor, dinheiro, prestígio), até a esperança da felicidade, onde (sic) o casal parte corajosamente pela estrada ao encontro da vida” (idem).

Mais do que o *happy end*, contudo, Morin lembra que a felicidade também é um mito da cultura de massa. Imiscuída às obras, ela se torna também uma mercadoria, pois o público está ávido para consumi-la. Todos esses ingredientes são fartamente empregados, sobretudo, em *Becky Bloom* e *Bridget Jones*. A compulsão por compras de Becky pode, também, ser explicada por sua busca pela felicidade. Ela admite que um produto novo a seduz pela possibilidade de ser ver completa com ele. Uma roupa nova, para Becky, significa um sorriso, um fôlego, uma fonte de animação. Também Bridget é incansável na obtenção desse ideal. Ela tem mania de adotar novas filosofias (como a do equilíbrio zen e a do feng-shui), em busca de paz e felicidade. De certo modo, Claire quer se refazer para reencontrar a placidez que um dia julgou que tinha. Embora enfrente a depressão pós-parto, ela também tem seus mecanismos para reaver a felicidade, contudo, esse não é um mito latente no livro. As três não são personagens primordialmente felizes ou alegres (Claire, por exemplo, é sorumbática, mal-humorada e amargurada), e os livros são mais erigidos em episódios tristes ou insatisfatórios do que em eventos solares. Essa característica, contudo, é um dos atributos da chick-lit, pois apesar de a vida das protagonistas contar com esparsa alegria em troca de inúmeras ocasiões de

tragédias e insatisfação, elas não se deixam sucumbir ou abater perante elas, extraindo graça das próprias misérias e, eventualmente, superando-as.

b) O amor

Paula Puhl e Cristina Silva (2007) ligam a leitura de romances sentimentais a uma atividade de lazer, em que a fantasia com o amor é imperiosa para o sucesso do gênero. Nas palavras das autoras,

A prática do lazer e sua consolidação através dos romances sentimentais na cultura de massa unem uma atitude prazerosa do tempo livre da mulher, perpassando as suas principais mudanças culturais e de comportamento. Talvez esta seja a razão da longevidade e da contínua publicação dessas coleções. No entanto, esse estudo preliminar aponta para a seguinte constatação: o Amor, além de fantasia e entretenimento, é o projeto de vida de muitas mulheres ao longo da história, e essa busca por sentimentos verdadeiros legitima a existência e as vendas dos romances sentimentais, que mesmo passando por modificações em seus cenários, personagens e direcionando as histórias para cada tipo de mulher, podem ter vida eterna, desde que sempre tragam o final feliz e a representação da felicidade ancorada na esperança de viver junto pelo e com o AMOR (PUHL; SILVA, 2007, p. 65).

Esse sentimento continua a ser reverenciado na chick-lit. Tê-lo é sinônimo de completude, felicidade, realização, vida perfeita. Não tê-lo é estar fadada à tristeza, à fragilidade emocional, à falta de sentido. O amor romântico tinge a vida com cores vibrantes, e namorar ou ser casada representa que a mulher conseguiu chegar ao último degrau que a escalada rumo a uma existência socialmente aprovada determina. O amor, aliás, só vale, ou, por outro lado, só tem esse peso, se for destinado a um homem. O amor próprio e autoestima podem ser obliterados em prol de um relacionamento. Como afirma Claire, de *Melancia*, em relação ao ex-marido James: “Amava-o muito mais. Simplesmente não podia viver sem ele” (KEYES, 2010, p. 60). A chick-lit trabalha com a passionalidade: não basta amar, a moça precisa ser avassaladoramente apaixonada e padecer de um grande sofrimento até sentir o sentimento retribuído, que pode vir ou da mesma pessoa por quem chorou, ou de outro rapaz, mais valoroso e digno do que aquele que a fez triste. A falta de amor causadora de estilhaço emocional é representada igualmente por Claire, que se deprime tanto ao ser abandonada pelo marido que entra em um estado de letargia e dor aguda, sujeitando-se à humilhação e à falta de horizontes.

Mas acho que percebi que meu casamento importava mais para mim do que o meu amor-próprio. O amor-próprio não mantém você aquecido à noite. O amor-próprio não escuta você no fim de cada dia. O amor-próprio não lhe diz que prefere fazer sexo com você do que com Cindy Crawford. Não se tratava apenas de algum romance colegial adolescente que dera errado. Ele não convidara outra jovem beldade para o baile dos estudantes. Não se tratava de *romance*.  
Tratava-se de amor. (ibidem, p.61, grifo da autora)

Morin inaugura o capítulo desse mito postulando que “O amor tornou-se tema obsessional da cultura de massa” (1977, p. 131), e tal consideração pode ser verificada nas obras em foco. Em *Bridget Jones*, Bridget estreia sua agenda confessando querer um namorado, e esse *leitmotiv* é o fio percussor do enredo. Como endossa Morin,

(...) o amor é muito mais que amor. É o fundamento nuclear da existência, segundo a ética do individualismo privado. É a aventura justificadora da vida – é o encontro do seu próprio destino: amar é ser verdadeiramente, é comunicar-se verdadeiramente com o outro, é conhecer a intensidade e a plenitude (idem, p. 135).

Parece que tanto Bridget quanto o círculo social por ela frequentado aquiescem com essa prerrogativa. Há, no diário, várias discussões sobre a solteirice e a falta de um companheiro, e a protagonista alimenta o desejo de subir ao altar também para dar uma satisfação à família e à sociedade. O estudioso explica que o amor “é o tema central da felicidade moderna” (ibidem) e isso é evidenciado na chick-lit: as protagonistas só selam o destino rejubiloso se estiverem enlaçadas por um homem. Mesmo em *Becky Bloom*, cuja maior parte da história concentra-se no problema financeiro da protagonista, os momentos em que ela aparece encantada e, posteriormente, envolvida por Luke são destacados, primeiro como promessa de um romance e depois como realidade. Só quitar suas dívidas não bastava: Becky precisava brindar seu *happy end* passando uma noite com Luke.

Há uma passagem significativa em *Melancia*, na qual fica explícito o ideário romântico reinante na protagonista. Claire, ao lembrar sua história com James, confessa que:

(...) Mas não me importei. Estava realmente caída por James. Apesar de toda a minha conversa sobre a independência, eu era, de fato, do fundo do coração, uma pessoa muito romântica. E, apesar de toda a

minha conversa sobre rebeldia, eu era a pessoa mais classe média do mundo.

Desde a primeira vez que saímos juntos, foi tudo maravilhoso. Tão romântico, tão bonito (KEYES, 2010, p. 18).

Esse excerto compartilha a percepção de mundo sustentada por Claire – uma visão cor-de-rosa, habitada por paixão arrebatadora e pela sensação de ter encontrado a alma gêmea. A protagonista, posteriormente, sofrerá bastante, justamente por ter esfarelado seu sonho de menina, e ela só se recupera totalmente e volta a ser feliz quando encontra outro amor, mais forte e genuíno que o anterior.

Morin observa, ainda, que o beijo na boca também vira objeto de consumo e fetiche na cultura de massa. Segundo ele, o beijo “é um ato de duplo consumo antropofágico, de absorção da substância carnal de troca de almas; é comunhão e comunicação da psique no eros...” (MORIN, 1976, p. 134). Há duas formas de abordagem na chick-lit em relação a isso: ou ele é descrito com detalhes, de forma a abrilhantar o momento vivido, enfocando-o como o ápice de um encontro, ou ele é adiado ao máximo, de modo a transformá-lo no clímax da história. Tanto Bridget quanto Becky apenas beijarão seus príncipes nas últimas páginas. Há uma prorrogação proposital, estimulando-se uma tensão que só é dissolvida quando o casal finalmente consuma seu amor. No caso de Claire, o beijo com Adam não demora para acontecer, mas o momento é incensado pela protagonista:

E, suave, muito suavemente, pôs seu braço em torno do meu ombro e sua mão em minha nuca.

Fechei os olhos.

Não posso acreditar que estou fazendo isso, pensei, enlouquecida, mas não vou parar.

Aspirei o cheiro de sua pele, enquanto seu rosto se aproximava.

Esperei seu beijo.

E, quando veio, foi lindo. Doce, gentil e firme.

O tipo de beijo no qual a pessoa que beija é muito boa nisso, mas você não sente que ele aprendeu a beijar tão bem praticando com milhares de outras.

Ele parou de me beijar e olhei-o, alarmada (KEYES, 2010, p. 298).

Morin, sobre o tema, ainda explica que “(...) a necessidade de amor experimentada no decorrer da vida encontra no filme seus modelos, seus guias, seus exemplos; estes passam a aparecer na vida e dão forma ao amor moderno” (MORIN, 1976, p. 136). Nesse sentido, Puhl e Silva (2007, p. 57) fazem uma interessante observação sobre a representação do amor nos romances femininos:

A natureza do amor na cultura de massa está na oscilação entre imaginário e real, pois se busca nas vivências cotidianas de uma época contemporânea e nas necessidades reais dos indivíduos a constituição de modelos que são aceitos e repetidos nas mais diversas histórias sentimentais.

Transportando esse pensamento para os livros, nota-se uma tendência de extrair da vida real, de situações possíveis, os dramas vividos pelas personagens. Enquanto Claire é abandonada após dar à luz, Bridget também é enganada pelo namorado, e ambas padecem de coração partido. Por serem situações corriqueiras (especialmente a traição), as leitoras podem lê-las buscando equacionar as próprias questões sentimentais. Embora sofram com as respectivas dores e encontrem maneiras de anestesiá-las, ao fim todo martírio é validado, pois encontram toda a gama de delícias e prazeres que o amor publicitário oferece. Saciadas pela felicidade conquistada por personagens que já padeceram, as leitoras são alentadas pela esperança de dissolver os problemas amorosos que acometem a própria vida – ou apenas os esquecem por instantes, mergulhadas na leitura. É esse o conformismo propalado por Morin que a apreciação de um produto menos culto pode conferir a quem se submete a ele.

### c) Valores femininos

Morin, a respeito desse mito, atesta que:

Herdeira da cultura burguesa que concerne, mais que ao homem, à mulher que se alimenta de romances, condicionada por uma civilização em que se atenuam os aspectos mais brutais da condição humana (luta pela vida, competição, violência física), a cultura de massa se dirige naturalmente para a promoção dos valores femininos (MORIN, 1977, p. 139).

A chick-lit, contemporaneamente, funciona como um arcabouço de modos e comportamentos femininos. Arauto de uma configuração possível para uma garota, o gênero pretende-se tradutor de quem é essa mulher do século XXI e procura tracejá-la com os contornos adquiridos após anos sucessivos de revoluções e conquistas. Assim, a imagem tradicional e arcaica de esposa cordata, dona-de-casa, destinada às tarefas domésticas (facilmente contestada, se se pensar em mulheres provedoras ou mães solteiras, mas bastante reforçada pelo senso comum e pela própria chick-lit) foi estilizada, enquanto predicativos foram aderidos à

personalidade que hoje é identificada como a tipicamente feminina. Nessa transição, contudo, antigas virtudes entrelaçaram-se às renovadas, cabendo também à cultura de massa perpetuá-las e cultuar alguns valores em detrimento de outros. Conforme postula Tania Swain, os produtos midiáticos reforçam alguns estereótipos, interditando algumas esferas às mulheres (mesmo que discretamente) e atribuindo-lhes outras:

Os produtos culturais destinados ao público feminino desenham, em sua construção, o perfil de suas receptoras em torno de assuntos relacionados a sua esfera específica: sedução, sexo, família, casamento, maternidade e futilidade. A ausência, nas revistas femininas, de debate políticos, de assuntos econômico-financeiros, das estratégias e objetivos sociais, das questões jurídicas e opinativas é extremamente expressiva quanto à participação presumida, à capacidade de discussão e criação, ao próprio nível intelectual das mulheres que as compram (SWAIN, 2001, p. 19).

Maluf e Mott lembram que, no início do século XX, as publicações eram incisivas na divulgação de etiquetas, recomendações de comportamentos, ensinamentos sobre como ser uma esposa boa. O tom flutuava entre o didatismo e o autoritarismo. As revistas femininas atuais, embora empreguem uma linguagem mais descolada, informal, humorística e apimentada, igualmente são manuais e ditames de como a leitora deve se portar e, sobretudo, como conquistar um namorado, seduzi-lo – uma abordagem abertamente liberada sexualmente –, até o momento de finalmente levá-lo ao altar (esse permanece como o objetivo soberano das artimanhas engendradas para conquistar um homem). Como estabelece Swain (2001, p.14),

(...) se o discurso da mídia em seu dialogismo com o rumor social decreta o fim do feminismo, o campo conotativo do que é dito e do dizível indica a recuperação e/ou atualização de representações binárias, excludentes e hierarquizadas sob nova roupagens. Mulheres e homens continuam a ocupar lugares tradicionalmente traçados segundo sua “natureza” feminina ou masculina, esta mesma “natureza” desconstruída pelo feminismo contemporâneo.

De algum modo, o *status quo* é reforçado por reportagens que ensinam como enlear um namorado ou como se portar caso o salário da mulher seja superior ao do parceiro. De acordo com Swain, há, ainda, a afirmação de uma “natureza” feminina, e os meios de comunicação refletem e alimentam demandas sociais que aceitam e estimulam determinadas posturas, enquanto neutralizam e silenciam outras (como o

sucesso profissional da esposa, que ainda não é assimilado como comum e possível, mas tido como pauta jornalística para aprender como lidar).

Em certa medida, essa imagem é reforçada pelas protagonistas das três obras deste estudo. Contas e cálculos financeiros no casamento de Claire sempre couberam a James, e ela se desespera com a possibilidade de não conseguir mais manter a economia doméstica na ausência do marido. Bridget é reconhecidamente desatualizada a respeito de questões atuais e políticas, a ponto de se constranger quando arguida sobre seu posicionamento a respeito delas. No seguinte trecho, apesar de querer aparentar cultura e solidariedade, derrapa nas informações, o que logo é percebido e satirizado por Daniel.

Ouvimos uma trovoada quando eu, tremendo de frio, entrei no hotel atrás de Daniel e o saguão estava cheio de damas de honra e homens de ternos claros. Concluimos que éramos os únicos hóspedes não-convidados para uma festa de casamento.

— Argh! Não é horrível a situação em Srebrenica? - perguntei, só para tentar relativizar nosso problema. — Para dizer a verdade, eu nunca *entendi direito* o que está acontecendo na Bósnia. Achava que os bósnios eram os habitantes de Sarajevo, que estavam sendo atacados pelos sérvios, mas então quem são os sérvios-bósnios?

— Bom, você saberia isso se, em vez de ficar horas lendo folhetos, passasse a ler jornais - alfinetou Daniel com um sorriso.

— Mas então o que *está* acontecendo na Bósnia?

— Nossa, que peitos tem aquela dama de honra.

— E quem são os muçulmanos bósnios?

— Não dá para acreditar no tamanho da lapela daquele homem.

De repente, tive certeza absoluta de que Daniel estava tentando mudar de assunto.

— Os sérvios-bósnios são da mesma raça daqueles que atacaram Sarajevo? - perguntei.

Silêncio.

— Então a quem pertence Srebrenica?

— Srebrenica é uma *área de segurança* - informou Daniel com uma voz bem antipática.

— Mas então por que as pessoas da área de segurança estavam atacando antes?

— Cala a boca.

— Explique só uma coisa: os bósnios de Srebrenica não são os mesmos de Sarajevo?

— São muçulmanos - disse Daniel, triunfante.

— Sérvios ou bósnios?

— Escuta, você não pode calar a boca? (FIELDING, 1996, p 165, grifos da autora).

O alienamento de Bridget se encaixa na concepção de literatura trivial, postulada por Zilberman. Discussões engajadas e políticas escapam à chick-lit, cujo conflito primordial concerne à vida individual, não à social. Não se pode obliterar que esses romances não têm por objetivo maior levantar questões da agenda mundial, e

nem propagandear ideologias ou defender classes minoritárias, mas a falta consentida de conhecimento que as protagonistas demonstram a respeito de pontos básicos é ilustrativa da imagem que se tem de indiferença e futilidade feminina, com a qual o gênero apenas corrobora.

Por outro lado, Morin fala em uma decadência da virilidade, afirmando que a mulher ganhou uma autonomia na cultura de massa, sobretudo sexual – é licenciado à garota convidar um rapaz para sair ou beijá-lo, por exemplo. Para o estudioso, “o homem permanece, também ele, imagem ideal, viril e terno, simultaneamente, protetor e protegido, mas não é mais a imagem dominadora”. Como visto, Harzewski (2011) já havia pontuado o arrefecimento da importância masculina nos romances populares femininos. Em *Bridget Jones*, Mark, apesar de ser descrito como um ótimo advogado, bastante afamado e rico, também sofreu uma desilusão amorosa. Em *Melancia*, Adam mescla sua virilidade com extrema sensibilidade, e é isso que encanta Claire: ele é capaz de lhe proporcionar prazer sexual e protegê-la e, ao mesmo tempo, emocionar-se e sentir empatia por ela. Esse tipo de postura é mencionado por Morin, ao falar na efeminação masculina (idem). A própria liberdade em relação ao corpo e ao sexo é retratada pela chick-lit. As protagonistas não são adeptas da castidade e nem se preservam para um único homem, conquanto busquem no sexo o amor, o encontro com sua alma gêmea. Morin denomina as mulheres da cultura de massa, emprestando o termo de Leittes e Wolfenstein<sup>19</sup>, de *good-bad girl* (ibidem, p. 145), ou seja, por trás da aparência devassa, haveria um coração puro e cândido em busca de uma paixão. “(...) a representação sublimada da mulher moderna: pintada e enfeitada como boneca de amor, mas buscando o grande amor, a ternura e a felicidade” (idem) é a descrição do teórico para esse tipo cinematográfico, que também ganhou as páginas da literatura. As protagonistas podem até se render ao sexo desligado de compromissos, mas só o fazem buscando o aconchego de um futuro namorado. Bridget cede às investidas de Daniel, mas confessa-se com vontade de não só namorá-lo, mas transformá-lo em pai de seus filhos. Becky dorme com Luke na primeira noite em que eles ficam juntos, mas subentende-se, pelo desenrolar da trama, que a partir de então eles manterão um relacionamento sólido. Claire, que só se sentia atraída por Adam, aos poucos reconhece nele um homem que poderia fazê-la feliz.

---

<sup>19</sup> LEITTES, N. e WOLFENSTEIN, M. **Movies, a psychological study**. The free press, 1950.

A fábula dos contos-de-fada, em que um príncipe encantado salva uma princesa que se deslumbra por sua força, é repaginada na chick-lit, em que a protagonista só celebra sua própria completude quando um príncipe moderno – corajoso, rico, mas doce – chega para salvá-la. Na acepção de Morin (idem), “O modelo da mulher moderna opera o sincretismo entre três imperativos: seduzir, amar, viver confortavelmente”.

O modo como a chick-lit engendra e arquiteta os valores dominantes, de forma a enquadrar as protagonistas no sistema e conformá-las aos padrões vigentes, é explicitado por Williams:

As protagonistas são mulheres de carreira, são professoras, jornalistas, trabalham nas relações públicas; mas nunca são chefes e tornam-se, por isso, vulneráveis ao assédio sexual e à discriminação. Embora conscientes da desaprovação da geração anterior e dos contemporâneos mais conservadores, elas não têm problemas em fazer amor antes do casamento ou em co-habitar com o namorado, e falam abertamente de sexo com as suas amigas. Mesmo assim, tendem a ter atitudes moralizantes em relação aos outros. Parecem libertas e poderosas, mas estão na verdade empenhadas na procura de um Príncipe Encantado que lhes oferecerá amor, sexo, filhos, dinheiro e estímulo intelectual. Quando encontrarem “O Homem Da Sua Vida”, encaixar-se-ão no sistema patriarcal. (WILLIAMS, 2006, p.162).

A reafirmação do poderio familiar é visível nas três obras analisadas. Os textos revelam que as famílias das protagonistas esperam delas um comportamento feminino padrão e predestinado: desejam que elas sejam moças meigas, cordatas, educadas, que possuam uma estabilidade na vida profissional, mas, sobretudo, que se casem e constituam uma família. A mãe de Bridget, além de opinar sobre o vestuário e a aparência da filha, ainda arranja encontros amorosos para ela, auxiliada por outros familiares, que julgam não estar certo uma moça da idade dela ser solteira, bem como a relembram do relógio biológico, promovendo a procriação como função primeira da mulher. Alguns, aliás, alegam que por trabalhar demais é que Bridget ainda não se casou, e que isso é um defeito. As falas a seguir, direcionadas à Bridget por casal de amigos de seus pais, são uma amostra de como a sociedade encara a solteirice da protagonista:

- Bridget! O que você vai fazer da vida?- perguntou Una. – Vocês, moças trabalhadoras! Não entendo! Não pode continuar adiando isso para sempre, sabe. Tique-taque, tique-taque, tique-taque.  
-É verdade. Como pode uma mulher chegar à sua idade sem casar? (...)  
(FIELDING, 1998, p.19).

Respingada de antigos paradigmas, a exigência social nas histórias transparece na voz dos mais velhos. Não são os pares das protagonistas que esperam delas uma vida marital, mas os convivas mais antigos, cujas percepções vêm incrustadas de valores que regiam em épocas passadas. A mulher solteira, nessa visão tradicionalista, é tida como uma desencaixada socialmente ao não ser escolhida por ninguém e ao não cumprir seu destino de procriar. O discurso midiático pode desdizer essa demanda, mas na aceitação social essa cobrança perdura. A aura sagrada do matrimônio e a finalidade de esposa e mãe ainda são privilegiadas, sendo a pressão pelo cumprimento desse protocolo quase sufocante para Bridget. Embora ela tenha a opção de seguir sozinha e focar na carreira, a cobrança – ora velada, ora ensurdecadora – praticamente apaga a possibilidade de outros caminhos, como se vê nesse trecho:

— Olá, como está, Bridget? Como vão os namorados? - brincou Geoffrey, dando um daqueles abraços especiais, ruborizando e puxando o cós da calça para cima.

— Ótimos.

— Quer dizer que você ainda não arrumou um namorado. Arre! O que a gente faz com você?

— Isso é um biscoito de chocolate? - perguntou vovó, olhando para mim.

— Levante os ombros, querida - segredou mamãe.

Meu Deus, por favor, me ajude. Quero ir para casa. Quero minha vida de volta. Não me sinto adulta, parece que sou uma adolescente que todo mundo fica irritando.

— Então como é que vai fazer em relação a bebês, Bridget? - quis saber Una. (FIELDING, 1998, p.311).

É preciso salientar, contudo, que essas visões são parodiadas na obra, sendo momentos de ironia extradiegética: Bridget as aborda para provar o quanto a pressão social a faz sofrer e, concomitantemente, a enfastia. É uma denúncia camuflada sobre a carga depositada nas mulheres quanto às suas decisões. O arcaísmo que rege a mentalidade dos mais velhos constrange Bridget, que embora queira estar com um homem, também se diverte com seus momentos solitários, vivendo sua sexualidade livremente, sem amarras. Ao final, todavia, Bridget irá comungar com o que se é esperado de uma mulher. A despeito de seu discurso ser mais vivaz e engraçado que os velhos jargões dos parentes, ela termina a história ao lado de um homem, sob a promessa de casamento e filhos. Claire também sofre essa castração social ao voltar à égide paterna, quando do abandono do marido. A visão daquilo que os pais esperavam dela é verbalizada pela narradora:

E ali estava eu, com quase 30, casada, com um bebê meu e eles ainda precisavam preocupar-se comigo. Quero dizer, não era muito justo, era? Exatamente como se eles tivessem dado um grande suspiro de alívio e pensado: graças a Deus, ela conseguiu agarrar um homem bastante respeitável; talvez a gente possa deixar que ele se preocupe com ela de agora em diante, enquanto continuamos com a incumbência de nos preocuparmos com suas quatro irmãs mais novas, e então tive a audácia de me virar e dizer: desculpe, pessoal, foi alarme falso, estou de volta e isto é pior do que qualquer das outras coisas com que forcei vocês a se preocuparem. (KEYES, 2010, p.44).

Além disso, como Bridget, Claire também sofre pressão da família em prol do matrimônio. A mãe dela a incentiva a se reconciliar com James, mesmo que ele a tenha traído, pois, segundo ela, esse tipo de deslize acontece, mas quando o casal reata, costuma ser maravilhoso:

— Claire — disse ela —, não cometa o erro de deixar que o orgulho atrapalhe o perdão. Você ainda o ama. Ele ainda a ama. Não jogue fora tudo isso apenas porque está com os sentimentos feridos. Permaneci em silêncio. E ela continuou a falar. Com uma expressão distante e sombria em seus olhos.

— Muitos casamentos passam por crises — disse ela.

— E as pessoas as superam. Aprendem a perdoar. E, depois de algum tempo, até aprendem a esquecer. E o casamento, em geral, fica mais forte em seguida, quando as pessoas trabalham nele e ficam juntas (KEYES, 2010, p. 382).

Percebe-se, pelo teor usado pela mãe, que mais valeria a filha continuar casada e compor o quadro de esposa dedicada e fiel do que se desfazer do relacionamento e perder a salvaguarda de um marido. Claire, contudo, não segue a visão materna. Mesmo tendo a chance de resgatar seu matrimônio, ela refuta-a por crer que James já não pode mais fazê-la feliz. O protagonismo dos laços do sagrado casamento foi suprimido e isso é manifesto comparando o caso de *Melancia* com o relacionamento de Pam e Colin, pais de Bridget Jones. Pam, enfadada com a rotina doméstica, decide abandonar o marido após quase 40 anos. Eis a explicação dela à filha para a súbita separação:

—Querida, apenas porque, quando seu pai se aposentou, eu percebi que tinha passado 35 anos da minha vida tomando conta da casa dele e criando seus filhos...

—Jamie e eu somos seus filhos também — interrompi, magoada.

—... e que ele tinha terminado seu trabalho mas o meu ia continuar sempre, exatamente como eu me sentia quando vocês eram pequenos e chegava o fim de semana. A gente só vive uma vez. É simples, eu tomei a decisão de mudar um pouco as coisas e passar o que ainda me resta da vida cuidando de mim, para variar um pouco (FIELDING, 1996, p. 62).

Colin fica arrasado, enquanto Pam, liberta, aventura-se em outra paixão, rejuvenesce e rejubila-se dos voos alcançados. Pam está muito satisfeita com os rumos que dá à própria vida, desatrelada das obrigações matrimoniais, mas ao ser enganada por Julio, o namorado criminoso, aceita voltar ao lar, abraçando a estabilidade que a desgostou no passado – o que não é contraditório, visto que anteriormente ela havia criticado as mais jovens pela espera ingênua de uma paixão arrebatadora:

— Ah, sinceramente, querida. Vocês hoje são tão insatisfeitas e românticas. O problema é que têm muitas escolhas na vida. Não digo que não amava seu pai, mas quando eu era jovem sempre nos diziam que, em vez de esperar grandes e arrebatadoras emoções na relação com os homens, devíamos “esperar pouco e perdoar muito”. E para ser sincera, querida, ter filhos não é lá essas coisas. Quer dizer, não vá ficar ofendida, não é nada pessoal, mas se fosse para começar de novo não sei se eu ia ter... (ibidem, p. 204).

As diferenças idades e gerações de Claire e Pam revelam-se nas escolhas divergentes para as quais se encaminharam – ainda que Pam seja dona de uma personalidade mais arrojada, ela cede às pressões sociais, enquanto Claire, mesmo sendo mais tradicional, opta por um reinício amoroso, pois está inserida em uma sociedade que irá entendê-la (e até incentivá-la) em sua decisão.

A chick-lit consegue mostrar ser um erro imaginar que a despeito das anunciadas e aclamadas evoluções adquiridas pelas mulheres, em especial a partir de meados do século XX, após a Segunda Guerra, a rotina das garotas tenha se extirpado de qualquer ranço de subjugação e do domínio da sociedade patriarcal. Os estudos sobre os comportamentos do início do século denunciam não ser forçoso equiparar, em maior ou menor grau, os modos daquela época com algumas práticas que se mantêm vivas ainda hoje.

Nesse ensejo, há quase um século, o casamento, Maluf e Mott notam, não só era incentivado por ser um meio de garantir a reprodução legítima, mas também por arrefecer paixões, ciúmes e amores ilegais – tratados quase como patologias à época. As solteiras eram consideradas feias, como se o celibato desperdiçasse-lhes o viço e a falta de um matrimônio indicasse um demérito da mulher que não foi capaz de contraí-lo. Nas palavras das autoras,

Se o casamento representava uma etapa superior das relações amorosas, se foi proclamado 'garantidor da saúde da humanidade', o melhor remédio para o corpo e para a alma, e se constituía uma das maiores fontes de 'estabilidade social', era preciso, então, divulgá-lo e transformá-lo numa necessidade para todos (ibidem, p. 386).

Naturalmente, uma convenção social tão sedimentada, ainda que inúmeras revoluções e evoluções de pensamento tenham sacudido o Brasil e o mundo nesse ínterim, persiste e prossegue propalada em forma de normatização e de manutenção de um tradicionalismo e de valores herdados e repassados às gerações, contudo, a soberania e a autoridade do matrimônio foram dilapidadas o bastante para enfraquecê-lo. Se às núpcias ainda é legado algum prestígio, a sociedade atual já encara outras formas de relacionamento com a mesma importância, destituindo o sacramento do papel de único legitimador da vida em casal. A cultura de massa, nesse sentido, é uma fonte propagadora de valores, e se o estatuto do matrimônio foi bastante edulcorado por meio dos romances Harlequin, nos quais o *happy end* só viria acompanhado do casamento, modernamente, na chick-lit, o final feliz é garantido se a protagonista vier acompanhada – sem necessariamente ostentar uma aliança no anelar.

Percebe-se, assim, que ainda que Maluf e Mott se remetam a uma época já distante temporalmente da realidade contemporânea, sementes de um passado de sujeição ainda florescem. Na chick-lit brasileira *Procura-se um marido*, a protagonista Alicia é obrigada pelo testamento do avô, um milionário que morre abruptamente, a se casar para poder receber a fortuna. Desacreditado da capacidade da neta de tocar os negócios e administrar as finanças sozinha, ele imputa uma cláusula que a obriga a se manter casada por um ano para ter o direito de se apossar dos bens de que naturalmente já é herdeira, revelando a ideia de que um matrimônio poderia frear-lhe a rebeldia e que um homem domaria sua natureza mais libertária. Como um produto pertencente à indústria cultural, a chick-lit tende a não romper com as práticas sociais ou criticá-las, apenas reproduzi-las em suas histórias. E se os quadros a respeito do lugar da mulher na sociedade não apresentam contrastes significativos, essa literatura apenas aponta para as continuidades e para as rupturas, sem inventar vias destoantes das já existentes.

## 4 IDENTIDADES

Identidade pode ser definida como o conjunto de traços que definem alguém. As identidades podem ser individuais ou coletivas, e é certo que uma é dependente e influenciadora da outra. Mas se antes as identidades eram bem delineadas, estáveis, havia uma essência no ser ou no coletivo representativo de um certo tipo de seres (noções como sexo, raça, nacionalidade), a modernidade e a pós-modernidade arruinaram tal segurança. Espatificada e sem contornos precisos, a identidade virou identidades que se caracterizam, justamente, pela incompletude.

Stuart Hall (2000) já anunciava que a pós-modernidade é marcada pela multiplicidade de identidades. Fragmentadas, estilhaçadas, composta por determinantes plurais, as identidades não são mais estancadas em rótulos únicos, mas são formadas por inúmeros fatores e desembocam em várias possibilidades, o que origina, também, uma crise identitária para o sujeito. Nas palavras do autor,

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento — descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo (HALL, 2000, p.9).

Defendendo que a identidade se constrói histórica, e não biologicamente, Hall pondera que ela seria, a princípio, a costura entre a subjetividade do indivíduo e as demandas sociais que o cercam. Devido, contudo, à instabilidade desses contextos, do colapso externo que se reflete em uma fluidificação de fronteiras, culturas e percepções sobre si próprio, “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não - resolvidas” (ibidem, p. 12). Isso implica não haver um traço essencial ou permanente – em diferentes contextos, em diferentes épocas, o sujeito assumirá diferentes identidades, e ainda que elas sejam contraditórias entre si, é esse leque de contrastantes e complementares traços que constituirá o homem. “A identidade

plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (ibidem, p. 13), decreta o autor. Hall delega à sociedade moderna, fruto da globalização, da virtualidade, vítima de transformações tão rápidas quanto efêmeras, o craquelamento da identidade. Nesse cenário de modernidade, naturalmente, as figuras femininas também sofrem profundas e indeléveis mudanças. A seguinte fala de Hall

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada" (ibidem, p. 38).

vai ao encontro da teoria de Simone de Beauvoir (1967), para quem não se nasce mulher, mas torna-se mulher, ou seja, ser mulher não é uma condição inata e geneticamente determinada: as identidades femininas não são um dado imputado àquelas que possuem os genes XX, mas um construto, um trabalho que demanda fatores múltiplos e multívocos.

#### 4.1 IDENTIDADES FEMININAS

Em uma sociedade heterogênea e plural, é um erro pensar na singularidade de uma identidade feminina, a ponto de defini-la com traços comuns a uma garota de 25 anos, moradora de Nova York, branca e solteira, e uma nigeriana de 45 anos, mãe de 5 crianças, adepta a religiões africanas. Pasteurizá-las como uma única mulher é um contrassenso, pois ambas vivem momentos socioculturais distintos, e por mais que o senso comum preconize algumas características como inerentes e indeléveis às mulheres, um estudo mais apurado sociologicamente desdiz até mesmo esses clichês. Como produto da indústria cultural, a chick-lit evoca generalizações, modelando as protagonistas com a mesma matéria para se criar uma ilusão de uniformidade, apostando em traços menos incomuns para se atingir a leitora-modelo.

Josênia Vieira, estudiosa em Linguagem e Sociedade, confirma a complexidade da identidade feminina. Produto de transformações econômicas, sociais e culturais, as mulheres se reinventam na pós-modernidade, mesmo que absorvam ainda os respingos de ideologias e condições pretéritas. A autora fala que uma das mais importantes mudanças se deu com a rapidez da transmissão de informações, e postula a comunicação como um dos fatores decisivos “para inovar a estrutura de vida das mulheres e dos homens, independentemente de sua condição de letramento, de sua classe social ou de sua nacionalidade” (VIEIRA, 2005, p. 209). Ainda sobre as evoluções que desembocaram na era virtual, ela afirma que

Noções ambivalentes e contraditórias sobre o sujeito coexistem na pós-modernidade. A noção de sujeito mistura-se com a de objeto. O avanço da tecnologia faz com que mulheres e homens interajam com a máquina e que o mundo real se confunda com o virtual. No espaço digital, o sujeito e a subjetividade estabelecem-se na perspectiva dialógica e existem na linguagem e pela linguagem (ibidem, p. 215).

A estudiosa também falará em fragmentação identitária, e complementa afirmando que

As diferentes ordens do discurso, responsáveis pelas mudanças do sujeito, constituem a identidade feminina e, por estarem submissas a momentos históricos específicos, abrigam experiências particulares, emoções e vivências culturais que permitem a construção social da subjetividade da mulher (ibidem, p. 210).

Com essa fala, Vieira ratifica que a formação da identidade não se dá de maneira particular e assertiva, mas dependerá dos discursos que circundam as mulheres, bem como dos eventos aos quais elas estão exposta. São vários os adjetivos para designar a identidade: virtual, múltipla, coletiva, mutante, efêmera, e a chick-lit não deixa de ser uma tentativa de desvendar ou até criar uma possível feição de mulher contemporânea, até porque, segundo Vieira, é por meio do texto que a identidade se ossifica.

Se olharmos a heterogeneidade do ponto de vista da perspectiva da identidade, o texto é o lugar privilegiado para a negociação da identidade e da diferença. Como resultado, novas identidades são construídas textualmente pela combinação de práticas discursivas, associadas às identidades existentes, cujos limites entre vozes são redesenhados, sendo acrescentadas outras vozes ao discurso, ao mesmo tempo que são apagadas as diferenças entre as diferentes ordens do discurso (ibidem, p. 2012).

Ao ecoar o comportamento, as ações e as escolhas de mulheres da época atual, a chick-lit desenha um possível sujeito varrido por eclosões diárias de novas tecnologias e novos modos de pensar e imprime nele uma identidade, um modo de se portar e de se movimentar diante da efervescência de papéis.

No lastro dessa explanação, Vieira insiste que a identidade é aberta e incompleta, e que não é predefinida pelo sexo. O sexo é marcado biologicamente, o gênero, não: é um construto, como já professava Beauvoir (1967). É notável como as protagonistas chick-lit, por exemplo, constituem-se em relação aos homens, assumindo facetas para tê-los ou agradá-los e sendo mais ou menos feliz à presença deles.

O corpo, para Vieira, também é um veículo na caracterização identitária. Advêm da dificuldade de respeitá-lo, controlá-lo e preservá-lo as doenças ligadas à aparência, como anorexia e bulimia, que também modelam a identidade, já que indicam o posicionamento da mulher em relação ao que se espera dela, à sua forma de reagir às tendências sociais e aos próprios ideais. O canto entoado atualmente, em busca da aparência perfeita, de uma saúde mais ligada à estética do que ao bem-estar, empurra a mulher para a elaboração de uma identidade que muito se consolida pela beleza e pelo estilo que ela ostenta, como já sinalizou Wolf. Vieira conta que

A aparência corporal passa pelo modo de vestir, pela escolha dos acessórios e também pela postura, que, como a aparência, é trabalhada no cotidiano. Passa também pela sensualidade, que envolve prazer e dor, e pelos regimes aos quais o corpo é submetido em busca de perfeição (ibidem, p. 218).

A linguagem, para a doutora, igualmente é uma manifestação do corpo e da identidade. Remetendo-se a Bourdieu, ela descreve que o modo como o sujeito se comunica, como articula suas ideias e vontades – com mais maneirismos, feminilidade ou virilidade – também é um ingrediente que auxilia a fomentar a identidade. “A união das diversas características do discurso e do comportamento constrói uma versão particular do ‘eu’ e constitui o *ethos*, manifestado pelo corpo inteiro, não só pela voz” (idem). Nesse sentido, a própria atividade sexual também é decisiva na construção feminina. A maior liberdade que as mulheres hoje possuem em relação às práticas sexuais é um fator na montagem da identidade, e a postura que ela assumirá com essas possibilidades também é uma peça nesse quebra-

cabeça. Ainda assim, continua a haver uma censura, uma interdição em relação a isso: nem tudo é lícito, nem toda palavra pode ser pronunciada, nem todo comportamento é aceito.

No universo das mulheres, pela construção social a que está sujeita a linguagem, geralmente são interditadas certas palavras relativas ao sexo e às partes sexuais. Certos tabus cristalizados no discurso são estendidos às questões sexuais em geral, mas de modo muito mais rigoroso ao gênero feminino e à sua sexualidade, que, por sua suposta natureza frágil e dependente, tem sido alvo frequente da repressão e dos cuidados morais da sociedade em geral. Certas práticas discursivas masculinas que abrigam palavrões e obscenidades em discursos femininos são objetos de censura (ibidem, p. 222).

Vieira ainda relembra que esses estatutos ideológicos que diferenciam homens de mulheres demoram, por vezes, séculos para serem modificados, pois são posições e ideologias fortemente arraigadas ao imaginário coletivo, sendo necessárias muitas mudanças para desestabilizá-las.

(...) é comum na pedagogia familiar do Ocidente que as meninas, ainda no berçário, ganhem brinquinhos e vestes cor-de-rosa e que recebam um pequeno laço de fita nos cabelos logo após o primeiro banho. Assim, daquele momento em diante, instala-se na vida daquela pequena mulher o início do aprendizado dos rituais de beleza que deverá fazer parte de sua identidade feminina durante toda a sua vida (ibidem, p.225).

As meninas, a partir de seu nascimento, serão estimuladas a desenvolver a vaidade e a delicadeza, valores que, teoricamente, estão ligados à identidade feminina, enquanto aos meninos serão incitadas a violência e a sexualidade, pois, segundo a ótica ocidental, essas são características masculinas. Isso será desdobrado também nas funções paterna e materna: “A figura do pai ocupa-se principalmente dos fatos, enquanto a mãe cuida dos sentimentos” (idem). Essa secção é legitimada nos textos da chick-lit, em que a meiguice e a doçura da protagonista são contrapostas pela virilidade e pelo poder de decisão de seu par masculino – a mãe de Bridget e a mãe de Claire costumeiramente cobram das filhas uma postura mais edulcorada, corrigindo-as se estão muito agressivas ou se seu linguajar não corresponde à educação que devem manifestar ter.

Vieira volta a advogar que a identidade é incompleta e que sempre está sendo remodelada, e que as trocas de posição dentro da família também têm contribuído para repensá-la:

Nas relações familiares, as mudanças identitárias têm sido estimuladas pela troca, redução ou expansão de papéis. A família tradicional (com pais, irmãos, avós, tios e primos) tende a alterar cada vez mais os seus contornos e muitas dessas famílias só existem em antigos retratos. Em consequência, as novas relações parentais estão redesenhando uma nova identidade para a mulher e também para os membros das novas famílias (ibidem, p. 226).

A separação momentânea dos pais de Bridget, casados há quase 40 anos, irá impactá-la, deixando-a confusa. O divórcio de Claire também acarretará um novo modelo de família, quase disfuncional. A princípio, ela assume a criação de Cate sozinha (situação que angustia Claire, pela responsabilidade financeira e emocional que o cargo demanda), e depois, ao se envolver com Adam, que também já tem uma filha, forma uma nova estrutura familiar. Como pontua Vieira, são todos esses ingredientes que temperarão a contemporaneidade, e evocando Simone de Beauvoir, afirma: “A mulher é feita, ela é uma espécie de mundo em construção e mudança. A sua identidade reflete as cores da sociedade contemporânea com suas qualidades, erros, falhas e fragilidades” (ibidem, p.227). A separação, aliás, é outro tópico comentado por Vieira – o divórcio faz parte da sociedade, embora ainda não tenha sido de todo naturalizado. A mulher divorciada ainda é vista com desconfiança, como se fosse perigosa, e o relacionamento desfeito continua a abalar não só a autoestima dela, mas a constituição de sua identidade. Ao solapar sua identidade à existência de um marido, alguém que a protege e lhe amalgama qualidades como respeitabilidade e seriedade, a separação causa uma ruptura na imagem que a mulher cultivava de si e naquela que a sociedade concebia sobre ela. Isso é comprovado quando do rompimento de Claire. Ela admite, sem pudores, o quanto era ligada a James e que perdê-lo a forçou a se reinventar, a se redescobrir. Por mais que as identidades assumidas pelas mulheres sejam configuradas a partir de diferentes esferas de sua existência, os relacionamentos amorosos ainda possuem seu protagonismo nessa elaboração. Mesmo assim, a estudiosa alicerçará a construção da identidade de gênero a várias instâncias sociais, como família, escola, trabalho. A teórica relembra que

Em cada domínio da vida encontram-se diferentes matizes de sua identidade, cuja plenitude e completude não estarão em nenhum deles. A identidade da mulher é por natureza heterogênea e não se constitui plenamente, mesmo que a reunião de todos os domínios vividos por ela fosse possível. Além disso, a identidade é um processo contínuo e as

características identitárias de ontem não constituirão exatamente a identidade de hoje (ibidem, p. 234).

Não são condições biológicas, inatas, mas diversos aspectos de seu meio e de sua época que imputam uma determinada característica e aparência ao sujeito. Valores, costumes de uma época são cruciais para se pensar em qual produto dessa miscelânea será apresentado. O discurso, todavia, é soberano para determinar como a mulher se verá e será vista – é a palavra emanada por ela, pelos homens, pela sociedade e pela mídia que dará a tonalidade de quem é essa pretensa garota pós-moderna. Muitas vezes irrealisticamente idealizada, ela tenta se equilibrar diante de um cenário instável e maleável, que lhe apresenta centenas de possibilidades e nenhuma diretriz. O fato de serem escritoras femininas a versar, justamente, sobre uma nova mulher é emblemático: não é o homem, sujeito pronto, já construído e estabilizado, que tenta esboçá-la, mas é ela própria, dona de seu discurso, a artífice que lapidará os contornos de seus pares, colorindo-os segundo uma ótica de autoridade, de conhecedora das profundezas do ser feminino.

Os aportes de Vieira autorizam a içar a chick-lit como um instrumento de conciliação de uma possível identidade feminina – a própria heterogeneidade das tramas remete à caracterização incompleta tanto reforçada pela autora e por Hall. Não há padrões, ainda que as protagonistas compartilhem a essência de meninas que sonham, que sofrem, que lutam pela independência, mas que ainda precisam de alguém para ampará-las.

Mitchell, por fim, confirma não só a instabilidade das identidades, como também os novos moldes que elas podem assumir, e atesta a contribuição da ficção de cunho popular na procura desses novos papéis:

*If identity is always unfixed, the instability of gender and sexual identity in particular has been a focus of late twentieth - and early twenty-first-century thinking, as traditional conceptions of masculinity and femininity are challenged (not least, but not only, by feminism), as the dominance and naturalness of the heterosexual paradigm is similarly tested, and as theories of gender 'performativity', gender crossing and passing, transgenderism, and sexual fluidity and indeterminacy have emerged. Popular fiction, therefore, acquires a new resonance as it offers both the means of consolidating or reinforcing older, more conservative or traditional norms and identities in the face of these new challenges, and the means of negotiating new paradigms and helping us to cope with the particular anxieties - and opportunities - that they might occasion (MITCHELL, 2012, p.123).*

## 4.2 IDENTIDADE E O CONSUMO

Segundo Adorno (2002, p.68), “Técnica e economicamente, propaganda e indústria cultural mostram-se fundidas. Numa e noutra a mesma coisa aparece em lugares inumeráveis, e a repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo *slogan* da propaganda”. A publicidade e a chick-lit estabeleceram um casamento prolífico. Há, nas histórias, uma miríade de marcas e grifes. Não só em *Becky Bloom*, cujo mote é, justamente, o consumo, mas também nos outros dois livros há menção a lojas e produtos. Os nomes nunca são fictícios, e recorrentemente há alusão ao caráter fetichista desses bens, pois são desejados pelas personagens pela qualidade e status que possuem, embora, na maioria das vezes, elas não consigam adquiri-lo, pois são caros. Não é uma publicidade óbvia: ela vem travestida como descrição das personagens ou como sonho de consumo delas. Perfumes, roupas e magazines são citados à profusão, compondo não apenas o cenário e o figurino das histórias, como o imaginário que as envolve e, indiretamente, o das leitoras.

Zygmunt Bauman, sociólogo que hasteia e divulga a bandeira da sociedade líquida, em que sentimentos, relações e uniões se desfazem com a mesma velocidade com que são criados, além de teorizar sobre a efemeridade e a falta de solidez que marcam a contemporaneidade, também aponta para mais um tributo desses tempos modernos: o consumo. “O ‘consumismo’ chega quando o consumo assume o papel-chave que na sociedade de produtores era exercido pelo trabalho”, explica (BAUMAN, 2008, p. 41), e diz ainda que o termo “consumismo” se refere a um “arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros” (idem) transformados em força propulsora, na combustão social que coordenará modos de produção, determinará a estratificação social e delineará a formação da identidade do indivíduo e da comunidade. Na sociedade consumista de hoje, as pessoas são reificadas em mercadorias.

Para tanto, fazem o máximo possível e usam os melhores recursos que têm à disposição para aumentar o valor de mercado dos produtos que estão vendendo. E os produtos que são encorajadas a colocar no mercado, promover e vender são elas mesmas (BAUMAN, 2008, p. 13).

Assim, tornar-se atraente, interessante, vendável, é, pois, é parte do novo *habitus* social. “Os membros da sociedade de consumidores são eles próprios mercadorias de consumo, e é a qualidade de ser uma mercadoria de consumo que os torna membros autênticos dessa sociedade” (ibidem, p. 76). Bauman pontua que a busca por mercadorias só se dá se elas prometerem satisfazer um desejo do consumidor, e se fazer mais sedutor em um mercado acirrado e competitivo é garantir que alguém irá ser impelido a consumi-lo. Consumir, então, seja roupas, cosméticos ou cultura, é aumentar o valor de si mesmo, virar especial, diferente, é inflacionar o próprio capital simbólico. O apelo da publicidade, que insiste que tal produto ou tal marca catapultará o comprador a uma galáxia estrelada na qual ele será mais admirado e amado, tem a ver com a busca por ser notado. Na explicação do teórico,

A tarefa dos consumidores, e o principal motivo que os estimula a se engajar numa incessante atividade de consumo, é sair dessa invisibilidade e imaterialidade cinza e monótona, destacando-se da massa de objetos indistinguíveis “que flutuam com igual gravidade específica” e assim captar o olhar dos consumidores (blasé!)... (ibidem, p. 21).

Nesse ensejo, Bauman considera que os seres mergulhados no modo de vida consumista almejam “(...) em primeiro lugar, a apropriação, a posse e a acumulação de objetos, valorizados pelo conforto que proporcionam e/ou o respeito que outorgam a seus donos”. Claire registra uma obsessão quase espiritual por um par de sapatos, sente-se enfeitiçada por eles, ilustrando o poder que uma mercadoria pode exercer sobre o consumidor.

Além disso, na véspera eu vira, no shopping, um par de sapatos realmente bons, e os queria para mim.

Não posso descrever a sensação de imediata familiaridade que circulou entre nós. No momento em que bati meus olhos neles, senti-me como se já os possuísse. Só poderia supor que haviam sido meus em outra encarnação. Que eram meus sapatos quando eu era uma criada na Bretanha medieval ou uma princesa no antigo Egito. Ou talvez eles fossem a criada ou a princesa, e eu fosse os sapatos. Quem pode saber? Fosse como fosse, estávamos destinados a ficar juntos. (KEYES, 2010, p. 165).

Já as peripécias de Becky são deflagradas pela súbita paixão despertada nela por uma echarpe. Becky imagina que tê-la irá torná-la uma garota irresistível, que o mundo passará a encará-la com mais encanto. Logo no início da história, a

protagonista se vê tentada a sucumbir a uma promoção, ainda que não tenha dinheiro para pagar pelo produto pelo qual se apaixona.

Meu olhar varre a sala. Vejo fileiras de echarpes, cuidadosamente dobradas, com letreiros verde-escuros com os dizeres “50% de desconto”. Veludo estampado, seda enfeitada com continhas, *cashmere* bordado, todos com a assinatura discreta “Denny and George”. Elas estão em toda parte. Não sei por onde começar. Acho que estou tendo um ataque de pânico. (...) Ah, Deus, sim. Lembro-me desta. É de um veludo de seda, sobreposto com uma estampa de um azul mais claro de bolas e contas cintilantes. Contemplo-a, posso sentir os pequenos fios invisíveis, silenciosamente atraindo-me em sua direção. Preciso tocá-la. Preciso usá-la. É a coisa mais linda que já vi. A garota olha a etiqueta. “Reduzido de 340 para 120 libras”. Aproxima-se e coloca a echarpe em volta do meu pescoço, enquanto me admiro no espelho.

Não há dúvida. Tenho de ter esta echarpe. *Preciso tê-la*. Ela faz meus olhos parecerem maiores, faz meu corte de cabelo parecer mais caro, me faz parecer uma pessoa diferente. Poderei usá-la com tudo. As pessoas vão se referir a mim como a Garota da Echarpe Denny and George (KINSELLA, 2008, p. 25).

Esse trecho, conforme se desenrolam os acontecimentos da história, mostra-se representativo como chave de interpretação da personalidade de Rebecca. O leitor já foi avisado de que ela possui descontrole financeiro e compulsão por comprar logo na primeira página, quando é apresentada uma carta da instituição responsável pelo cartão de crédito reclamando pagamento. Mas essa cena, ainda no Capítulo Um, traduz o comportamento de Becky diante de um objeto de desejo. A descrição da peça de roupa é sinestésica e detalhada. O brilho que Becky sente emanar do vestuário é quase palpável. A sensação de paixão que a arrebatava ao vesti-lo é perceptível. O registro intenta, de fato, deleitar o leitor com uma experiência sensorial para assim remeter a uma impressão real. Outrossim, o detalhe evoca a realidade, mas alude também ao temperamento da personagem – consumista, deslumbrado, sonhador. O pormenor explica como Becky encara o mundo, sua relação com as mercadorias, seu desespero por tê-las para se enxergar como uma pessoa melhor e mais completa. Ela sugere que a peça do vestuário fará seu corte de cabelo parecer mais caro – essa percepção ou, antes, esse desejo denuncia o valor dado ao capital, afinal, por que um corte de cabelo precisa aparentar ser caro? Está embutido nesse conceito o status social conferido a serviços mais onerosos e, por consequência, a quem pode usufruí-los. As observações de Bauman se encaixam na associação que Becky faz entre a echarpe e a possível fama e popularidade que pode conquistar por, simplesmente, vesti-la.

Essa sociedade do consumo e da fugacidade, entretanto, acarreta consequências para os relacionamentos, não mais baseados na durabilidade e na costura de laços sólidos. “(...) o advento do consumismo inaugura uma era de ‘obsolescência embutida’ dos bens oferecidos no mercado e assinala um aumento espetacular na indústria de remoção de lixo” (ibidem, p. 45). Ao comprar um carro, sabe-se que ele não durará para sempre – e nem se espera isso, haja vista a enorme possibilidade de trocá-lo por um melhor, mais novo, mais potente. De igual modo, namoros se desfazem, descartáveis, permutáveis. “A maioria dos bens valiosos perde seu brilho e sua atração com rapidez, e se houver atraso eles podem se tornar adequados apenas para o depósito de lixo, antes mesmo de terem sido desfrutados” (idem). Os teóricos da indústria cultural já haviam alertado para a efemeridade dos produtos filiados a ela: é preciso consumi-los logo, antes que outra tendência surja e lhes tire o valor. Arte, cultura de massa, pessoas, bens: na sociedade do consumo, todos têm um ciclo de vida fugaz. Os consumidores não se constroem em se dissipar do que parecia, momentos antes, incrível e necessário, até porque as compras não precisam ter uma finalidade, uma precisão, mas são meras válvula de escape para sanear frustrações e destemperos da vida. Como bem salienta o estudioso,

A vida do consumidor, a vida de consumo, não se refere à aquisição e posse. Tampouco tem a ver com se livrar do que foi adquirido anteontem e exibido com orgulho no dia seguinte. Refere-se, em vez disso, principalmente e acima de tudo, a estar *em movimento* (ibidem, p. 126).

O seguinte trecho de Bridget Jones escancara como o ato de comprar extrapola a questão de necessidade e tampouco está somente ligado ao desejo – às vezes, ele é apenas uma atividade compulsória, uma fuga da realidade para um mundo colorido e apetitoso que promete felicidade.

As compras foram um desastre. Sensato, eu sei, seria apenas comprar algumas coisas essenciais na Nicole Farhi, Whistles e Joseph, mas os preços estavam tão assustadores que voltei rápido para a Warehouse e a Miss Selfridge, onde consegui achar uns vestidos por 34 libras e 99 centavos, fiquei presa neles e acabei comprando na Marks and Spencer porque lá não preciso experimentar, e assim pelo menos não voltei para casa de mãos abanando.

Comprei quatro coisas, todas feias e sem graça. Uma vai ficar atrás da cadeira do quarto numa sacola da Marks & Spencer durante dois anos. As outras três serão trocadas por vales da Boules, Warehouse etc., que depois eu perco. Assim, acabo de gastar 119 libras, que davam muito bem para

comprar alguma coisa ótima na Nicole Farhi, como uma camisetinha de algodão. (FIELDING, 1998, p. 131).

Bridget sabe que sua compra foi irresponsável e inútil, mas nem por isso deixou de fazê-la. A promessa de felicidade embutida em cada aquisição também é assinalada por Bauman.

O valor mais característico da sociedade de consumidores, na verdade seu valor supremo, em relação ao qual todos os outros são instados a justificar seu mérito, é uma vida feliz. A sociedade de consumidores talvez seja a única na história humana a prometer felicidade na vida terrena, aqui e agora e a cada “agora” sucessivo (BAUMAN, 2008, p.60).

Ainda que venda e propague a felicidade perpétua, instantânea e irrestrita, talvez apenas nos produtos de cultura de massa, embalados pelo *happy end*, ela seja possível. A ingestão de antidepressivos, paulatinamente aumentada, sobretudo em países desenvolvidos, comprova o fracasso de se tentar disfarçar os focos de infelicidade. Por mais que se tente camuflá-la e comercializar uma vida recheada de alegrias e bons momentos, como se a perda e a tristeza fossem intoleráveis, a infelicidade é uma constante na vida pós-moderna. Tendo como base os três romances aqui analisados, é visível que embora se tente ignorar os momentos desagradáveis, eles são talvez até mais constantes que os momentos de regozijo nas narrativas. Claire, vítima de depressão pós-parto, só está realmente relaxada e bem-humorada em dois momentos: quando encontra Adam e no final da história, já que o desfecho encaminha-se para o *happy end*. No restante da narrativa, ainda que suas reclamações sejam imiscuídas ao humor típico do gênero, sua insatisfação e seu amargor são predominantes. As outras duas protagonistas, embora menos tristes que Claire, não são verdadeiramente felizes até o ponto final, e o descompasso entre elas e o mundo, ainda que seja tratado com superficialidade, é um motivo para o descontentamento perene delas. Bauman vai explicar como essas frustrações podem ser desencadeadas pelo consumo:

O descarte de sucessivas ofertas de consumo das quais se esperava (e que prometiam) a satisfação dos desejos já estimulados e de outros ainda a serem induzidos deixa atrás de si montanhas crescentes de expectativas frustradas. A taxa de mortalidade das expectativas é elevada; numa sociedade de consumo funcionando de forma adequada, ela deve estar em crescimento constante (ibidem, p. 65).

O sistema capitalista é alimentado pelas decepções – um consumidor plenamente satisfeito e atendido em suas necessidades deixa de tê-lo, não procurará refúgio em outra mercadoria, parará de financiar o mercado. São necessárias essas lacunas para que a engrenagem continue ativa, portanto, é preciso sempre reinventar desejos e vontades para que o público se sinta açulado a supri-las. Como adverte Bauman, “Para que as expectativas se mantenham vivas e novas esperanças preencham de pronto o vácuo deixado pelas esperanças já desacreditadas e descartadas, o caminho da loja à lata de lixo deve ser encurtado, e a passagem, mais suave” (idem). O estudioso acentua que a sociedade de consumidores solidifica e reforça tal estilo de vida, enquanto outras possibilidades são refutadas. Em suas palavras, “Numa sociedade de consumidores, *todo mundo* precisa ser, deve ser e tem que ser um consumidor por vocação (ou seja, ver e tratar o consumo como vocação)” (ibidem, p. 73, grifos do autor). O consumo passa a ser um direito e um dever universal – nos três romances chick-lit, em algum (ou alguns) momento(s) as protagonistas se verão incitadas a comprar e sucumbirão.

Bombardeados por todos os lados por sugestões de que precisam se equipar com um ou outro produto fornecido pelas lojas se quiserem ter a capacidade de alcançar e manter a posição social que desejam, desempenhar suas obrigações sociais e proteger a auto-estima – assim como serem vistos e reconhecidos por fazerem tudo isso – , consumidores de todos os sexos, todas as idades e posições sociais irão sentir-se inadequados, deficientes e abaixo do padrão a não ser que respondam com prontidão a esses apelos (ibidem, p. 74).

A sociedade consumista não apenas cria uma nova identidade, como recicla o *habitus* vigente. O consumo virou outra instituição reguladora de escolhas e comportamentos. Na fala de Bauman a seguir, fica patente como o consumo pode determinar a existência ou não da pessoa em seu meio social, e mais: conforme as modas e tendências passam, as demandas do consumir também se reciclam, tornando-se mais imperativas e pungentes.

Os significados de "roupas provocantes" e aparência de um "corpo sexy" são determinados pela moda atual (a moda muda, e com rapidez: as meninas de 16 e 17 anos "não fazem ideia de que camisetas para pré-adolescentes com slogans como 'Trainee Babe' só entraram na moda na década de 1990, e ficam espantadas com o fato de que as garotas antes se vestiam de outra maneira". Uma delas "pareceu incrédula", observa Aitkenhead, quando lhe disseram que "na década de 1970 as garotas não raspavam as axilas"). Obter novas versões dessas roupas, reconstruir esses estilos e substituir ou reformar as versões defasadas são condição para estar e permanecer em demanda: para permanecer desejável o suficiente

para encontrar clientes interessados, quer se esteja ou não lidando com dinheiro (ibidem, p. 80).

Dialogando a teoria do estudioso polonês com os relacionamentos, percebe-se que a efemeridade e a grande oferta também são vetores na escolha ou na recusa de criação de laços amorosos. Nesse sentido, o *habitus* moderno contrapõe-se ao *habitus* de décadas passadas, quando as novidades eram preteridas em favor do estabelecido, do já conhecido. Em romances Harlequin, como visto, as protagonistas possuíam um único parceiro em toda a narrativa: o homem com quem a mulher conhecia o amor era aquele que a levaria ao altar. Nos três romances aqui analisados, nem Becky, nem Bridget nem Claire finalizam os romances com os mesmos companheiros com que começaram. Além de poder escolher o namorado que quer ter, a mulher tem o direito, também, de escolher se permanece solteira, se mantém um namoro por anos, se se casa, ou seja, não há relações dicotômicas, em que apenas duas opções são válidas ou aceitas. Bauman, retomando os ensinamentos de Alain Ehrenberg, indica que

(...) os sofrimentos humanos mais comuns nos dias de hoje tendem a se desenvolver a partir de um excesso de *possibilidades*, e não de uma profusão de *proibições*, como ocorria no passado, e se a oposição entre possível e impossível superou a antinomia do permitido e do proibido como arcabouço cognitivo e critério essencial de avaliação e escolha da estratégia de vida, deve-se apenas esperar que a depressão nascida do terror da *inadequação* venha substituir a neurose causada pelo horror da *culpa* (ou seja, da acusação de *inconformidade* que pode se seguir à quebra das regras) como a aflição psicológica mais característica e generalizada dos habitantes da sociedade de consumidores (ibidem, p. 121, grifos do autor).

Bauman reforça a instabilidade da nova identidade que se pretende assumir na contemporaneidade, visto que “A ameaça e o medo do ostracismo e da exclusão também pairam sobre aqueles que estão satisfeitos com a identidade que possuem e aceitam o que seus ‘pares’ presumem que eles sejam” (BAUMAN, 2008, p. 128). Ou seja, manter-se igual, estável também não é salutar. Uma identidade intocável não é interessante nos tempos de hoje, em que atualizações – seja de bens de consumo, seja do perfil pessoal – são quase exigências para se conservar vivo e visto. “Mudar de identidade, descartar o passado e procurar novos começos, lutando para renascer – tudo isso é estimulado por essa cultura como um *dever* disfarçado de privilégios” (ibidem, p. 128), salienta Bauman, que ainda diz haver uma pressão cultural para que o indivíduo constantemente se modifique e se reinvente, e o

mercado contribui com a instauração da insatisfação que leva à procura de novas formas de consumo para reciclar a identidade individual.

Além disso, Bauman relembra que na sociedade líquida-moderna não existe identidade pré-fabricada, transmitida sem mutações, não há um perfil garantido. Destarte, o autor vê a formação da identidade como um projeto (sempre inacabado), uma tarefa individual de modelação infinita. “A identidade é uma pena perpétua de trabalho forçado. Para os produtores de consumidores ávidos e infatigáveis, assim como para os vendedores de bens de consumo, ela é também uma fonte inesgotável de capital” (ibidem, p. 142).

Assim, os bens de consumo também são rotulados com alguma identidade, incrustando o consumidor com tal perfil, contaminando-o com a imagem que o produto tem no mercado, destaca Bauman, o que torna, de algum modo, a personalidade individual comprável. “Com uma profusão impressionante de identidades novas em folha, vistosas e sedutoras, nunca mais distantes de nosso alcance do que o shopping center mais próximo”, determina o teórico, “as chances de determinada identidade ser placidamente aceita como a identidade final, não exigindo novos reparos ou substituição, são iguais às proverbiais chances de sobrevivência de uma bola de neve no inferno” (ibidem, p. 144). Assim que Claire começa a se recuperar da depressão pós-parto – e, não por acaso, nasce o interesse dela por Adam –, ela providencia um passeio ao shopping. Sua nova fase, mais alegre e solar, é laureada por compras. Ela se desfaz da identidade que até então alardeava (mulher amarga, sofrida, agressiva, abandonada pelo marido e irascível com o mundo) e rapidamente a troca por uma mais adequada ao seu novo momento (mulher recuperada, flertando com um rapaz atraente, mais magra, decidida a prosseguir com a vida). Após seis semanas enlutada, Claire já está novamente apta a desejar e consumir, ou seja, voltou a existir. Se em seu período de reclusão, Claire preocupava-se com as questões financeiras porvir com a separação, as compras representaram uma catarse, o início de sua nova vida. Não por acaso, a paquera com Adam é aquecida, justamente, quando marcam um encontro para compras.

A tarde no shopping, para Claire, é alegórica por mais um motivo: responsável por um bebê, não pode fazer suas compras com a liberdade que tinha outrora, o que a limita em sua busca desenfreada por artefatos e novidades.

Minha antiga vida de consumidora fora-se para sempre, como o orvalho matinal ao sol do meio-dia. Fim daquela história de entrar correndo numa loja de roupas, escolher nos cabides mais ou menos trinta peças e depois, calmamente, passar seis horas ou mais experimentando tudo na cabina, admirando-me. Nada disso! (ibidem, p. 223).

Resignada, Claire decreta: “De qualquer jeito, eu mal sabia o que procurava, já que perdera tão inteiramente minha identidade” (ibidem, p. 224). Ela se defronta com a premência de reciclar sua identidade de consumidora, adaptando-a a seu novo (e preponderante) papel de mãe.

Em síntese, Bauman estabelece que a modernidade traz uma contínua reconfecção identitária, coadunada ao espírito consumista que comanda e determina as ações do seres mergulhados nesse sistema. Descartam-se identidades, derrubam-se antigos modelos e compram-se outros, que serão empregados por um tempo indefinido, mas nunca eterno – a identidade perdurará enquanto não for obsoleta ou ultrapassada por outra mais atualizada, e desfazer-se dela para incorporar outra se transforma, nos tempos líquidos, em uma atitude vital para a existência em sociedade.

## 5 A LEITURA E AS LEITORAS DA CHICK-LIT

Robert White (1998) teceu uma frutuosa retrospectiva a respeito de como os Estudos Culturais enfocaram a estética da recepção, sendo que cada época foi marcada por uma linha de pensamento. Nos anos 80, pesquisando a respeito da mídia voltada a mulheres, Dorothy Hobson<sup>20</sup> fez aportes elucidativos sobre a recepção feminina às novelas. Segundo White,

Hobson estabeleceu, em sua pesquisa, que as esposas vivem uma existência isolada, subordinada e dominada por rotinas cotidianas intermináveis e enfadonhas do trabalho caseiro. Pensava-se que os hábitos de consumo da mídia pelas donas de casa fizessem parte desta dependência alienatória. O estudo confirmou muito disso, porém também indicou que as mulheres se identificavam com tipos particulares de mídia e isto as ajudava a reafirmar sua identidade feminina e reforçar seus desejos de liberdade. As pesquisas de Lull e Hobson sugeriram um papel positivo da mídia na vida diária das pessoas, iniciando um movimento de reavaliação dos valores de muitos gêneros execrados, como, por exemplo, o das novelas diárias a que as mulheres adoram assistir (WHITE, 1998, p.67).

Análises como essa denotam a particularidade com a qual a audiência seleciona os produtos aos quais se submete. Assim, por mais que se pense que uma dona de casa, por exemplo, assista passivamente às novelas, sendo uma presa dócil aos ditames publicitários nela inseridos, não se pode ignorar que ela possui seus próprios gostos, repertório e julgamentos. Segundo White, alguns teóricos vão além e refletem sobre possibilidades de insubordinação advinda da preferência por obras mais populares:

A subversão e a liberação estão exatamente no prazer por um gênero que é só desse grupo, cruzando fronteiras da decência primária e parodiando a racionalidade estreita daqueles que não conseguem compreender por que tal gênero é prazeroso e encaram quem assiste a ele como alienado (ibidem, p.68).

Inferências similares podem ser transferidas à leitura dos romances femininos. É certo que eles não promovem o intenso trabalho intelectual imiscuído ao deleite estético que livros cânones proporcionam. Contudo, insiste-se que a diversão e a fantasia são os dois motivos principais pelos quais esses títulos são

<sup>20</sup> HOBSON, Dorothy. Housewives and the mass media (Donas de casa e a mídia). In: HALL, Stuart et al (eds.). **Culture, media, language**. London: Methuen, 1980. p.105-114..

lidos. A leitora que compra um exemplar chick-lit o faz na intenção de ter uma experiência literária leve, agradável e efêmera. Ela sabe que não será perturbada com questões existenciais (daí a relevância das fórmulas), mas quer o prazer advindo das letras, provocado pela ficção e pelas imagens e sensações sugeridas por ela. Simone Rodriguez (2005) indica que os romances sentimentais são previsíveis porque as regras de confecção assim demandam e porque é assim que as leitoras querem lê-los, e isso consolida uma projeção de leitura. Elas buscam conforto, bem-estar e diversão, e sabem que nos romances poderão encontrar tudo isso imediatamente. A estudiosa em romance também enfatiza que a fantasia e o elemento sonho são fundamentais para o gênero e responsáveis pelo seu sucesso. Em suas palavras,

Afinal, é justamente a possibilidade de sonho que os textos proporcionam uma das principais motivações de leitura manifestadas pelas entrevistadas. As leitoras querem imaginar-se no lugar da heroína, querem se deixar levar pelo enredo, viajar na imaginação (RODRIGUEZ, 2005, p.26).

Rodriguez brilhantemente observa que as leitoras não confundem a realidade com a ficção, apenas desfrutam dessa como um meio de fuga daquela, deleitando-se no romance com as situações perfeitas que a vida real não proporciona. Ela ressalta, ainda, que se deve, antes de criticar o consumo desses romances, entender por que há essa necessidade do escapismo e da fantasia – seria a existência dessas mulheres funesta o bastante para elas só encontrarem refúgio nas fantasias do romance sentimental?

As entrevistas da autora intentam revelar as motivações para esse tipo de leitura. Ao mesmo tempo em que os romances cor-de-rosa garantem uma distração fácil, que não requer muita concentração e conhecimento para ser contemplado, é um entretenimento algo mais elevado, por ser uma leitura. Em vez de assistir a uma novela, que, teoricamente, é mais alienante, as mulheres leem, tendo a impressão de adquirir algum capital cultural, de aprender palavras novas e assimilar conhecimentos. Como explica a autora (ibidem, p. 31), “(...) ao lerem, as leitoras se sentem ingressando num campo restrito e privilegiado, onde poderão, na concepção delas, aprender sobre povos e lugares que possivelmente nunca chegarão a conhecer pessoalmente”. Outro razão pela busca dessas letras é a conformidade, ajustando-se a um sistema devido ao caráter afirmativo (BÜRGER, 2008) das obras.

Como já estabelecera Jameson, a cultura de massa possibilita dirimir conflitos, e a leitora pode aceitar os papéis impostos pela sociedade ou aprender a administrá-los, “(...) usando os romances como caminho de fuga para um ‘lugar’ onde todos os problemas são resolvidos e têm sempre um final feliz. Essa promessa de solução, sempre cumprida e contenta nos romances, não é encontrada nos livros da chamada ‘literatura culta’.” (RODRIGUEZ, 2005, p. 32).

Seja qual for o motivo que insta a leitora a esses romances, o fato é que sua apreciação não é desprovida de crítica, interpretação e ressignificação. Como resume Rodriguez (ibidem, p.36),

As leitoras são mais usuárias dos romances sentimentais do que consumidoras passivas dos textos. Encarando a leitura como produção de sentidos e significados, e portanto como um processo, é possível perceber que da mesma forma com que os textos de diversas maneiras interferem nas vidas das leitoras, estas também ressignificam o que lêem, elaborando através das narrativas percepções que refletem e reforçam seus próprios valores.

É preciso frisar que já se abandonaram as concepções que acreditavam ser os conteúdos de meios de comunicação integral e passivamente digeridos e aceitos pelo público. Não se pensa mais na “agulha hipodérmica” ou na “bala mágica”, correntes da comunicação que imaginavam que a mensagem seria puramente injetada na audiência: contemporaneamente, sabe-se que existe um exercício intelectual em cima dela, cada espectador ou leitor irá interpretá-la segundo seu arcabouço de valores (pode-se dizer, inclusive, segundo seu capital cultural), tendo um papel ativo e crítico na assimilação dos produtos. Rodriguez, baseada em entrevistas realizadas com “leitoras do coração”, sinaliza que

(...) mais que fazer da leitura apenas o caminho do sonho, da fantasia, as leitoras interagem com os textos, envolvem-se e muitas vezes buscam estabelecer relações entre as suas experiências pessoais e as formulações ficcionais. É o momento em que a leitura é utilizada como contraponto à história pessoal (ibidem, p. 28).

O verbo usado pela pesquisadora, “interagir”, é essencial para avaliar a relação entre as leitoras e os livros da chick-lit: elas reprovam atitudes, torcem pelo par romântico, julgam o comportamento das personagens. Talvez o exemplo mais definitivo aponte para o lançamento do terceiro volume de Bridget Jones, *Louca pelo garoto*. Quando se divulgou que Fielding matara Mark Darcy, o príncipe carismático

criado para fazer Bridget feliz, o rebuliço nas mídias sociais foi enorme. As fãs, dilaceradas, criticaram a autora e se enlutaram pela decisão pouco popular dela – não deixaram de comprar o livro, contudo, e assim como algumas aceitaram o novo destino de Bridget, a maioria espezinhou o enredo, pontuando as falhas e argumentando contra a nova história. Mark Darcy, nos dois primeiros volumes da série, foi arquitetado como o grande amor de Bridget Jones e o par perfeito para ela. Tirá-lo da vida da heroína é extinguir as possibilidades de uma paixão eterna e verdadeira – para a personagem e para a própria leitora, ela também viúva de uma história desperdiçada. Quem aprovava o casal ficou desiludida com o fim do união, como se a esperança de um amor forte como o deles fosse diluída. Outras leitoras, no entanto, continuam reverenciando e se identificando com a protagonista, como Kamila Mendes cita em resenha:

Uma das leituras mais gostosas, sensíveis, verdadeiras e emocionantes que eu poderia ter feito no início de 2014. Talvez já tenha dito isso de alguma outra personagem, mas se pudesse me achar parecida com alguém, com certeza seria com a Bridget Jones (MENDES, 2014)

Mesmo com a morte de Mark, ela continuou apreciando o estilo de Fielding e se surpreendendo com a história, que conseguiu fazê-la suspirar. Já Adriana Mello abre sua resenha declarando-se empolgada com o lançamento de Fielding:

Afinal, Bridget é um dos personagens mais divertidos que existe e seus outros dois livros são ótimos! Sabe aquele tipo de livro que não dá para parar de ler? Pois é, todos esses fatores me fizeram criar uma enorme expectativa com “Bridget Jones: Louca Pelo Garoto”, mas logo nas primeiras páginas percebi que me frustraria, pois esse nem de longe lembra os outros livros da série (MELLO, 2015).

A leitora, todavia, é contundente sobre a decepção sentida com a leitura:

O que tinha tudo para dar certo deu muito errado. Uma fórmula que parecia infalível desandou feio. “Bridget Jones: Louca Pelo Garoto” é muito fraco. Foi uma leitura difícil e sofrida. Terminar esse livro não foi uma tarefa fácil, foi bem complicada na verdade. Situações que supostamente eram para ser engraçadas, eram apenas patéticas. O livro não tem o brilho e o humor dos dois livros anteriores da série. (...) Na minha opinião, a autora tomou uma decisão desastrosa. Mark Darcy faz muita falta e o livro perde muito com ele. Sem ele, Bridget torna-se patética e sem graça. A impressão que fica é que Bridget Jones já deu o que tinha que dar. A personagem perdeu o fôlego. Acho, honestamente, que Helen Fielding podia ter ficado sem essa mancha em sua carreira. “Bridget Jones: Louca Pelo Garoto” é um livro desnecessário. Uma pena (idem).

Ou seja, não é só porque o livro é assinado por uma autora consagrada ou porque repete motes que as leitoras o aceitarão. Alba Milena (2013), em sua resenha, brinca com a decisão de Fielding: “Ah, por favor, Helen! Ninguém é imortal na vida REAL. Deixa a gente viver o amor eterno em livros!”. Ela ainda faz ressalvas interessantes: apesar de o livro entreter, visto ser a escrita da criadora de Bridget fluida e envolvente, a história não é original. A comentarista explica:

(...) e aí está o ponto que acho imperdoável!  
 Se há a necessidade de assassinar um personagem tão carismático, que seja por um motivo plausível, por uma história única, por um enredo que exploda minha cabeça e me faça dizer "Ah, era AÍ que ela queria chegar!".  
 Mas assassinar um personagem que ama a gente do jeito que a gente é para REPETIR um enredo? Minha gente! Se eu quisesse reler "O Diário de Bridget Jones"... Bem, eu releria "O Diário de Bridget Jones"! (idem).

Fabiana da Silva deixa um comentário nesse post que resume o que a morte de Mark Darcy simbolizou no imaginário das leitoras:

Será q ela [Helen Fielding] acha mesmo nós mulheres lemos o livro ou assistimos ao filme pq (sic) gostamos mesmo só da BRIDGET? Será que ela não vê que o MARK é o príncipe de toda mulher e é por isso que lemos famintas os 2 livros com a esperança de que eles ficassem juntos para sempre????  
 Pelo menos no livro queremos viver o amor perfeito, é por isso que gostei tanto do Livro 01 e 02, pois torcia pela Bridget e Pelo Mark... Na minha mente alguém perfeito como Mark Darcy, ele é tipo imortal na minha mente (sic), ela matou o que mais gostava da Bridget, e tirou de nós leitoras o gosto por vivenciar algo tão Bacana e ao mesmo tempo tão distante na vida real (idem).

O público se doeu com a morte do protagonista como se a autora houvesse ceifado uma pessoa e não perdoou as descaracterizações que Fielding promoveu no gênero que ela própria inventou. Como indicou Rodriguez, as leitoras procuram os romances sentimentais com um propósito bem definido e se ao cabo do livro não conseguirem alcançá-lo (nesse caso, não alimentaram os sonhos de ter um homem tão estupendo quanto Mark ao seu lado), o título será naturalmente rejeitado.

O mesmo tipo de julgamento avaliativo ocorre com leitoras dos romances Harlequin. Em um fórum locado no site oficial da Editora Harlequin, leitoras trocam impressões sobre os livros, recomendando-os ou criticando-os. Um dos alvos mais comuns do desapontamento das autoras dos comentários é a extrema ingenuidade das protagonistas. É patente que as consumidoras não se iludem, tampouco se

convencem, com uma mocinha muito frágil ou facilmente manipulada. Títulos cujas heroínas não se mostram mais fortes, decididas e maliciosas são refutados. Para *Viagem de Mel*, livro citado anteriormente, há avaliações como “Esperava mais... Mocinha extremamente submissa nunca tinha visto mulher como ela”<sup>21</sup> (Tatiana, em 3/9/2012). “A segunda história o cara é um canalha, chega de heroína tonta! Mulher boba e submissa”<sup>22</sup> é o veredicto de Lucimara (11/4/2014) para *Destino & Vingança*. Já para *Esposa decidida*, título encaixado na série Paixão, há um depoimento que reclama da fórmula gasta: “RUIM. Receita antiga e batida. Não aguento mais. Já foram casados, pegavam fogo na cama e no presente é só hostilidade. Ele é um babaca arrogante e ela é uma burra. História sem graça”<sup>23</sup> (Márcia Helena em 1/11/2014). Sobre *Uma amante maravilhosa*, Antônia (19/08/2014) escreve: “Sinceramente. Esperava mais. A protagonista feminina, realmente não me agradou”<sup>24</sup>. Aritania (15/06/2014) elogia a atualidade de *Escolha*, mas aponta também suas falhas: “História super atual com Semana da moda e até o cantor Mick Jagger aparece! Teve partes aproveitável, + outras que tornaram a leitura cansativa. E o final.. oi? cadê? tô procurando ainda, pois foi meio ou totalmente estranho...”<sup>25</sup>. A fala dessas leitoras comprova que a leitura não é totalmente acrítica e que o público não se apraz com qualquer enredo: ele possui suas exigências e seus julgamentos, e não é apenas seguir a bula na redação do romance que irá contentá-lo. As leitoras podem não ser tão exigentes quanto os apreciadores de obras canonizadas, mas isso não significa que elas não valorem os produtos e tenham inteligência e discernimento para avaliá-los.

Outro aspecto a respeito da recepção que não se pode perder de vista é que por mais fácil que se imagine um texto, ele possui vazios, lacunas, espaços que demandam a cooperação do leitor (ISER, 1979). O texto não é uma máquina pronta

---

<sup>21</sup> Disponível em:

<http://loja.harlequinbooks.com.br/prod,IDLoja,8447,IDProduto,3259334,colecão-de-bolso-serie-nostalgia-viagem-de-mel>.

<sup>22</sup> Disponível em:

<http://loja.harlequinbooks.com.br/prod,IDLoja,8447,IDProduto,4331611,colecão-de-bolso-serie-series-jessica-jessica-classicos-destino---vinganca>.

<sup>23</sup> Disponível em:

<http://loja.harlequinbooks.com.br/prod,IDLoja,8447,IDProduto,4608895,colecão-de-bolso-serie-series-paixao-paixao-esposa-decidida-2-de-3>.

<sup>24</sup> Disponível em: <http://loja.harlequinbooks.com.br/prod,IDLoja,8447,IDProduto,4574464,colecão-de-bolso-serie-primeiros-sucessos-uma-amante-maravilhosa>.

<sup>25</sup> Disponível em: <http://loja.harlequinbooks.com.br/prod,IDLoja,8447,IDProduto,4460241,flor-da-pele-escolha>.

e perfeita, mas um organismo que só ganha vida e sentido quando lido, interpretado, usado e manuseado. A chick-lit (e os romances sentimentais como um todo) vai primar pelo mínimo trabalho da leitora, mas isso não o extingue e nem a isenta de empreendê-lo. Iser determina que “(...) o vazio possibilita a participação do leitor a realização do texto. Do ponto de vista dessa estrutura, participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-la” (ibidem, p. 131). Iser pontua que até esses vazios podem manipular a leitura, guiando o leitor para as direções pretendidas pelo texto, mas a ausência de tais lacunas soa derogatória nos romances populares, afinal, a participação ativa da leitora seria dispensada. Todavia, ainda que as histórias chick-lit pareçam superficiais, elas podem ser herméticas para alguém completamente apartado do universo fêmeo, desconhecedor do dia a dia feminino em um centro cosmopolita, por exemplo. Eco anuncia a existência de uma espécie leitor-modelo<sup>26</sup>, isto é, “(...) um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 1979, p.44, grifos do autor). Esse é um perfil, possivelmente ilusório, de leitor que apreenderia todos os detalhes da narrativa – e por mais que seja uma idealização, alguém próximo a esse modelo a fruiria com mais plenitude do que um leitor empírico. Como descreve o estudioso, “(...) prever o próprio Leitor- Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ibidem, p.40).

Como as autoras lançam mão de um sem-número de referências próprias ao cotidiano e ao universo da leitora-modelo (como alusões à cultura pop, a artistas, a comportamentos, a marcas) para colorir seus enredos, algumas imagens e sentimentos podem ser perdidos se o leitor desconhecê-las. Em *Becky Bloom*, lojas como Millets, famosa rede de vestuários londrina, são constantemente evocada, e se a leitora desconhecê-las ficará mais laborioso descobrir o valor e a importância que Becky dá a determinado produto – no caso da Millets, é necessário inferir que se trata de uma marca mais esportiva, por isso o horror da protagonista em constatar, em seu cartão de crédito, uma compra realizada lá. Uma leitora-modelo

---

<sup>26</sup>O conceito também é empregado por Iser.

familiarizada ao universo cultural retratado pela chick-lit absorverá com mais facilidade informações e comentários desse tipo nos textos.

Eco entende que “(...) um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (1979, p. 37), e isso implica dizer que a leitora da chick-lit pode não ter uma vasta sabedoria sobre artes, por exemplo, mas que seu estofo acerca de amor, dietas e relacionamentos será valorizado (ou até exigido) durante a leitura do gênero. As autoras da chick-lit, aliás, manejam com excelência a previsão dos movimentos do outro (ECO, 1979), de modo a criar textos que envolvem, que prendem, que divertem – elas, estrategicamente, criam ganchos e mistérios antevendo que aqueles trechos gerarão uma tensão de leitura, despertando a curiosidade de quem aprecia o livro e a vontade de continuar a lê-lo. Esse tipo de autoria também foi descrito por Eco (ibidem, p. 41)

[Certos autores] fixam com perspicácia sociológica e com brilhante mediedade estatística o seu Leitor-Modelo: dirigir-se-ão, sucessivamente, a crianças, a melomaniacos, a médicos, a homossexuais, a surfistas, a empregadas domésticas da pequena burguesia, a aficionados de roupas inglesas, a pescadores submarinos. Conforme dizem os publicitários, escolherão para si um target (e um "alvo" pouco ajuda, pois espera ser atingido). Farão com que todo termo, que toda maneira de dizer, que toda a referência enciclopédica, seja aquilo que previsivelmente o seu leitor pode entender. Empenhar-se-ão no sentido de estimular um efeito preciso; para estar seguros de que se desencadeará uma reação de horror, dirão antecipadamente que "a esta altura aconteceu algo de horrível". Em certos níveis, o expediente terá êxito.

Tendo isso em vista, não seria forçoso eleger como um dos sustentáculos do gênero (e soberano responsável pelo sucesso) o sabor das tramas. Os enredos são bem desenhados, de modo a não confundir a leitora e, mais do que isso, a deixá-la atenta, sedenta por saber o que acontecerá com as protagonistas. Mesmo com a fórmula batida, a originalidade de um novo plot é que mantém o gênero vivo e fértil, e a plateia abastecida por novidades (e ávida por elas). Noël Carroll chamará de *junk fictions* esse tipo de narrativa de massa, ligada à literatura popular e totalmente viciante a seus adeptos. Carroll (2003) explica que essas histórias fascinam porque há o interesse em saber o que acontecerá – por isso são tão devoradas pelos leitores, há a ânsia para se chegar logo aos desdobramentos (e, em algumas vezes, revelações) finais. Ele ressalta que a *junk fiction* é mantida por fórmulas: se a leitora leu um romance de Harlequin, ela leu todos, já sabe como outros funcionarão e

como será a história, mas mesmo assim, ela irá querer ler esses outros. Tentando explicar esse paradoxo, ele propõe:

*It seems to be undeniably true that people consume junk fictions for their stories – that is, that what interests and absorbs consumers of junk fictions are the stories. But it also appears eminently reasonable to suppose that if people read a certain sort of fiction, such as junk fiction, for their stories, then knowing these stories already should preclude any interest in the stories. And yet, at the same time, we must agree that, in the main, consumers of junk fiction are generally reading fictions whose stories – or story-types – they already know. So, from these three observations, we can derive the conclusion that, though we should not be interested in junk fictions just because we already know the relevant stories, recurring narratives are precisely that which interests us in junk fiction (CARROLL, 2003, p. 336).*

É pela certeza de descontração associada a um pouco de romantismo que as leitoras consomem a chick-lit: elas sabem que, ao abrir um exemplar do gênero, encontrarão uma protagonista que poderia ser sua amiga (mas com alguma dose extra de sorte e carisma), um par que corresponda a seus ideais amorosos, uma trama bem-humorada sobre algum dilema próximo à sua realidade. E mesmo sabendo disso, elas se envolverão e se empolgarão com a narrativa, pois apesar de a receita ser a mesma, os ingredientes podem saporizá-las individualmente. Conquanto elas confundam o enredo de vários romances lidos, no momento da degustação, elas as deliciaram pelos detalhes. Uma primeira proposta de Carroll (ibidem) para essa apreciação irracional pelo já lido é psicanalítica, pela concretização, por meio do herói, da realização dos desejos.

*In the case of the providential protection of the hero, the reader is thought to identify with the hero and the writing answers to our infantile fantasies of invulnerability. The hero's strength would supposedly correspond to our infantile fantasies of omnipotence. The irresistible attraction that the hero exerts on the opposite sex bespeaks our sexual wishes; while the shape of the moral landscape reflects our unflinching egotistical desire to be always right (ibidem, p. 338).*

*Junk fiction*, então, geraria uma gratificação parecida com um devaneio infantil – as leitoras desaguam nas narrativas chick-lit a fantasia de ter um homem tão bonito quanto Adam apaixonado por elas ou de se casar com um empresário tão rico quanto Luke. Essa probabilidade, contudo, não é plenamente aceita pelo estudioso (por não poder ser universalizada a todas as *junk fiction*, como aquelas com final triste), que avança outra explicação: o prazer da *junk fiction* está no fato de não se ler

um livro individual, mas um sistema, e explorar como ele pode ser subvertido, expandido ou diferenciado é que daria graça à prática.

*Furthermore, even if the individual stories appear simplistic and routine, the system is complex. Thus, though in reading junk fiction, we read for the story in some sense, the actual focus of our attention is the system in which we track the place of the story and its elements as variations, subversions, echoes, expansions, and so on. That we know the story-type is no impediment to our interest because what concerns us are convergences, contrasts, and extensions within the story type. The roughly repetitive aspect of these stories makes our fine-grained appreciation of their differences possible (ibidem, p. 339).*

Assim, os diferentes arranjos combinados no romance popular feminino é que gerariam a curiosidade e a voracidade em consumi-lo. Embora haja a fórmula, a leitora espera ser surpreendida por incrementos, como uma heroína mãe solteira ou uma profissional tão fria que é fechada para o amor – são essas nuances que garantirão o interesse do público e o manterá fiel ao gênero.

Carroll, todavia, valida uma terceira hipótese para o consumo da *junk fiction*: o prazer do jogo. Mesmo conhecendo a fórmula e os passos que guiarão o enredo, o leitor gosta de brincar com eles, prevê-los, tentar adivinhá-los, antecipar-se aos eventos. A leitura, então, transforma-se em uma atividade intelectual de interpretação e inferência.

*The reading enables us to exercise our interpretive and inferential powers. Perhaps it is even the case that the repetitiveness of the story-types aids us in entering the game, since experience with very similar stories may make certain elements in the relevant stories salient for interpretive and inferential processing (ibidem, p. 341).*

A bagagem de leitura chick-lit afina as percepções da leitora para o movimento da história, e há uma recompensa intelectual e um afago na vaidade em perceber que ela acertou como o autor encaminhou a trama. Não se trata apenas de prever que no final a mocinha e o mocinho ficarão juntos, mas de acertar que, por vezes, um personagem mencionado a princípio sem grandes alardes, pelo qual a protagonista nutre até uma antipatia, será, na verdade, o grande amor dela. A leitura de vários exemplares do mesmo filão subsidia a leitora a mergulhar cada vez mais nas histórias, sentindo como se pudesse escrevê-las, tal familiaridade já desenvolvida com o gênero. Carroll menciona o romance sentimental feminino para traçar como as leitoras se enfeitiçam por essa *junk fiction*.

*Harlequin romances are often held up as the epitome of the formulaic. So many of these novels mobilize the same scenario: girl meets boy; girl misunderstands boy, or vice versa; the misunderstanding is cleared up; girl gets boy. But despite the formulaic structure of these stories, each novel affords the reader the opportunity to exercise her interpretive powers (ibidem, p. 342).*

O literato menciona que o romance popular vale-se, sobretudo, de ambiguidades e mal-entendidos, de modo que a leitura é surpreendida por reviravoltas ao longo da narrativa, estando a todos os trechos tentando antecipá-las ou deslindá-las. Pensando em *Melancia*, a princípio, devido ao sofrimento de Claire, torce-se e espera-se que ela volte com James. Depois, quando ela encontra Adam e se encanta por ele, deseja-se que eles logo assumam um relacionamento. James procura Claire e, devido à sua instabilidade, ainda se espera que ela fique com Adam, mas Claire movimenta-se para reconciliar-se com o marido. Ela, por fim, descobre as mentiras de James e parece que terminará a história sozinha, mas nos últimos instantes Adam volta e sacramenta a união dos dois. Ou seja, por mais que o gênero trabalhe com a previsibilidade, até o livro ser concluído vários movimentos – alguns bastante imprevisíveis – agitarão o tabuleiro, e essa tentativa de acompanhá-los, rearrumando as informações é que seduz e prende a leitora. Como explana Carroll,

*Reading such sentences and situations for their ambiguities is an essential ingredient in appreciating Harlequin romances. Even if one grasps the Harlequin formula, one still derives value – call it transactional value – from reading the story by means of exercising and applying one's interpretive powers. There is no paradox in reading Harlequin romances, even though you already know the storytype inside and out, for each different novel provides you with the opportunity to exercise your interpretive powers on a different set of details and misunderstandings, and, most importantly, on different kinds of misunderstandings.*

*Junk fiction, then, can serve as an occasion for transactional value. This is the value that we derive by, among other things, exercising our powers of inference and interpretation in the course of reading. Here reading is construed as a transaction. The transactional value in consuming junk fiction does not come from simply learning or knowing the details of the story but from the pleasure we derive from the activity of reading or viewing the story (idem).*

No 3º livro de Bridget Jones, *Louca pela garoto*, esse exercício é bem evidente: se a leitora notar o paralelo com o primeiro volume da série, logo descobrirá que Roxster, o primeiro namorado de Bridget no livro, é um amor

passageiro, assim como foi Daniel, enquanto o professor Wallaker, uma figura mais taciturna que sempre parece repreendê-la, é muito parecido com Mark. Essa atividade interpretativa desmente, aliás, a ideia que se tem de uma recepção passiva, dócil e padronizada, pois cada mulher irá realizá-lo e se regozijar com ele de forma distinta – algumas se orgulham dessa vidência, enquanto outras preferem ser surpreendidas pelas sinuosidades da narrativa. Nas palavras de Carroll (ibidem, p. 343):

*Where junk fictions encourage or invite us to make conjectures about what is going to happen, they keep us riveted to, or at least engaged with, the fiction insofar as we want to see whether our conjectures will be confirmed, and, moreover, when they are confirmed, we derive the kind of pleasure that comes with any successful prediction (...). Junk fiction can sustain interest, in part, because it affords the opportunity for self-rewarding cognitive activity, which, if it is not as arduous as higher mathematics, is not negligible either.*

Carroll defende, sobretudo, que leitor é envolvido em várias atividades, sendo uma delas a contínua reconstrução do enredo, o que sempre representa algum grau de desafio. Em suas palavras, “(...) *there is never any narrative so simple and self-sufficient in terms of information that audiences need make no contribution in order to render the story intelligible. Thus, as of any fiction, junk fictions require active consumers*” (idem). Assim, além do prazer advindo dessa prática, há também a fruição derivada do envolvimento emocional proporcionado pela história e dos julgamentos originados dela. A leitora transforma-se em uma juíza, avaliando a conduta das personagens, absolvendo-as ou condenando-as por suas decisões. Há deleite em se comiserar com os vexames de Bridget ou em reprovar as atitudes de Becky. Carroll entenderá, então, a *junk fiction* como uma oportunidade de o leitor aprimorar suas faculdades psíquicas, cognitivas, morais e emocionais. Ele ainda ressalva:

*That we know the story-types already in no way deters our deriving this sort of transactional value from junk fictions. Perhaps in many circumstances knowledge of these story-types may make our active engagement with junk fictions more zestful in the way that playing games with well-defined rules enables us to hone our abilities more keenly (ibidem, p. 344).*

Assim, além de dissecar os motivos pelos quais o leitor continua apreciando obras erigidas em torno de fórmulas que ele já conhece, Carroll também abstém a

*junk fiction* de críticas acerca da suposta passividade e engessamento intelectual a que subjugam os consumidores. O estudioso finaliza contestando:

*(...) it is true that popular art, including junk fiction, is designed for effortless consumption and that it is rarely difficult. However, it is a logical error to presume that ease of consumability entails passivity, or that activity only correlates with what is difficult. Though difficulty may function to goad activity, there can be activity where there is no difficulty. And this concession is all that we need in order to dissolve the paradox of junk fiction by reference to the activities of the reader of junk fiction (ibidem, p. 345)*

### 5.1 A LEITORA BRASILEIRA DA CHICK-LIT

Foi empreendida uma pesquisa<sup>27</sup> com leitoras brasileiras da chick-lit com o objetivo de conhecê-las e pensar em um possível perfil da consumidora do gênero no Brasil, contudo, haja vista o corpus muito reduzido, coadunado com o fato de que explorá-lo a fundo extrapolaria os limites deste trabalho, os resultados servem apenas para ilustrar brevemente quem são as mulheres por trás desses títulos, sem defini-las. Assim, entende-se que nenhuma identidade poderia ser concluída com apenas sete entrevistas, mas sublinha-se o interesse em traçar deduções a respeito das respostas dadas.

TABELA 1: PERFIS DE LEITORAS BRASILEIRAS DA CHICK-LIT

	Idade	Localidade	Estado Civil	Grau de instrução	Profissão	Leituras preferidas
Leitora 1	26	RS	Casada	EM Completo	Dona de casa	Stephen King, Sidney Sheldon, Nicholas Sparks e Emily Giffin
Leitora 2	29	SP	Solteira	Superior	Agente de atendimento	Saga Crepúsculo

<sup>27</sup> A pesquisa, por meio de um questionário com 13 perguntas, foi realizada no período de 15/09/2014 a 01/11/2014 com participantes do grupo do Facebook "Marian Keyes Fans". 7 usuárias se dispuseram a responder virtualmente as questões, e apenas lhes foi solicitado que as respostas fossem objetivas e diretas. O questionário consta no Apêndice 1.

						Livros espíritas Nicholas Sparks, Maurício Gomyde, Lu Piras, Tammy Luciano.
Leitora 3	25	RS	Casada	Superior	Engenheira civil	Stephen King, O tempo e o vento, Martha Medeiros
Leitora 4	23	CE	Solteira	EM Completo	Vendedora	Diz ler o que estiver disponível, como poesia, ficção científica ou fantasia
Leitora 5	24	MT	Solteira	Superior	Nutricionista	Aventura, suspense, romance, ficção.
Leitora 6	30	RJ	Casada	Superior	Estudante	José Saramago, Gabriel Garcia Márquez, Marcel Proust.
Leitora 7	27	SP	Solteira	Mestrado	Terapeuta Ocupacional	Suspense, romance, drama, livros de culinária, livros técnicos e menciona <i>Garota</i> <i>Exemplar</i> .

A primeira informação relevante a ser extraída dessa pequena amostragem é que todas as entrevistadas demonstram possuir um contato com o mundo das letras, mesmo que seja com a chamada literatura popular. Nicholas Sparks, autor citado, é um atual best-seller mundial, reconhecido pela alta produtividade de romances com

caráter melodramático. Outro nome recorrente, Stephen King, é um aclamado autor de literatura popular que redige suas histórias com altas doses de suspense e até de fantasia, inferindo-se que o gosto por uma leitura mais palatável e facilitada extrapola as fronteiras do gênero chick-lit e alcança outros filões. A Leitora 6 se destaca por elencar nomes atrelados à dita alta literatura, o que sublinha alguns aspectos da recepção: gostar da chick-lit (ou de outra literatura chamada mais vulgar e barata) não implica se fechar a outros gêneros, desconhecê-los, refutá-los, bem como apreciar a beleza de Saramago e Proust não impede que se recorra à chick-lit quando se busca um passatempo, uma leitura mais alegre e descompromissada.

Contudo, é preciso salientar que assim como ler Jane Austen não impede a leitura de Marian Keyes, não se pode afirmar que a leitura de Marian Keyes vá, necessariamente, catapultar a leitora para um próximo estágio, mais culto e refinado, como se a literatura popular fosse uma escada. Ambas as informações são falácias facilmente desmentidas – há entrevistadas que devoram livros comerciais e mesmo com uma grande carga de leitura repetida, não pretendem deixar de fazê-lo, assim como há mulheres que oscilam entre cânones e comerciais, buscando em cada título um refúgio para diferentes momentos. Como bem detecta Tom Parks,

(...) esse sentimento [“é melhor ler qualquer coisa do que não ler nada”] costuma vir acompanhado de um lamento porque as pessoas leem cada vez menos atualmente, com a noção de que há uma hierarquia da escrita com tipos como Joyce e Nabokov no topo e *Cinquenta Tons de Cinza* no fundo. Entre os dois, presume-se que haja um tipo de escada neoplatônica, de modo que, começando na base, é possível passar por vários degraus até chegar ao topo, como uma inversão otimista de quando se lamenta que a pornografia leve pode levar à pornografia pesada, ou que a maconha acabe destinando quem a fuma a cair na cocaína, no crack e na heroína. Ou seja, o usuário é sempre atraído a uma forma mais intensa de uma mesma espécie de experiência (PARKS, 2015).

O professor destaca que há, implícito à ideia de que “é melhor ler qualquer coisa a não ler nada”, o desejo de que a literatura menos erudita seja um caminho para a literatura reverenciada. Recorrendo a um artigo do poeta Auden, Parks comenta que cada gênero que trabalha com esquematizações (ou seja, ligados à indústria cultural) atingirá um tipo de leitor cuja necessidade escapista será atendida por aquele tipo específico de história. Assim,

Auden nega que haja qualquer continuidade entre os romances literários e os romances de gênero, ou até mesmo entre os diferentes gêneros. Não se passa do mais baixo para o mais elevado. Pelo contrário, é perfeitamente

possível cair do mais elevado para o mais baixo, ou então ler os dois, já que muitas pessoas costumam comer tanto boa comida quanto junk food, com o único problema sendo que esta pode viciar: ao repetir constantemente a mesma fórmula gratificante (o teste definitivo da ficção de gênero), ela estimula e satisfaz um desejo por uma mesmice infinita, até o ponto em que o leitor pode muito bem acabar passando todo o tempo que tem disponível para leitura exatamente com o mesmo material (...) (idem).

Aqui, há de se sublinhar outra questão apontada nos questionários: as meninas consomem a chick-lit porque gostam do gênero e da fórmula. Não há uma obrigação moral, social ou escolar em lê-la e se elas escolhem fazê-lo é pelo prazer. Seja por vício, por deleite, pelo apelo irresistível da indústria cultural, o fato é que as leitoras elegem *Bridget Jones* ou *Melancia* para atender demandas particulares e não por se guiarem por listas acadêmicas que impelem a leitura de um título A ou B pela pretensa elevação de caráter ou de inteligência que se agaloará ao conhecê-lo.

Não se vende uma aura junto com o livro chick-lit, sua única promessa é a diversão, e em meio a atribuições pesadas e inescapáveis – como leituras técnicas, no caso da *Leitora 7* –, a opção por uma história água-com-açúcar pode significar momentos de frescor em meio a uma rotina excruciante. Parks explica que a dieta literária de seus três filhos desdiz o gosto por clássicos que ele, como pai, não só pratica como tentou estimular neles, e conta que a filha caçula tem uma predileção exclusiva por sagas. “Ela lê fantasia porque não temos esses livros nas estantes da família e porque oferecem uma experiência distinta em relação à ficção literária. Ela não quer se incomodar, diz, com os tipos de realidades de que ela já vê o suficiente” (idem). Mesmo que em outra seara literária, nota-se, aqui também, haver uma busca escapista suprida pelos enredos recheados de magia (ou de amor ou de situações inusitadas).

Há, sem dúvida, um estereótipo naturalmente associado a quem lê Proust e outro atrelado a quem lê *Bridget Jones*. Reforçar rótulos, contudo é uma estratégia mercadológica, e como aprendido com Bourdieu, isso demarca uma posição no campo social. A leitora da chick-lit pode ser considerada alienada e menos intelectualizada, mas percebe-se que há até mestres que a apreciam, ou seja, não se podem classificar as mulheres que a consomem com adjetivos pré-concebidos, pois cada uma tem uma motivação para procurar esses livros. Como Bourdieu insiste, o gosto é discutível, não é um dom inato, mas uma coletânea de inclinações construídas ao longo do tempo e determinadas pelas experiências dos indivíduos –

assim, a Leitora 7 pode conhecer a chick-lit por influência materna, por ter recebido uma indicação de uma amiga ou por ter sido impressionada pela capa (a sedução da indústria cultural) de um exemplar em uma livraria. De qualquer modo, considerá-la infantilizada ou menos inteligente por sua escolha, insiste-se, é realçar estigmas que não correspondem à história e à bagagem dessa leitora.

Como enfatizado pelos teóricos defensores da literatura popular, como Jameson e Zilberman, é preciso repensar a rígida diferenciação entre as duas esferas (alta e baixa literatura), como se houvesse uma linha estanque a seccioná-las e, por consequência, o tipo de leitor de cada uma delas. Pode-se dizer que alguém que apenas lê chick-lit é limitado por não se abrir a outros campos, a não se deixar envolver por outras experiências literárias, mas essa restrição também é encontrada em outros leitores (como alguém que só lê prosa e nunca poesia, ou que não pensa em conhecer a produção literária atual e só se satisfaz com os russos do século XIX). O que se vê, todavia, é que essas sete leitoras de chick-lit não se contentam com títulos cor-de-rosa, mas buscam conhecimento, cultura, entretenimento em outras searas. Parks tece um excepcional alerta sobre as pechas amalgamadas em diferentes tipos de leitores:

O que ninguém quer aceitar – e sem dúvida há um elemento de preconceito de classes em ação aqui também – é que há muitos modos de viver uma vida plena, responsável e sensata que não envolvem a leitura de ficção literária. Logo, conclui-se que aqueles entre nós que de fato buscam esse hábito, sentindo que ele nos enriquece e ilumina, não estão em posse de uma ferramenta essencial para se sentir realizado ou da chave para proteger a civilização da decadência e do colapso. Somos só um bando de pessoas que, por motivos históricos e de condicionamento social, fomos abençoados com uma busca maravilhosa (idem).

Indubitavelmente, as reflexões sugeridas por uma viagem em *Ulysses* são mais profundas e profícuas que as originadas pela leitura de *Becky Bloom*, mas o que o leitor sugará de cada título, aprendendo com ele e aperfeiçoando-se com as experiências ficcionais é de foro íntimo, particular e pouco mensurável. Tem-se a ideia que a leitura de clássicos possa desenvolver o ser humano, aprimorar-lhe o caráter, afinar-lhe os humores, e é certo que alguns livros podem dar mais material para esses exercícios, mas isso não significa que os outros não deem nenhum subsídio de crescimento ou que tal crescimento seja imediato e instantâneo. Regozijar-se com um título de literatura popular não torna o indivíduo menos polido, tampouco retira o sabor dos grandes romances que possam constituir seu repertório.

Os acontecimentos representados por um gênero massificado podem adicionar ensinamentos ou reflexões à vida que extrapolam a fruição gratuita. O leitor pode ter seu medo ou sua aflição retratados em um best-seller, e identificando-se com a história, pode atenuá-los ou encontrar uma maneira de administrá-los. Carroll ilustra sabiamente como as leituras não se anulam, mas se somam, tendo cada uma – alta literatura ou literatura de massa – seu momento de degustação:

*Just as a taste for beer does not inevitably lead to a taste for champagne, an appreciation of the transactional value of junk fiction does not lead typical readers to a taste for high literary culture. And even persons accustomed to the transactional value of ambitious literature can savor the perhaps lesser virtues of junk fiction in the same way that a connoisseur of champagne can appreciate beer. Indeed, even the wine taster may think beer is what one should have some of the time, though she values champagne, overall, as finer* (CARROLL, 2003, p. 346).

Voltando à pesquisa, outra resposta elucidativa foi a referente à questão 10, “Você geralmente se identifica com as protagonistas da história? Justifique”. Todas as mulheres consultadas aquiesceram, indicando que o fator identificação é soberano na escolha pelo gênero. Como explicou a Leitora 3, “Sim, mas, em alguns casos, mesmo que eu não me identifique, eu identifico pessoas reais ali e, por isso, me apego mais ao livro”. Nas palavras da Leitora 7, “Sim, em alguns aspectos (especialmente nas dificuldades que se assemelham ao gênero e ao ciclo de vida da mulher, próxima dos 30, que busca satisfação na vida profissional, pessoal, no relacionamentos afetivos, nas preocupações, etc)”. Ou seja, a impressão do real não só é estimulada pela chick-lit, como parece fazer efeito na percepção de quem a consome. Já a Leitora 4 foi bastante enfática:

Geralmente não, SEMPRE. Eu sempre me identifico, acho que por ter passado por tanta coisa, apesar da minha pouca idade. E também por não ser como a maioria das mulheres, sou muito livre e liberal, então sempre tem algo ou alguma situação com me identifique, além daquelas que sonho em viver (como conhecer Dublin).

O posicionamento dela revela que não apenas a identificação é trabalhada pelas narrativas, como o sonho e a fantasia, elementos manuseados pela indústria cultural como um todo, também são impulsionados pelo enredo, fazendo eco ao imaginário e às vontades da leitora. Como discorre a Leitora 7 em relação à questão 11 (“Você considera as histórias realistas?”), “Apesar do exagero/fantasia (que também são

aspectos interessantes nesse tipo de literatura), muitas vezes sim”. Ou seja, mesmo que sejam representadas circunstâncias plausíveis apenas ficcionalmente, o fato de tais situações tocarem e emocionarem, desabrochando desejos, também é admirado pelas leitoras. A Leitora 4 contribuiu com uma visão bastante particular sobre a predileção pelo gênero, em resposta à questão 12 (“Qual é a característica da chick-lit que você mais gosta (ex.: humor, retrato de problemas cotidianos, romance...)? E menos?”):

Gosto de tudo! Esse gênero parece que foi criado especificamente pra mim, porque tem tudo que eu gosto reunido. Não há nada que eu não goste no gênero em si, o que não me agrada é que não há uma boa divulgação, queria que essa fosse a primeira leitura das pré-adolescentes, assim elas iriam ver a vida como ela é, e não se frustrariam, a vida não é como um conto de fadas, embora possa ser um.

O diálogo com o real é também exaltado pela Leitora 1, a qual afirma, em resposta à questão 9 (“De qual livro chick-lit você mais gostou? E menos? Por quê?”), ser *Melancia* seu título preferido, já que o lera quando recém havia dado à luz e se identificou com as dificuldades de Claire, como o corpo fora de forma e os trabalhos demandados por um bebê. Para a mesma questão 9, a Leitora 3 escreveu:

Mais gostei de *Sushi*, o qual é bastante parecido com a temática de *O Diário de Bridget Jones*. Gostei porque é divertido, é engraçado, é trágico, é real e, mais do que isso, mostra situações boas e ruins, como a vida real mesmo. O que eu menos gostei foi *Férias*, talvez, porque a temática é um pouco distante da realidade em que eu vivo (grifos meus).

Novamente, fica patente que o interesse provocado pela chick-lit está diretamente ligado às situações pretensamente reais que ela evoca – tanto que um título menos próximo ao cotidiano da leitora não foi tão estimado por ela. A Leitora 1 também acredita que as histórias sejam reais, pois há várias situações nos livros que se encaixam no dia a dia das mulheres.

Um último ponto a se destacar da pesquisa diz respeito, remetendo-se novamente à questão 9, ao julgamento que as entrevistadas fizeram sobre os livros que mais e menos gostaram. Monotonia e enredo cansativo foram as queixas mais comuns. A Leitora 7 salienta que *Becky Bloom* foi a publicação que menos a agradou, apesar de ter se identificado com a protagonista. Já o humor e a remissão ao universo feminino são, segundo a Leitora 2, algumas das qualidades do gênero –

o fato de as histórias serem engraçadas também é um atrativo para a Leitora 5, para a Leitora 6 e para a Leitora 3, que acredita ser a chick-lit uma literatura que aborda a vida da mulher moderna em diversos âmbitos, como carreira, amizades e relacionamentos. Percebe-se, a partir dessa análise reduzida, que não é o romance a grande vedete do gênero (como o era anteriormente na tradição de escrita popular feminina), mas o humor e, sobretudo, a identificação suscitada pelos enredos. Vender que as histórias são reais e tentar escrevê-las com elementos de verossimilhança se reflete não só na aceitação do gênero como na impressão das leitoras de que encontrarão nas páginas cintilantes da chick-lit situações que poderiam ser vivenciadas por ela. A Leitora 7 tem uma visão assertiva a respeito do gênero, indo ao encontro das premissas defendidas neste trabalho. Para ela, chick-lit é “Todo tipo de literatura que trata do cotidiano da mulher contemporânea, usando o humor e explorando os relacionamentos afetivos, as ansiedades e os desafios que a mulher vivencia no trabalho, nas suas relações, amizades, etc”. A Leitora 4, por seu turno, resume o entendimento que se tem da chick-lit, defendendo sua postura realística:

Gênero literário que mostra as mulheres como realmente são, com seus problemas reais, sem aquele estereótipo que fomos feitas para sermos princesas perfeitas e que temos que encontrar um príncipe encantado, casar, ter filhos e ter uma vida de contos de fadas. O (sic) chick-lit mostra o nosso conto de fadas perfeito mesmo com suas imperfeições.

Ou seja, mesmo que a “mulher real” representada na chick-lit não exista fora dela, as leitoras do gênero conseguem identificá-la como tal e reconhecer, em sua composição e em seu destino, traços da própria realidade – talvez esse estereótipo não faça sentido para uma grande gama do gênero feminino, mas por corresponder à rotina da outra parcela é que se torna bastião desta, comunicando-se diretamente com ela e focando-a como sua principal consumidora.

## 6 ANÁLISE LITERÁRIA

O texto literário se vincula (...) a um universo sócio-cultural e a dimensões ideológicas; sua natureza envolve mutações no tempo e no espaço; ele tem uma língua como ponto de partida e de chegada; as línguas acompanham as mudanças culturais; mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mudam os povos, a linguagem: a literatura, manifestação cultural, acompanha as mudanças da cultura de que é parte integrante e altamente representativa (PROENÇA FILHO, 1989, p. 44).

No presente trabalho, ilumina-se um gênero contemporâneo que pretende dialogar com as mulheres, com as práticas e com as tendências de sua época, registrando a linguagem e o *habitus* de uma parcela feminina que se vê estampada nessas letras. A chick-lit encontra no romance, isto é, na “narrativa do mundo particular num tom particular e feita a um leitor particular” (KAYSER, 1976, p.399), o suporte ideal para retratar a visão feminina sobre uma realidade nem sempre cor-de-rosa, mas sempre passível de gerar risadas. Como Bakhtin (1998) esclarece, o romance traz a ideia do presente, da atualidade, do instável e do inacabado, e tudo isso contribui para a aproximação da leitora:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem do distante passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal na livre invenção criadora (BAKHTIN, 1998, p. 427).

A chick-lit: versa sobre mulheres comuns, mas por ser ficção há um florear na existência dessas personagens frugais, ao mesmo tempo em que se busca a impressão da realidade, incrustando as histórias de elementos cotidianos – esses mesmos que servirão de alimento aos sonhos da leitora, que ao reconhecer ser possível tal trama, desejará vivê-la.

A narrativa chick-lit conta com todos os elementos essenciais e organizadores do gênero romance, mantendo-se fiel ao formato cristalizado – a tradição, nesse caso, é importante para a aceitação integral do produto, visto que uma história sem um tempo definido ou com um enredo pouco compreensível talvez causasse estranheza à leitora, que quer digerir a fábula sem complicações. Esses elementos, aliás, são recursos sólidos para se criar o efeito do real, tão estimado pelas leitoras.

Segundo Reuter, “A ficção designa o universo encenado pelo texto: a histórias, as personagens, o espaço-tempo. Ela se constrói progressivamente, seguindo o fio do texto e de sua leitura” (REUTER, 2011, p. 27). O universo da chick-lit é essencialmente referencial, ou seja, o mundo real é o substrato das narrativas, não havendo elementos de magia, de fantasia e de ilusão. Servindo-se apenas de referentes, as histórias são verossímeis, embora não signifique que sejam reais. No entendimento de Moisés,

(...) uma das condições básicas para que o leitor se mantenha atento aos acontecimentos que seus olhos vão desvendando é que a ação contenha ‘verdade’ e necessidade. Por ‘verdade’, ou verossimilhança, não se entenda que a ação reproduza literalmente ocorrências da vida real, pois nesse caso não seria ficção, mas que a ação se organize como se desse na realidade, isto é, segundo uma coerência relativa, semelhante à que preside os eventos da vida diária. Portanto, verossimilhança interna à própria obra, não enquanto relação com o mundo real (MOISÉS, 1984, p. 90).

Cândida Gancho enumera cinco aspectos constituintes da narrativa, a saber: fatos, personagens, tempo, espaço e narrador. Dentro do enredo, há, ainda, o conflito, que é o responsável por temperar a história e torná-la atrativa. Na definição de Gancho, conflito, ou seja, o estopim responsável pelo tempero da trama

(...) é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor. Em geral, o conflito se define pela tensão criada entre o desejo da personagem principal (isto é, sua intenção no enredo) e alguma força opositora, que pode ser uma outra personagem, o ambiente, ou mesmo algo do universo psicológico (GANCHO, 2006, p. 13).

Tradicionalmente, a chick-lit apresenta o conflito que a protagonista vivenciará logo no início do livro, quando se depara com um evento inédito, traçando seus passos no sentido de superá-lo. Em *Bridget Jones*, é o início de um novo ano, para o qual ela faz uma série de promessas; em *Becky Bloom*, a história se inicia com a primeira vez que ela recebe a carta de cobrança; em *Melancia*, Claire começa contando que virou mãe e foi abandonada pelo marido. Apesar de o ano novo não ser exatamente o conflito que sacudirá a vida de Bridget, as situações altercadoras experimentadas pelas outras duas personagens serão as norteadoras dos enredos e deverão ser vencidas ao longo das páginas. O amor geralmente está ligado ao

conflito primordial, e é a busca por encontrá-lo ou esquecer-lo que engendrará a tensão ao longo dos capítulos.

Tal sentimento, aliás, faz parte da temática chick-lit, como ditam as fórmulas do romance sentimental, mas também figuram como pauta das histórias a vida de solteira, as amizades, as dificuldades profissionais e os hábitos urbanos das personagens. A mensagem final tende a ser mais otimista, como “no final, tudo dá certo” ou “o homem da sua vida vai salvá-la de toda dor e problema”. A chick-lit irá mesclar a realidade física e a psicológica – seu conteúdo tanto traz dados da vida encarnada, referências múltiplas ao mundo físico, como também se embrenha em viagens sinestésicas e íntimas das personagens, e esse universo é particularmente interessante para a diegese, visto o gênero privilegiar, justamente, as impressões e dilemas da mulher contemporânea para tecer os conflitos da narrativa.

Gancho (2006) ordena o enredo em quatro momentos: exposição, complicação, clímax, desfecho. Naturalmente, a complicação demandará mais tempo para ser desenvolvida, e será o trecho em que os conflitos, os desejos, os amigos e os inimigos se apresentarão. Do mesmo modo, o desfecho contemplará a dissolução das vicissitudes e, na maioria das vezes, há a erupção providencial da felicidade (MORIN, 1977). Comparativamente, *Becky Bloom* é a trama que mais desenvolve a complicação, demorando-se em detalhar as agruras pelas quais a protagonista passa e os obstáculos para deslindá-las. As ações, entretanto, são rápidas, algumas quase fugazes, como no episódio em que Becky emprega-se como vendedora em uma loja, disputa com uma cliente uma peça de roupa e é despedida pelo mau comportamento, tudo em um espaço de algumas horas e 5 páginas. Becky enfrenta uma complicação maior (sua dívida financeira concatenada à sua compulsão), e outra menor (os encontros e desencontros com Luke). O clímax da história agregará essas duas circunstâncias: ela será laureada como uma jornalista econômica muito capaz, ao mesmo tempo em que Luke confessará seu desejo por ela. O desfecho, assim, é apaziguador, embora sagazmente a autora deixe lacunas como promessas de um novo título da série: Becky escorrega em outra compulsão por compra e o romance com Luke é incipiente o bastante para dar material para um outro livro.

*Bridget Jones* equilibra bem a exposição com a complicação. Logo no início, é apresentada à leitora a rotina de Bridget, seus vícios e suas fantasias. As

complicações são inúmeras e concomitantes à ação: a separação dos pais, o envolvimento da mãe com o namorado bandido, a traição de Daniel, os desencontros com Mark, a instabilidade profissional, a busca pelo corpo perfeito. *Bridget Jones* é uma trama movimentada que não se prende a um fator (como as questões amorosas, por exemplo) para ser desenvolvida – ela casa vários eventos, mantendo a protagonista sempre engajada em alguma contenda e a leitora interessada no desencadear de cada evento. *Bridget Jones* é uma trama intensa (MOISÉS, 1984), estofada por inúmeros acontecimentos que aquecem a fábula – assim como *Becky Bloom*, as ações são múltiplas e céleres, mantendo o tônus da narrativa.

Essa diferença de tom entre os romances é avivada pelos tempos usados ao longo das narrativas. *Becky Bloom* e *Bridget Jones* privilegiam o enredo retilíneo e cronológico, ou seja, a história se passa concomitantemente aos fatos contados, é um tempo “(...) linear, horizontal, como se os acontecimentos transcorressem numa linha reta, segundo um ‘antes’ e um ‘depois’ rigorosamente materializados” (MOISÉS, 1984, p.102). *Melancia*, contudo, vale-se em vários instantes do tempo psicológico, ou seja, “tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador das personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos” (GANCHO, 2006, p. 25). Claire faz uso, sobretudo, do flashback para rememorar épocas pretéritas, e essas reconstituições são importantes na construção de sentido da história, além de darem mais intensidade ao sofrimento presente da protagonista, avolumando o pretendido efeito do real - um exemplo disso é a ocasião em quem Claire sai à noite, pela primeira vez após o fim do casamento, com uma amiga e se entristece ao lembrar que agora é solteira:

Meu Deus, mas eu estava realmente começando a ficar deprimida. Sentia-me como se usasse um letreiro a néon em cima de minha cabeça, dizendo: "Recentemente Jogada Fora", em tons brilhantes, de rosa e roxo, e depois: "Não Vale Nada Sem Um Homem", em luzes laranja e vermelhas. Toda a minha autoconfiança se fora. Nunca pensara que me sentiria tão estigmatizada. Quando James e eu éramos casados e felizes, eu frequentemente saía com amigas para tomar umas bebidas em pubs e não tinha nenhum pensamento maldoso a respeito. Por que isso se tornara, de repente, um problema? (KEYES, 2010, p. 191).

Momentos antes, Claire fizera outra breve viagem ao passado, lembrando uma atitude que jurara ter quando fosse mãe e cotejando-a com o comportamento realmente assumido:

Quando eu era mais jovem, prometi a mim mesma que jamais me transformaria numa pessoa que chateia todo mundo só falando de bebês. Você sabe, aquele tipo de pessoa que não pára de falar sobre seu bebê, como ele sorriu pela primeira vez naquele dia, e como é lindo e tudo isso, enquanto as pessoas a seu redor mudam a toda hora de posição em suas cadeiras e se contorcem de tédio. Fiquei um pouco alarmada ao descobrir que era exatamente o que eu estava fazendo. Mas não podia deixar de fazer. É diferente quando o bebê é nosso (ibidem, p. 188).

Moisés expressa que “(...) o tempo psicológico, porque interior, se desenvolveria em círculos ou em espirais, infenso a qualquer ordem, exceto a emprestada pelos próprios fluxos emocionais que lhe estão por natureza vinculados” (MOISÉS, 1984, p. 102). *Melancia* é urdida com esse vai-e-vem, com Claire resgatando sensações e situações passadas para confrontá-las com a realidade presente. Essa estratégia de contar a história contrapõe-se à técnica usada em *Bridget Jones*: por ser um diário, as digressões são mais escassas, visto que se escreve simultaneamente ao momento em que se vive. Como descreve Moisés:

(...) no romance linear, o tempo escoia como se o ficcionista pudesse cronometrar todas (ou quase todas) as ações das personagens, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia. Vê-se que o trecho se encadeia numa sequência temporal, que é registrada sempre que necessária à compreensão da história narrada. Para tanto, o ficcionista anota a sucessão dos minutos, horas ou dias em que a fabulação se passa, ou limita-se a situar os acontecimentos numa sucessão retilínea, em que a ideia de tempo é dada pela própria ordenação da história; ou, ainda, emprega os dois recursos concomitantemente (ibidem, p. 103).

O diário de Bridget confirma essa obsessão pelo marco cronológico perfeito: cada entrada é pontuada pelo horário, e não raro ela aparenta anotar o acontecimento enquanto o vive. Essa simultaneidade é registrada no dia 20 de novembro, quando Bridget decide organizar um jantar para os amigos e escreve cada entreviro que atrapalha seus planos:

**19h.** Acabo de voltar da odiosa experiência de solteira classe média no supermercado, que fica na fila do caixa ao lado de adultos com filhos comprando feijão, nuggets, macarrão de letrinhas etc. (...) Tenho de começar os preparativos hoje à noite, já que trabalho amanhã.

**20h.** Argh, não estou com a menor vontade de cozinhar. Muito menos de mexer com esse horrendo saco de ossos de galinha: que nojo.

**22h.** Já coloquei os ossos de galinha na panela. O problema é que Marco manda amarrar dois ingredientes que acentuam o sabor - alho-poró e aipo - com um barbante, mas o único que tenho é azul. Bom, espero que funcione.

**23h.** Deus meu, a coisa levou séculos para cozinhar mas valeu a pena porque rendeu quase dez litros, que congelei em cubos de gelo e tudo ficou por apenas 1,70 libra. Hum, o confit de laranja vai ficar uma delícia. Agora, basta descascar 36 laranjas e ralar a casca. Faça isso em dois tempos.

**Uma da manhã.** Estou morrendo de sono mas faltam umas duas horas para o caldo cozinhar e mais uma hora para as laranjas assarem no forno. Já sei o que vou fazer. Deixo o caldo em fogo brando durante a noite e as laranjas na temperatura mínima do forno, assim ficarão mto (*sic*) macias como se cozidas no vapor (FIELDING, 1995, p. 274).

O diário, então, torna-se uma testemunha ocular de cada movimento de Bridget, informando *in loco* as ações da protagonista, como se nenhum movimento escapasse às anotações dela e, por consequência, à ciência da leitora.

Uma das marcas do estilo de Marian Keyes é dedicar-se, em seus grossos volumes, a longas e detalhadas tergiversações, flashbacks, análises – o que é motivo de reclamação de parte do público, que se queixa que as histórias demoram para engrenar. Em livros da autora em que há uma revelação crucial para o desenrolar da história, inevitavelmente, esta só será descoberta no trecho final do livro, e por mais que essa estratégia irrite alguns leitores, é ela que mantém tantos outros, enfeitiçados pelas pistas espelhadas ao longo das páginas. Em *A estrela mais brilhante do céu*, apenas após vários capítulos é que se percebe que o apaixonado casal Maeve e Matt enfrenta problemas, e quase no final do livro é que se entende o que originou o distanciamento deles. *Melancia*, então, seguindo esse padrão da autora, diferencia-se de *Becky Bloom* e *Bridget Jones* por explorar a exposição da trama minuciosamente. Por ser o primeiro livro de Keyes, esse estratagema ainda não era totalmente amadurecido, tornando, de fato, alguns momentos mais cansativos – fôlego que não se perde em *Becky Bloom*, que privilegia a ação das complicações em detrimento do tom analítico da exposição.

A história de Claire é mais densa (MOISÉS, 1984), isto é, a ação é desenrolada com mais vagar e profundida. As circunstâncias são exploradas à exaustão: comparativamente, Bridget sofre quando é traída por Daniel, chora, apela para amigos, mas logo regressa à normalidade, enquanto Claire (até por ter sido casada e ter tido um relacionamento mais longo), ao ser abandonada por James, gasta inúmeros capítulos digerindo o próprio penar, revivendo inúmeras vezes o passado com o marido, procurando os motivos para adultério, martirizando-se com o luto pelo fim da união e tendo pesadelos com Denise, a amante. Esse resgate dos

episódios da convivência familiar e da própria adolescência confere um caráter mais psicológico à urdidura. Primar pela análise mais demorada dos eventos e dissecar quase à exaustão sentimentos atribui a esse livro dois predicativos que, a princípio antagônicos, se combinam: suculência e monotonia. Monotonia, pois a temática principal é obliterada por assuntos secundários, como a dificuldade da mãe com a culinária ou a personalidade irascível de Helen, que entremeados à narrativa desgastam o fio condutor, mas, ao mesmo tempo, suculência, pois há mais margens para piadas da protagonista, transforma a trama em um caudaloso oceano de acontecimentos que remetem à vida pretérita de Claire e permite que a leitora a conheça em particularidades inexistentes em *Becky Bloom* e *Bridget Jones*, por serem mais assertivas e deterem-se mais no presente. A complicação em *Melancia* (que é a volta de James e o breve desencontro com Adam) é apressada, resolvendo-se com poucas reviravoltas. O clímax da história (o embate com o ex-marido, quando tem a oportunidade de declinar seu pedido de reconciliação) antecede bastante o desfecho, quando Claire é brindada pela possibilidade de ficar definitivamente ao lado de Adam. Esse é um exemplo em que o amor sobrepuja os outros aspectos da vida da protagonista no *happy end*, já que não se sabe como será a vida de Claire após o término da licença-maternidade, sua rotina em Londres ou seu desempenho como mãe.

Os três finais se assemelham por não fecharem todas as questões abertas. Embora haja a forte sugestão de um *happy end*, ele não é confirmado em nenhum dos títulos aqui analisados, mas, como citado, essa abertura pode ser proposital, haja vista que *Becky Bloom* e *Bridget Jones* terão prosseguimento. Além disso, como na vida encarnada, nem todas as lacunas devem ser preenchidas para se criar essa atmosfera de continuidade, de fluxo de existência que perdura, como se a biografia das protagonistas extravasasse aquelas páginas.

Outro elemento que colabora para o efeito do real é o espaço, que na chick-lit é, prioritariamente, urbano. “O espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens” (GANCHO, 2006, p. 27), explica a teórica, e os ambientes do gênero são cosmopolitas, contribuindo para a construção da personalidade das protagonistas. Reuter (2011) destaca que as indicações precisas

do universo podem reforçar o efeito do real, mas que este é mais tributário da organização textual do que das referências a locais existentes. Bridget, por exemplo, frequenta muitos bares e festas, locais apropriados à sua aura solteira e à sua necessidade de badalação e vida social – além disso, eventuais visitas ao supermercado dão o tom de seu jeito guloso e inflam a narrativa com uma realidade cotidiana. Becky, por seu turno, consumidora compulsiva, passeia por ambientes que estimulam seu vício, como shoppings e lojas. Descrevê-los, na narrativa, serve como um indicador de seu deslumbramento. O cenário urbano mostra-se tentador a quem não quer gastar, e tentar fugir dos apelos capitalistas inserida nele é inútil. O clima da narrativa, então, é coroado pelas condições que cercam a personagem – a busca por uma vida glamourosa, requintada, na qual a ostentação de marcas e grifes são a tônica da existência, só faz sentido em um espaço de grande apelo comercial.

O cenário também serve como uma alegoria para os sentimentos das personagens. Becky e Claire, ao se encontrarem em dificuldades cuja saída parece obtusa, recorrem ao lar dos pais, mudando-se temporariamente para lá. A casa materna simboliza um refúgio, um descanso da excruciante vida em uma grande metrópole que, por algum motivo, as machucou, e uma oportunidade de curar as feridas junto ao seio familiar. Sem saber o que fazer com a filha recém-nascida e sem a guarida do marido, Claire só consegue pensar em voltar a Dublin como um paliativo para seu padecimento.

Judy e eu ficamos sentadas na cama em silêncio, ambas tentando pensar em algo construtivo para dizer. De repente, ocorreu-me a solução. Bem, talvez não a solução perfeita, mas uma solução. Alguma coisa para tapar o buraco, por enquanto.

- Sei o que vou fazer - disse a Judy.

"Ah, graças a Deus", pude sentir que ela pensou, com fervor. "Graças a Deus."

E, como Scarlett O'Hara, nas últimas linhas de... *E o Vento Levou*, eu disse, queixosamente: "Vou para casa. Vou para minha casa em Dublin." (KEYES, 2010, p. 28).

Becky, cada vez mais atropelada pelas perturbações que causou por conta de suas dívidas, vê-se tão desamparada que apenas a casa dos pais parece um lugar confortável, que a aceitaria mesmo com seus defeitos e mentiras:

O que vou fazer? Para onde vou?  
 Tremendo, começo a andar pela calçada, desviando o olhar das vitrines que parecem estar zombando de mim. O que posso fazer? Para onde posso ir? Sinto-me vazia; quase desmaiando de pânico.  
 Paro numa esquina, esperando o sinal luminoso mudar e olho sem expressão para uma vitrine de coletes de cashmere à minha esquerda. E de repente, ao ver um colete de golfe vermelho Pringle, sinto lágrimas de alívio brotarem em meus olhos. Há um lugar para onde posso ir. Um lugar para onde sempre posso ir.  
 A casa de meus pais (KINSELLA, 2008, p. 293).

Assim como a efervescência urbana faz parte da chick-lit, a existência de um local paralelo, no qual a personagem possa encontrar paz e organizar a vida, também é uma peça do cenário do gênero, que não deixa de evadir-se em clichês românticos. Bridget, apaixonada por Daniel, insiste em levá-lo para uma viagem de verão, e o lugar escolhido remete aos idílios paradisíacos dos romances Harlequin – com a diferença que em *Bridget Jones* eles serão parodiados.

Acabo de concluir que, no calor, é impossível se concentrar em qualquer coisa exceto fazer pequenas viagens a lugares paradisíacos com Daniel. Minha cabeça está repleta de imagens de nós dois: deitados à margem de um riacho, eu usando um vestido branco e vaporoso; Daniel e eu de camisetas listradas sentados na calçada de um pub antigo na orla da Cornualha, tomando cerveja, vendo o pôr-do-sol sobre o mar; Daniel e eu jantando num pátio à luz de candelabros numa mansão-hotel histórica situada no campo e depois nos retirando para nossos aposentos para transar a noite de verão toda (FIELDING, 1995, p. 149).

Quando Bridget consegue, finalmente, convencê-lo a fazer uma breve viagem, o fim-de-semana é quase desastroso, pois o hotel reservado está sendo palco de um casamento e o sol foi substituído por uma tempestade, o que os obriga a ficar no quarto e não aproveitar a paisagem.

Brrr. Em vez de ficar com Daniel ao sol quente à beira do lago, usando meu vestido longo e vaporoso, fiquei azul de frio num barco, enrolada numa toalha do hotel. Acabamos voltando para o quarto para tomar um banho quente e uma cerveja e descobrimos que outro casal não-convidado para o casamento nos faria companhia na sala de jantar aquela noite. A porção feminina do casal era uma moça chamada Eileen com quem Daniel tinha dormido duas vezes, mordido sem querer o peito dela com muita força e depois nunca mais falado (ibidem, p. 164).

O espaço, assim, contribui com a verossimilhança das narrativas não apenas por fazer referência a locais reais, mas por flutuar de acordo com a personalidade e

as necessidades das personagens, deslocando-as para endereços plausíveis e fecundos para o desenrolar das tramas.

Compreende-se, com essa breve análise, que os elementos da narrativa são administrados na chick-lit de forma a originar o efeito do real nas histórias, mas é preciso evidenciar que há, igualmente, um trabalho nesses ingredientes a fim de adequá-los à fórmula do gênero. O enredo da chick-lit, por exemplo, precisa ser bem delineado e inteligível, mas isso não implica, necessariamente, esquivá-lo de lacunas ou subentendidos bem calculados às leitoras. As personagens, ainda que não haja maniqueísmos, também são construídas de modo mais pasteurizado – elas prescindem de camadas psicológicas tão profundas e inatingíveis que as tornem oblíquas. O tempo e o espaço são bastante sólidos na chick-lit, conforme a demanda da indústria cultural: se não houvesse um tempo bem marcado, a narrativa ganharia uma dimensão mais subjetiva que fugiria à padronização intentada pela indústria, assim como o espaço é estandardizado pelas regras do gênero e se houvesse muita originalidade ao representá-lo (por exemplo, uma história encenada totalmente no campo ou em outra galáxia), a chick-lit seria descaracterizada. Observa-se, assim, que embora as tramas sejam urdidas conforme a criatividade e os critérios de cada autora, há, sobremaneira, uma preocupação em confeccioná-las de modo a não violar alguns pressupostos que alicerçam a chick-lit como um produto consumível, vendável, de fácil assimilação e de ampla aceitação.

## 6.1 AS PERSONAGENS

A personagem é um elemento capital na chick-lit, cujo diferencial reside, justamente, no protagonismo feminino. Toda ação será guiada pela protagonista: é por meio dela, de seus atos e personalidades que os eventos se estruturam. Para Candido, “[é a personagem] que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos” (CANDIDO, 1998, p. 54). O personagem é tão vital para a trama que Candido irá elegê-lo como o elemento essencial do romance, além de defender que é por ser uma instância fictícia,

fantasiosa, que ele “(...) comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (ibidem, p. 55). O estudioso considera que no romance, diferente da vida, na qual se tem uma visão incompleta e reduzida das pessoas, o escritor possui ferramentas para apresentar as personagens por inteiro, em todas os seus matizes. “(...) O romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza, mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação”, diz Candido (ibidem, p. 59). De fato, a leitora consegue adentrar a intimidade de Bridget, Claire e Becky, depurá-las, acessar seus pensamentos mais vergonhosos e captar seus sonhos mais privados, e esse tipo de conhecimento irrestrito é bastante improvável sobre alguém de carne e osso.

Reuter descreve a relevância desses seres à narrativa:

As personagens têm um papel essencial na organização das histórias. Elas permitem as ações, assumem-nas, vivem-nas, ligam-nas entre si e lhes dão sentido. De certa forma, toda história é história de personagens. Aliás, isso é amplamente atestado pelos títulos dos livros e dos filmes e pela maneira de resumi-los por intermédio dos seus protagonistas (REUTER, 2011, p. 41).

Não à toa, dois dos três livros ora analisados levam o nome da protagonista no título. A chick-lit é um romance que gira em torno das personagens, cujas tramas só podem ser arquitetadas a partir de sua personalidade e de seu comportamento. São imprescindíveis personagens fortes e carismáticas para sustentar as histórias, são elas que darão o brilho ao enredo – e a importância delas é envernizada por não serem apenas personagens, mas também narradoras de suas próprias sagas.

As narradoras-protagonistas da chick-lit são uma das responsáveis pelo charme do gênero, afinal, a história é contada sob a ótica feminina, e esse olhar é que filtrará os detalhes, encadeará os acontecimentos e emprestará o tom à linguagem. Maria Lucia Dal Farra confirma que é por meio do narrador, a entidade organizadora e selecionadora de eventos, que o leitor entenderá a trama, adentrando apenas nos pontos desbravados por essa instância: “A relevância do ponto de vista do narrador reside no fato de ele se cumprir na ficção como o olhar condutor explícito de maneira que ele se indica como o acesso para o desvendamento do olhar primeiro” (DAL FARRA, 1978, p. 49). A escolha desse ponto de vista não pode ser aleatória ou mal planejada, pois a história será tanto mais complexa ou imbrincada quanto for o acesso do narrador às informações –

uma narrador-protagonista, destarte, possui largo saber sobre si mesmo, mas informações restritas sobre seus pares, e só poderá notificá-las parcialmente ao seu leitor. Ou seja, Becky, Bloom e Claire são soberanas guias da própria biografia. Dal Farra ainda reitera que no romance em primeira pessoa, a ideologia vendida é a do narrador, pois ele é quem julga como a história será contada, quais fatos serão evidenciados em detrimento de outros e até a escolha vocabular perpassa pelo julgamento dele. Conforme comenta Dal Farra (ibidem, p. 24):

O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou mais restrito que seja, é sempre um recurso do autor-implícito para promover 'lacunas' – por excesso ou carência de lucidez – que juntas, visão e 'cegueira', num intercâmbio dialético – espécie de feixe de diferentes interferências de tons – darão a coloração verdadeira ao romance.

O ponto de vista assumido pela chick-lit é exclusivo da protagonista, e embora ela tenha acesso integral a seus próprios sentimentos, emoções e dúvidas, ela pode vê-los de modo confuso, nebuloso, sem discernimento ou sem distanciamento. Ela não enxerga o que, de fato, acontece no interior dos seus pares, e todas as conclusões são questionáveis, já que não se sabe com exatidão as determinantes das outras personagens – tudo é filtrado pela ótica da protagonista. Conforme explica Alfredo Carvalho, servindo-se da teoria de Friedman<sup>28</sup>,

No caso do eu-protagonista, a visão do narrador não é periférica: é central. Tem, entretanto, a desvantagem de ser fixa. O narrador protagonista é um personagem que, por definição, é atuante, não podendo ser, ao mesmo tempo, espectador, crítico ou colecionador de opiniões alheias (CARVALHO, 2012, p. 12).

Como já dissecado, o emprego dessa visão interna, ou de uma narradora-protagonista, é fundamental para a construção da sensação de realidade almejada pelo gênero, bem como para criar um laço com as leitoras, familiarizá-las com a protagonista, alimentando uma espécie de amizade ou empatia entre elas. O uso de verbos *sentiendi*, desse modo, é profícuo e iminente: frases como “Foi impossível não ficar vermelha. Podia sentir o calor subindo pelo pescoço” (FIELDING, 1995, p. 23) ou “Comecei a lamentar muito e a me sentir muito tola, na verdade, com minha atitude de mártir ao deixar todas as minhas belas roupas em Londres” (KEYES,

---

<sup>28</sup> FRIEDMAN, M. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, P. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

2010, p. 180) tornam o texto mais sinestésico e registram o que se passa na mente e nos sentimentos da personagem. Expressões como “senti”, “reclamei”, “suspirei”, “solucei” são capazes de evocar o estado emocional das protagonistas e perfumar a narrativa com a pessoalidade almejada pelo gênero.

O fato de o enredo ser guiado por essa voz feminina é crucial para sensibilizar as leitoras, pois se sugere que quem conta aquela história é uma amiga, uma garota próxima disposta a partilhar as próprias experiências e estabelecer uma atmosfera de intimidade entre elas. Em *Bridget Jones*, essa impressão é inflada pela narrativa se dar em formato de diário – é como se a leitora abrisse o caderno pessoal da protagonista e tivesse conhecimento integral à vida de Bridget, sem nenhuma barreira, o que estimula, igualmente, a identificação. Já em *Melancia* e *Becky Bloom*, embora também escritos em 1ª pessoa, a narradora por vezes se dirige à leitora, quebrando a ilusão de realidade, mas, ao mesmo tempo, intensificando a comunicação com a receptora. Exercícios de metalinguagem aparecem, denotando que Claire e Becky têm a intenção de se comunicar com a leitora e de conduzi-la pela história conforme um roteiro próprio. No seguinte trecho, Claire volta-se a uma receptora obviamente feminina, evocando sensações só possíveis a mulheres para descrever como é a dor de dar à luz: “(Ora, tudo bem, apenas para animar você, imagine a pior cólica menstrual que já sentiu e a multiplique por sete milhões, fazendo também com que dure vinte e quatro horas e, então, terá uma ideia de como são os trabalhos de parto)” (KEYES, 2010, p. 20). Claire, aliás, é a narradora que assume mais a função de direção (REUTER, 2011), controlando os acontecimentos, fornecendo as informações que, a princípio irrelevantes, darão sentido a eventos posteriores, relacionando-se com a leitora. A metanarração, assim, é um recurso bastante presente em *Melancia* (pode-se chamá-lo, inclusive, de um estilo), mas seria incoerente em *Bridget Jones*, visto que o diário, em primeira instância, seria pessoal e incomunicável.

Na classificação sugerida por Reuter, o modo narrativo da chick-lit é o *mostrar*, uma mimese “(...) para dar ao leitor a impressão de que a história se desenrola, sem distância, de seus olhos, como se ele estivesse no teatro ou no cinema. Constrói-se, assim, a ilusão de uma presença imediata” (REUTER, 2011, p. 60). Esse modo, ainda segundo o estudioso, é marcado pela visualização – as cenas são ricas em detalhes e em falas para aparentar que elas podem ser

observadas, assistidas pelo leitor em tempo real. Bridget, fascinada pelo bom gosto da decoração da festa comemorativa das bodas de rubi dos pais de Mark, narra como vê o cenário, permitindo que a leitora compartilhe com ela essa imagem e imerja no clima de elegância:

Sem dúvida, ele caprichou na festa para os pais. Todas as árvores estavam iluminadas com lâmpadas vermelhas e guirlandas de corações vermelhos, lindo, e havia um caminho coberto com toldo vermelho e branco até a entrada da casa. Quando chegamos na porta, as coisas ficaram ainda mais requintadas: uma equipe de recepção nos serviu champanhe e recebeu os presentes (comprei um CD com as músicas românticas de Perry Como do ano que Malcolm e Elaine se casaram, mais um queimador de óleo aromático da loja Body Shop para ela, que durante o bufê do peru ao curry perguntou onde comprei o meu). Depois os convidados eram conduzidos até uma escadaria de madeira que formava uma curva e tinha os degraus iluminados por velas em forma de coração. No andar de baixo havia um amplo salão de tacos de madeira escura e uma estufa que abria para o jardim. O salão inteiro era iluminado por velas. Papai e eu ficamos parados olhando, sem conseguir falar. Em vez dos aperitivos que eram de se esperar num coquetel da geração de meus pais - com pratos de vidro oferecendo diversos tipos de pepino em conserva, ou palitinhos de queijo e abacaxi espetados em grapefruits -, havia enormes bandejas de prata com camarões gigantes, minitortas de tomate, mozzarella e frango. Os convidados pareciam não acreditar que estavam ali, felicíssimos (FIELDING, 1995, p. 238).

Bridget não apenas conta que a festa fora preparada com esmero – ela mostra o ambiente, permitindo que a leitora veja o que ela viu, como ela viu. Em um gênero tão sensorial como a chick-lit, o modo narrativo mostrar é o ideal para mergulhar a leitora no universo ficcional.

Nesse objetivo, os diálogos assumem-se como discurso direto, como se reproduzidos sem mediações. “O efeito do real é reforçado, no caso das falas, pois a linguagem, quando textualizada, parece sofrer transformações menores do que as ações” (REUTER, 2011, p. 62). Na cena a seguir, Becky reencontra uma antiga amiga, Elly, que costumava ser tão descompromissada quanto ela. Por meio do diálogo, nota-se que a sintonia de ambas já não é mais a mesma, visto Elly ter ascendido profissionalmente, portando-se de um modo destoante à jovialidade de Becky. Como a narrativa permite que o discurso de Elly seja pronunciado por ela, e não apenas mencionado, destaca-se que enquanto uma amiga evoluiu e saboreia o sucesso, a outra se ressentida por estar em um momento da vida ainda muito aquém.

Olho e vejo Elly! Ela está de pé no estande da Wetherby's, com dois caras de terno, acenando para que eu me aproxime.  
- Oi! – digo feliz. – Como vai você?

- Bem! – diz ela e sorri para mim. – Realmente estou indo bem. - E ela parece ótima, devo confessar. Está usando um *tailleur* vermelho vivo (Karen Millen sem dúvida) e sapatos de bico quadrado muito bonitos, e o cabelo está preso atrás. A única coisa de que não gosto são os brincos. Por que de repente ela está usando brincos de pérola? Talvez seja só para combinar com o estilo dos outros.

- Deus, não posso acreditar que você é de fato um deles! – digo, abaixando um pouco a voz. – Daqui a pouco vou entrevistar você! – Inclino minha cabeça com um ar sério como Martin Bashir, no Panorama. – “Sra. Davis, poderia me dizer os objetivos e os princípios da Wetherby’s?” Elly dá uma pequena risada depois apanha algo dentro de uma caixa ao seu lado.

- Vou dar a você isto – diz ela e me dá um folheto.

- Ah, obrigada – digo ironicamente e enfio o folheto dentro da minha bolsa. Eu suponho que ela precise fazer este teatro na frente de seus colegas.

- Na verdade é bem agradável trabalhar na Wetherby’s – continua Elly. – Você sabe que estamos lançando uma série inteiramente nova de fundos no mês que vem? Acho que são cinco ao todo. Crescimento do Reino Unido, Perspectivas do Reino Unido, Crescimento Europeu, Perspectivas Européias e...

Por que exatamente ela está me dizendo isto?

- Elly...

- E Crescimento dos Estados Unidos! – termina ela triunfante. Não há um pingão de humor nos seus olhos.

- Certo – digo depois de uma pausa. – Bem, isto parece... fabuloso!

- Eu poderia arranjar de nosso pessoal de RP lhe telefonar, se desejar – diz ela. – Para você ter um pouco mais de informações.

O quê?

- Não – digo logo. – Não, está bem. Então, erm... o que você vai fazer depois? Quer sair para um drinque?

- Não vou poder – diz ela desculpando-se. – Vou ver um apartamento.

- Vai se mudar? – pergunto, surpresa. Elly mora no apartamento mais charmoso de Camden com dois caras que estão numa banda e conseguem para ela milhares de shows de graça e coisa assim. Não posso entender por que ela quereria se mudar.

- Na verdade, estou comprando – diz ela. – Estou procurando em Streatham, Tooting... Só quero escalar os degraus da vida.

- Certo – digo com uma voz fraca. – Boa idéia.

- Você devia fazer o mesmo, sabe, Becky – diz ela. – Não pode ficar num apartamento de estudante para sempre. A vida real precisa começar um dia! – Ela olha para um dos seus colegas de terno e ele dá uma risadinha (KINSELLA, 2008, p. 236).

Percebe-se, também, imiscuídas aos diálogos, descrições que mostram como Elly está. Essa caracterização possibilita que a leitora não apenas imagine a figura de mulher bem sucedida que contracena com Becky, mas realmente a veja e compare a diferença de postura entre elas – antes de tal encontro, Becky havia detalhado as roupas novas que usava: “(...) cardigã cinza sobre uma saia preta curta e minhas boas novas Hobbs – camurça cinza escuro – e, diga-se de passagem, estou linda nelas” (ibidem, p. 235). A narradora não precisa fazer nenhum comentário a respeito da disparidade dos trajés, mas se a leitora estiver atenta, reconhecerá que o fato de ter mencionado anteriormente como Becky estava vestida

era um sinal para demarcar o abismo entre ela, preocupada em estar bela e na moda, e Elly, trajada de acordo com um evento de negócios, imprimindo um ar de sobriedade e elegância com seu *tailleur* vermelho. Neste outro trecho, a reprodução da conversa que Becky teve com Luke é valorosa por expressar o quão tartamudos e inseguros os dois estavam – se Becky apenas citasse que foi um diálogo cheio de lacunas e reticências, talvez não se criasse a expectativa por ouvi-lo convidando-a para um encontro:

— Então — digo finalmente e limpo a garganta.  
 — Então — repete Luke, com um pequeno sorriso. — Muito bem.  
 — Obrigada — digo e mordo meu lábio estranhamente no silêncio.  
 Estou pensando se ele está em apuros agora. Se atacar um de seus clientes, ao vivo na televisão, é o equivalente a uma vendedora esconder roupas de clientes.  
 Se ele realmente mudou de opinião por causa do meu artigo. Por causa de mim. Mas não posso perguntar isso. Posso?  
 O silêncio está ficando cada vez mais alto e finalmente respiro fundo.  
 — Você...  
 — Eu estava...  
 Nós dois falamos ao mesmo tempo.  
 — Não — digo, ficando vermelha. — Você fala. O meu não era... Fala você.  
 — Está bem — diz Luke, e encolhe o ombro. — Eu ia exatamente perguntar se você gostaria de jantar comigo esta noite (ibidem, p.381).

É para manter a tensão pelas revelações que vêm da voz do outro que há quase ausência de discurso indireto na *chick-lit*. O discurso direto não só fornece verossimilhança ao relato da protagonista, como elabora momentos de suspense na narrativa que só podem ser dissolvidos ao fim das falas, que se fossem parafraseadas, seriam resumidas e menos impactantes. Kayser lembra que

Vê-se logo que o discurso directo dá mais vivacidade e tensão à narrativa. No encurtamento da perspectiva que vai, no discurso directo, até à sua completa anulação, reside uma variedade que agrada e que impede toda a monotonia. O público gosta também de ouvir, ocasionalmente, a voz de uma outra personagem diferente da do narrador. (KAYSER, 1976, p. 228).

Seja considerando esse recurso como mais um artifício para se criar a ilusão de realidade, seja considerando-o como uma forma de estabelecer um contato do leitor com os outros personagens, o fato é que alguns diálogos são cabais para as narrativas, e é por meio deles, e não pela voz monológica da protagonista, que se revelam algumas facetas dos personagens. No trecho a seguir, percebe-se, pela voz de Mark, que talvez ele não seja o moço careta e comportado insistentemente retratado por Bridget:

Fiquei olhando para ele, completamente sem graça, até que uma voz lá em cima gritou:

— Markee!

Era Natasha, com o corpo contra a luz, debruçada na janela para ver o que estava acontecendo.

— Markee! - gritou ela outra vez. — O que está fazendo aí?

— No Natal, cheguei a achar que, se minha mãe me falasse mais uma vez em *Bridget Jones* - disse ele, apressado -, eu iria à redação do *Sunday People* acusá-la de ter me molestado com uma bomba de bicicleta quando eu era criança. Mas depois que conheci você... eu estava com aquele suéter de losangos ridículo que Una tinha me dado de presente de Natal. Bridget, todas as outras garotas que conheço são tão superficiais. Não conheço nenhuma que tenha coragem de usar um rabinho ou...

— Mark! - berrou Natasha, descendo a escada na nossa direção.

— Mas você tem namorada - falei, dizendo o óbvio.

— Para dizer a verdade, não tenho mais - contou ele. — Só jantar? Um dia desses?

— Tá - sussurrei. — Tá. (FIELDING, 1998, p. 246).

Por ser um diário, a narrativa de *Bridget Jones* é mais pessoal e hermética, e esses trechos em que outros personagens se fazem ouvir auxiliam a caracterizá-los e perceber as nuances da própria protagonista. Dal Farra pontua que:

O narrador em primeira pessoa é uma nota de valor constante que, uma vez tangida, está transformando perenemente com sua vibração o acorde das outras vozes, dando um timbre sempre específico à harmonia resultante deste entrelaçamento. “Legato” perpétuo, do início ao fim da obra, sua presença nunca entra em “pausa” e nunca se suspende.

Se num caso ele der permissão de voz e discurso a outra personagem, o discurso e a narrativa que este personagem-narrador desenvolver serão atravessados pelos timbres da sua garganta. Não se escapa nunca ao feitio explicitado da sua enunciação. (ibidem, p. 49).

É essa voz feminina, então, que catalisará a história, desvendando como a protagonista se vê, como vê o mundo à sua volta, como se posiciona socialmente e quais são os valores que a norteiam. Sendo romances sobre o universo feminino e, primordialmente, sendo obras produzidas por autoras mulheres, a voz de uma narradora é simbólica como um espelho de como essas mulheres se interpretam e à vida ao seu redor.

### 6.1.1 A personagem de carne e osso

Os enredos dos três livros analisados informam muitos dados sobre as protagonistas, como, além dos nomes, as profissões, a formação, a empresa na qual trabalham e detalhes sobre os aspectos físicos. Esse raio-X permite um desenho fidedigno das personagens, aproximando-as de mulheres reais e corporificando-as.

O primeiro aspecto na receita da chick-lit para se obter o lastro de realidade foi uma questão particularmente vital para a construção do realismo, segundo os aportes de Watt (1984), que enfatiza a individualização e a caracterização pessoal da personagem como cruciais para o estabelecimento do gênero. Para tanto, sinalizações como a atribuição de um nome próprio fazem-se essenciais para a representação desse ser especial, ao contrário dos nomes universais dados em gêneros precedentes, que podiam designar um ser qualquer. Watt explana que

(...) no romance, a grande preocupação de individualizar o personagem é em si mesma uma questão tão vasta que iremos considerá-la apenas num dos seus aspectos mais fáceis: a forma típica como um romancista anuncia a sua intenção de representar um personagem como um indivíduo em especial, atribuindo-lhe um nome, exatamente como acontece a uma pessoa na vida corrente. (WATT, 1984, p. 26).

Essa individualização é obedecida com seriedade pela chick-lit. As personagens têm uma identidade bem comunicada às leitoras – quem são, o que fazem, onde nasceram. Elas não são personalidades quaisquer, indefinidas em um oceano de outras mulheres, mas são Bridget Jones, Rebecca Bloomwood e Claire Walsh. “Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade específica de cada pessoa, individualmente” (ibidem, p. 27). A descrição tão lapidada materializa a imagem que se faz delas. Conforme afirma Reuter (2011, p. 102), o nome “(...) ‘dá vida’ à personagem. Como na vida real, fundamenta a sua identidade. Do mesmo modo, contribui para produzir um efeito do real. Este efeito será tanto mais forte quanto o nome for fabricado segundo os padrões vigentes”. Bridget Jones, assim, virou a síntese da balzaquiana solteira contemporânea – o nome virou ícone de uma época e o retrato de um perfil específico de mulher. Becky Bloom pode, metonimicamente, simbolizar a mulher consumista, mas, sem dúvida, é o nome de Bridget Jones o mais popular, que estampa uma geração retratada pela chick-lit.

Reuter insiste que a personagem é um dos meios de se obter o efeito do real, e a chick-lit consegue usá-las sabiamente nesse intento. Nas palavras do autor,

O efeito do real se apoia ainda na *verossimilhança*, tendendo a excluir o extraordinário (demasiado frequente e não justificado), as incoerências, as ambiguidades. O sistema causa-efeito é, pois, essencial para o encadeamento e a explicação das ações. Ele repousa, em sua maior parte, na psicologia das personagens, que motiva seus atos, e na sua construção como pessoas “normalmente possíveis” (e não heroicas), colhidas em séries de acontecimentos “normalmente” comprováveis (...) (REUTER, 2011, p. 163).

De maneira geral, o romance contemporâneo substitui o herói pela pessoa, buscando conferir identidade humana às personagens, e essa esfera terrena e não divina é bastante explorada pela chick-lit. Nenhuma das três recebe uma dádiva do destino que abençoa a vida com a resolução integral das complicações – nesse sentido, o mencionado sistema causa-efeito é soberano para explicar algumas benesses obtidas por elas. Becky, por exemplo, mesmo passando o livro inteiro demonstrando desinteresse e enfado em relação aos assuntos financeiros, consegue sair-se bem diante de uma entrevista televisiva ao vivo com tal pauta porque, por trabalhar em uma revista de negócios, esse conhecimento fazia parte do dia a dia profissional dela. Assim, não foi uma solução *deus ex machina*, tampouco Becky foi encantada por uma fada que subitamente lhe deu a sabedoria necessária para evitar um constrangimento – ela apenas soube utilizar informações que, ao longo da história, chegaram a ela sem que ela percebesse. Ainda sobre Becky, ao cabo do livro sugere-se que ela continuará sendo uma consumidora desenfreada, e que mesmo que momentaneamente ela esteja com o orçamento controlado, esse equilíbrio pode ruir em breve. Esse final torna-se aceitável e possível, pois, como afirmou Reuter, ratifica a construção psicológica de Becky: ela foi concebida como uma garota instável, impulsiva, consumista. Desde o primeiro capítulo, ela é vendida como uma criatura pouco racional e muito seduzível pela moda. Purificá-la e distanciá-la de todos os seus problemas financeiros seria incoerente com a proposta da narrativa e com a ossatura dada à protagonista. Há uma elasticidade na composição das personagens, de modo a não torná-las planas e, ao mesmo tempo, atender aos limites da verossimilhança: elas não podem ser totalmente metamorfoseadas, pois isso as descaracterizaria. Como adverte Reuter (2011, p. 41):

A personagem, com efeito, é um dos elementos-chaves da projeção e da identificação dos leitores. Em consequência, ela tem sido tratada, com demasia frequência, sobretudo no plano da psicologia, como se se tratasse

de uma pessoa de carne e osso, esquecendo-se a análise exata de sua *construção textual*.

Esse pode ser um erro comum, em se tratando de textos em que a busca pela verossimilhança é imperiosa, mas é preciso salientar que há estratégias literárias na constituição das personagens. O gênero, por exemplo, não permite que as protagonistas sofram mudanças radicais e definitivas (como a loucura): as mutações existem, mas são sempre controladas, tonalizando-as conforme as possibilidades fornecidas pela narrativa. Bridget não poderia se tornar uma mulher totalmente bem-resolvida, tampouco Becky assumiria uma postura monástica e franciscana, pois isso contradiria a construção que se fez delas.

Assim, as protagonistas da chick-lit são definidas como redondas. Confeccionadas com uma miríade de características e adjetivos, de modo que o leitor pode conhecê-la quase plenamente, não são estáveis ou previsíveis – ao longo da narrativa, elas experimentem transformações físicas, psicológicas, ideológicas, comportamentais. Conforme determina Moisés:

(...) as [personagens] redondas somente nos dão ideia de sua identidade profunda quando, fechado o romance, verificamos que, através de tantas modificações, apenas deram expressão à multiforme personalidade que possuem: sua identidade não se manifestaria por meio de uma só faceta, mas quando fossem conhecidas todas as suas mutações possíveis (MOISÉS, 1984, p. 113).

As personagens da chick-lit, em uma ingênua leitura de primeiro nível, podem parecer planas, ou seja, seriam monotonais, sem relevos, sendo integralmente compreendidas e delimitáveis. Como elucidava Edward Forster, a personagem plana pode ser resumida em uma única frase. Segundo ele, são “(...) reconhecidas pelo olho emocional do leitor” (FORSTER, 1969, p. 55). Em uma leitura mais arguta e madura, entretanto, percebe-se uma vastidão de caracteres para compô-las, orquestrando sua trajetória. Elas não são puramente mocinhas românticas – há contrastes psicológicos, momentos de maior força ou fraqueza, brilhos de inteligência após golpes de estupidez –, e é essa falta de previsibilidade, de estruturas rígidas e maniqueístas que confere realidade à chick-lit. Forster indica que uma das características da personagem redonda é a capacidade de ela “(...) surpreender de modo convincente” (ibidem, p. 61). Ou seja, ao tomarem decisões ou praticarem ações que contrariem o que se espera delas, as personagens chick-lit

denotam ter mais camadas psicológicas do que o esperado. Claire e Becky são figuras que sofrem erosões, são lapidadas, evoluem, mudam de opinião. No início da narrativa, Claire está depressiva, amargurada, apática – durante os flashbacks, sabe-se que ela foi uma menina intempestiva, passional, bastante sociável e romântica. Ao fim, fecha-se o livro com uma protagonista mais segura, mais ajuizada, menos emotiva. Becky, em menor escala, também se transforma: mais inteligente e comprometida do que demonstrava ser nas primeiras páginas, a personagem denota ter aprendido alguma lição que a compulsão por compras lhe legou. Essas cartelas de variações são plausíveis dentro do universo ficcional criado.

Ainda explorando o efeito do real obtido a partir da constituição das personagens, Reuter (2011, p. 164) sustenta:

(...) as personagens são exploradas nas suas dimensões mais cotidianas (acordar, deitar, alimentar-se...). Recebem nomes motivados por conotações nacionais ou sociais, às vezes explicadas no decorrer de cenas típicas (batismos, casamentos...). Definem-se pela repetição de informações idênticas fornecidas por ocasião de suas atividades privadas e profissionais.

A chick-lit especializou-se em construir a verossimilhança a partir da menção a atividades frugais. Em *Um amor...*, por exemplo, a narrativa é preenchida por diversos comentários da protagonista sobre quão difícil foi acordar ou sobre quão tarde foi dormir. A dieta de Bridget Jones é explorada, comentada, copiada no diário: ela chega a redigir uma lista dos alimentos ingeridos. Logo na primeira página de seu diário, ela elenca o que comeu ao longo do dia, e esse rol já insinua alguns traços do comportamento de Bridget, avisando ao leitor que se trata de uma personagem engraçada (por conta das observações), compulsiva, preocupada com a própria aparência e um tanto entediada com o feriado.

**Domingo, 1º de janeiro**

58,5 kg (mas pós- Natal), 14 unidades alcoólicas (na verdade, somando dois dias, já que quatro horas de festa foram antes da meia-noite), 22 cigarros, 5424 calorias.

**Comidas ingeridas hoje**

2	pacotesde	queijo	emental	em	fatias	
14	batatinhas	frias.				
2	bloody marys	(conta como	comida, já	que	contém molho	
	inglês e	tomates)				
1/3	de	pão	ciabatta	com	queijo brie	
Folhas	de	coentro	—	meio	pacote.	
12	barras	de	chocolate	com	leite (é	melhor acabar

logo com tudo que é doce de Natal e começar  
 amanhã a dieta para valer)  
 13 palitinhos de queijo com abacaxi  
 Uma porção do peru ao curry de Uma Alconbury,  
 com ervilhase bananas  
 Uma porção de Torta Surpresa de framboesa de Uma Alconbury feita  
 com biscoitos champanhe, amoras em conserva, 30 litros de chantilly,  
 decorada com cerejas e angélica (FIELDING, 1995, p. 15).

A sugestão de realidade também é resgatada por Claire por meio da remissão ao passado, como se a história apenas fosse um recorte de uma existência que não se iniciou no começo do livro. Claire batiza a filha de Cate em homenagem à avó e constantemente faz alusão à sua vida na adolescência e à convivência com as irmãs. “(...) os romances realistas se apresentam como ‘pedaços de vida’, extraídos da história de pessoas reais, pertencentes ao ‘nosso universo’” (REUTER, 2011, p. 161). Apresentar fragmentos de um tempo pretérito humaniza Claire, e a realidade alastra-se pelo gênero quando Marian Keyes redige os outros quatro livros continuando a saga das irmãs Walsh. Claire é mencionada nas outras narrativas, como se fosse um ente que extrapola sua existência além da diegese.

Os relatos dos episódios em que Becky se complica por conta de sua necessidade doentia pelo consumo são envernizados por humor e autoironia, mas escondem um comportamento vil da personagem – comportamento esse que a ossifica, que desfolha estratos que a humanizam. Ela é egoísta, mesquinha, falsa, trapaceira, pensa em se envolver amorosamente com um homem porque ele é rico e foge dos compromissos quando não pode assumi-los – como o título sugere, seu vício é delirante. Por debaixo da capa de menina fútil, mas engraçada e bondosa, há um ser humano mais complexo, que esconde um caráter dúbio e interesseiro. Claire, que passa boa parte da trama sofrendo com o abandono do marido, age com vaidade e petulância ao ser procurada novamente por ele, e antes de decliná-lo, é arrogante com os sentimentos demonstrados por ele – tudo isso disfarçado pela fala de uma mulher teoricamente ingênua e humilhada. Bridget mente para conseguir empregos, não consegue podar os constantes abusos da mãe e valora em demasia a aparência de todos à sua volta – inclusive a própria imagem. Essa gama de particularidades das personagens, longe de torná-las heroínas impecáveis e irrepreensíveis, confere a elas profundidade, encarnando-as como tão reais e passíveis de erros e acertos como uma mulher comum.

### 6.1.2 As personagens em *Melancia*

Pode-se afirmar que o elenco de *Melancia* é enxuto, ainda que se faça menção a vários personagens ou que alguns tenham participação mínima na história. Claire relaciona-se, sobretudo, com James e Adam, mas certamente é com a família que trava os diálogos mais profundos – além da mãe e do pai, ela tem quatro irmãs, Maggie, Rachel, Anna e Helen, sendo que as duas últimas moram com os progenitores, o que leva a protagonista a viver novamente com elas. Helen, aliás, por vezes atua como antagonista de Claire, papel que exerce com mais picardia que Denise, a amante do marido e que, supostamente, deveria atrapalhar Claire, mas cuja participação é ínfima, reduzida aos comentários da própria narradora-protagonista sobre ela. Não há, no enredo, a figura tradicional do vilão. Helen é mais uma personagem mimada, mal-humorada e atrevida do que uma inimiga propriamente dita de Claire. A rivalidade pela atenção de Adam, sugerida a princípio, arrefece, e, em certo sentido, Claire é tão caprichosa quanto Helen.

Em *Melancia*, Claire impera – nenhum enredo paralelo ao seu é desenvolvido, o que também ajuda a tornar a trama um pouco mais tediosa, se comparada ao de *Bridget Jones*. Por outro lado, o perfil das personagens é bem delineado, deixando-as mais interessantes e verossímeis. As outras irmãs Walsh, aliás, estrelarão quatro outros títulos de chick-lit com a assinatura de Marian Keyes. Cada uma com uma personalidade distinta, todas iniciarão os respectivos livros em um momento de confusão ou dificuldade, lembrando os apontamentos de Cawelti: Maggie, em *Los Angeles*, foi demitida e saiu de casa no mesmo dia; Rachel, em *Férias*, está internada em uma clínica para tratar o alcoolismo; Anna, sonhadora e desligada, em *Tem alguém aí*, está sem memória após um grave acidente; e a personalística Helen, em *Chá de sumiço*, está depressiva e sem rumo profissional. Com esse breve descritivo, percebe-se que a chick-lit trabalha menos com estereótipos femininos do que com as fórmulas dos enredos, haja vista as múltiplas personalidades das protagonistas. Há liberdade para criar tipos particulares – em *Repouso absoluto*, de Sarah Bilston, por exemplo, a protagonista é uma advogada grávida que não pode sair da cama para resguardar o bebê, e em *Agora ou Nunca*, de Marian Keyes, Katherine, uma das personagens principais, é uma profissional talentosa e

reconhecida, desdizendo o perfil de mocinha atrapalhada –, mas o arco do enredo é que segue um roteiro padrão.

### 6.1.3 As personagens em *Bridget Jones*

Ao contrário de *Melancia*, aqui temos uma gama mais rica de personagens e tipos. Além de Daniel, o namorado lindo, mas pouco confiável, e Mark, o verdadeiro amor, bom moço e tímido, Bridget se relaciona com Gav e Dan, parceiros temporários que servem de escada para cenas de humor da protagonista. Citá-los na trama, aliás, reforça a ideia de liberdade amorosa e desprendimento sexual feminino que a chick-lit quer incutir: São casos esporádicos e efêmeros, com os quais Bridget se envolve sem culpa, mas também sem paixão, e a identidade de mulher romântica e comportada, à espera de um príncipe para se entregar, é substituída pela imagem de mulher confiante, incursa em múltiplas aventuras e aberta a experiências menos sérias e mais avassaladoras.

Bridget tem 3 melhores amigos, cujas histórias têm peso à trama principal: Jude é uma excelente executiva, mas relaciona-se há tempos com Richard, o Vil, que não quer assumi-la e a faz sofrer, Sharon é uma feminista bastante estereotipada, sempre com um discurso negativo acerca do comportamento masculino, e Tom é o autodefinido “bicha velha”, o amigo gay que escuta Bridget e a previne contra neuroses e passos em falso. Os quatro formam uma parceria forte e sólida, e Bridget anota em seu diário os percalços vividos por eles. Do mesmo modo, os pais e os amigos mais velhos deles também têm espaço na agenda de Bridget, que enleia o leitor não apenas com os próprios dilemas, mas também com as aventuras de seus pares. Em certo momento da narrativa, o namoro de Pam com Julio, um português desonesto, ganha protagonismo e Bridget esquece seus conflitos para se debruçar sobre as encrencas vividas pela mãe ao lado do novo companheiro.

A mãe de Bridget, aliás, em alguns momentos é a antagonista da história. Como em *Melancia*, aqui não há a figura de um vilão ou uma vilã que interfira na trajetória da protagonista e impeça sua felicidade. Pam, contudo, é um contraponto

luminoso à filha, sendo mais descolada que ela. Pam a critica, a corrige, tenta aconselhá-la amorosamente e se mostra mais jovem que Bridget, que não raro é ofuscada à presença dela.

Minha mãe passou a ter uma energia jamais vista. Hoje de manhã, ela irrompeu no meu apartamento quando eu ainda estava de roupão, pintando a unha dos pés, no maior tédio, olhando na tevê os preparativos para uma corrida.

— Querida, posso deixar essas coisas aqui por umas horas? Perguntou ela, carregando um monte de sacolas de compras e entrando no meu quarto.

Logo depois, morta de curiosidade, fui ver o que ela estava fazendo. Sentada em frente do espelho, usava um caro conjunto cor de café de corpete e calcinha e passava rímel nos cílios, com a boca aberta (um dos grandes mistérios da natureza é a necessidade de abrir a boca para aplicar rímel)

— Não acha que você devia se arrumar, querida?

Ela estava incrível: a pele linda, o cabelo brilhando. Dei uma olhada na minha imagem refletida no espelho. Eu devia mesmo ter tirado a maquiagem antes de dormir. Um lado do meu cabelo estava grudado na cabeça, o outro formava uma série de pontas e chifres. Era como se meu cabelo tivesse autonomia, comportando-se muito bem o dia todo, aguardando até eu dormir para começar a correr e pular como crianças se perguntando: “O que a gente inventa agora”?

— Você sabe – disse mamãe, perfumando o colo com seu Givenchy II —, durante todos esse anos seu pai criou tanto problema para pagar as contas e os impostos, como se isso redimisse os trinta anos em que lavei pratos. Bom, a declaração de imposto de renda não estava pronta e pensei: dane-se, eu faço (...). (FIELDING, 1998, p. 73).

O trecho acima traduz a vitalidade de Pam, contraposta à inércia de Bridget, que frequentemente é diminuída ou melindrada pela mãe. Sua aparência, seu modo de falar (“Bridget, não diga ‘o quê?’, mas ‘desculpe, como disse?’” é seu jargão), sua postura, seu emprego: tudo pertinente à vida de Bridget é alvo de comentários de Pam. De qualquer modo, a relação não é pontuada por insatisfações por parte de Bridget e nem dá margem a uma discussão aprofundada sobre os emaranhados laços entre mãe e filha – o comportamento de Pam, na verdade, apenas reforça o tom cômico do livro.

A menção a mais personagens e a frutuosa utilização desses caracteres na elaboração do enredo dão agilidade ao *Bridget Jones*, que se torna um romance mais complexo e com mais pontos a serem desvendados. Do novo chefe à amiga casada traída pelo marido, todos acrescentam à história e compõem tipos peculiares que contribuem com o humor do livro e com o desenvolvimento da própria Bridget.

#### 6.1.4 As personagens em *Becky Bloom*

Em *Becky Bloom*, a trama é bastante centrada na protagonista, sem espaços para histórias paralelas. Além da própria Becky, Luke é o personagem mais desenvolvido, com mais espaço para ser explorado em suas nuances. Suze, a companheira de apartamento e melhor amiga da protagonista, não tem uma trajetória individual. Mesmo passando um período na casa dos pais, dados sobre eles também são escassos – conhece-se o gênio excêntrico e tradicionalista da mãe de Claire e os desvarios da mãe de Bridget, mas à mãe de Becky são permitidas poucas falas. Becky é egoísta o bastante para dedicar-se somente às questões pertinentes a si mesma e nenhuma trama secundária é fertilizada.

Outra peculiaridade do livro é a quantidade de personagens transitórios que desfilam pela história. Vendedoras, colegas de trabalho, produtores de televisão, amigos ocasionais preenchem as páginas e dão a oportunidade de a personagem principal apresentar os prismas da própria personalidade no embate com eles: com Tarquin, um possível pretendente, é interesseira e dissimulada; com Zelda, a vizinha dos pais, é uma conselheira financeira desastrosa, com Jill, em uma entrevista de empregos, é mentirosa. Ou seja, o relacionamento com seus pares contribui para o tracejo psicológico de Becky e garante momentos de humor devido à instabilidade emocional da personagem.

*Becky Bloom* também não trará um vilão, mas a protagonista pintará um personagem como tal. Derek Smeath é o gerente da conta de Becky e faz o papel de seu algoz, ainda que não o seja: ele apenas quer cobrá-la pela dívida assumida, mas ao longo do livro, conforme as cartas do banco vão se acumulando, ele é descrito como uma figura terrível, assustadora, que a empertiga com suas ameaças.

## 6.2 A LINGUAGEM DESCOMPLICADA NA CHICK-LIT

A linguagem da chick-lit precisa ser talhada tendo em vista várias determinantes: deve expressar a doçura das narradoras, mas não ser

excessivamente açucarada, pois precisa também ter humor; deve provocar o riso e, ao mesmo tempo, despertar emoções na leitora; deve ser imagética e sinestésica, mas não pode romper com convenções estéticas e literárias; por fim, deve equilibrar coloquialidade e simplicidade com literatura. O artesanato com a linguagem da chick-lit, então, não é tão frugal como se mostra: as autoras precisam soar naturais e espontâneas, ao mesmo tempo em que adequam o tom das narrativas à fórmula a que o gênero é submetido. Assim, ainda que prescindida da plasticidade, do lirismo e da inovação de obras da alta literatura, a chick-lit também reclamará uma energia criadora na construção do discurso literário.

Para Mikhail Bakhtin (1993, p.282), “a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua”. A linguagem da chick-lit manifesta um posicionamento feminino sobre si mesmo – ela registra como as autoras veem uma determinada geração de mulheres e denuncia um tipo de perfil feminino. A chick-lit esboroa alguns princípios do romance sentimental, principalmente porque a protagonista não se leva tão a sério, debochando de si mesma em várias situações, o que quebra algumas afetações que marcaram o gênero. Ela adotou um novo estilo, menos floreado e cor-de-rosa, mas ainda ligado ao feminino e ao contemporâneo. Bakhtin (1993, p. 279) comenta como se dá a organização dos enunciados de qualquer atividade humana:

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 1993, p. 279).

Com isso, o autor sugere que cada campo da atividade humana possui um modelo de linguagem, torneando-a e manuseando-a conforme seus intuitos discursivos. Para tanto, são empregados recursos específicos que perpassam por redes semânticas, organizações sintáticas ou sobreposição de significantes ou de significados, e elaboram um estilo particular para aquele enunciado. Os discursos amorosos, por exemplo, por mais que possuam um sem-número de manifestações e possibilidades, familiarizam-se entre si por algumas características comuns, como a escolha vocabular, mas podem também se distanciar de acordo com o gênero ao qual pertencem – a poesia tende a exercitar mais o enlevo do que a prosa, a qual,

por sua vez, assumirá uma melodia para a cultura de massa e outra para a alta literatura. Como relembra Bakhtin, as palavras são eleitas de acordo com sua significação, mas elas só ganham (ou não) expressividade no enunciado. A neutralidade é rompida com o uso, “O colorido expressivo lhes vem unicamente do enunciado, e tal colorido não depende da significação delas consideradas isoladamente” (ibidem, p. 311). Por isso que vocábulos como “mágico”<sup>29</sup>, “inesquecível” ou “especial” ganham tonalidade particular nos enunciados dos romances cor-de-rosa: em um contexto em que se deseja incitar a expressão amorosa, essas palavras soam mais açucaradas, sendo adjetivos que realçam o caráter melífluo da narrativa.

Comparem-se os seguintes trechos de *Bridget Jones* e de *Viagem de Mel*:

(...) continuamos a conversa até que Gav na maior excitação (essa é, aliás, uma das coisas ótimas de ter um caso com rapazes de 22 anos), começou a me beijar e ao mesmo tempo tentava abrir minha roupa. Acabou conseguindo enfiar a mão na minha barriga e aí constatou, o que foi muito humilhante: — Humm. Você é toda fofa. Depois dessa, não consegui continuar. Ai, Deus. Não é fácil. Estou muito velha e vou ter que desistir, dar aulas de religião numa escola de moças e ir morar com o professor de hóquei. (FIELDING, 1995, p. 228).

E

E Blake saboreava o modo como a deixava ciente de suas zonas erógenas, das sensações que os toques leves dos dedos ou da língua podiam criar. Era quase um ato de crueldades. Mas uma crueldade absolutamente deliciosa (...) Nunca sonhara que tais sensações pudessem existir, que simples toques pudessem deixá-la pronta para explodir (MAYO, 2011, p. 66)

Ambos os trechos narram as protagonistas, *Bridget* e *Kara*, em momentos que antecedem uma relação sexual, mas é nítida a diferença de tom – conquistada por meio da linguagem – entre eles. Enquanto a descrição de *Viagem de Mel* pretende ser mais sensual, explorando as sensações da protagonista e adjetivando as ações de Blake (“saboreava” e “deliciosa”, por exemplo, são palavras que reforçam a conotação sensual almejada pelo romance), *Bridget* relata o encontro com Gav de maneira mais breve e objetiva, sem se prolongar sobre as impressões acerca daquele momento. O título *Harlequin* também aposta em uma roupagem mais séria – emprega, por exemplo, a expressão “zonas erógenas”, cuidando para não resvalar em termos mais vulgares –, enquanto a *chick-lit* brinca com a situação e

<sup>29</sup> Assim descreve Claire o momento em que ela e James se apaixonam: “(...)”, enquanto meus olhos azuis encontravam seus olhos verdes, por cima do daiquiri de manga que ele estava bebendo (embora, na verdade, tivesse pedido um copo de cerveja), aconteceu: o *mágico pó prateado* foi salpicado em cima de nós” (KEYES, 2010, p.16., grifo meu)

usa referências mais coloquiais (como “na maior excitação”) para transmitir descontração. Se a linguagem do romance sentimental tradicional privilegiava o envolvimento da leitora, emulando um código de prestígio e adornando-se com uma melodia mais sentimental, a linguagem da chick-lit é orientada para divertir e gerar identificação imediata, por isso é mais prática e prosaica, mas, ao mesmo tempo, menos óbvia – a observação de Bridget sobre a idade de Gav apenas deixa subentendido que rapazes mais novos têm um apetite sexual maior, sutilezas algo sardônicas de que se vale a chick-lit. Estratégia parecida é usada por Claire, quando ela precisa confessar seu desejo por Adam, mesmo que ainda esteja legalmente casada:

Porque ele era muito atraente.  
 E eu tinha um par de olhos.  
 Você sabe, sou apenas humana.  
 Hipoteticamente falando, é possível estar amando um homem, no meu caso, James, e ter uma paixonite por outro, e aqui me refiro a Adam.  
 Não significava que uma paixonite fizesse mal.  
 Não significava que eu fosse uma pessoa volúvel.  
 Era bom para mim.  
 Porque eu não precisava permitir que essa paixonite tivesse conseqüências.  
 E mesmo que, Deus me perdoe, tivesse de fato, não seria o fim do mundo, seria? (KEYES, 2010, p. 219)

Bakhtin (1993, p. 314) diz também que

nossas falas, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras *dos outros*, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado.

De fato, todos os enunciados estão contaminados pela fala alheia, apropriando-se de outros discursos para formular um pensamento, e quando se pensa em cultura de massa, essa interdependência é mais evidente. Assim, por mais que a chick-lit tenha um colorido próprio, ela não é divorciada da tradição. A linguagem não pode ser tão deformada e criativa que assuste as leitoras, mas também precisava renovar os velhos paradigmas dos romances cor-de-rosa, demais tediosos para uma leitora ainda não cooptada e que queira embarcar em histórias igualmente femininas, mas mais atuais.

Incontestavelmente, as três protagonistas aqui analisadas possuem uma voz particular, que as distingue entre si e imprime uma marca às personagens – Bridget

é mais sarcástica e autocrítica, Becky é mais meiga e sonhadora, enquanto Claire é mais detalhista e analítica –, mas há um estilo que assemelha essas três vozes e as remete à indústria cultural. Nenhuma faz uso de um vocabulário muito pernóstico ou constrói frases tão rebuscadas que dificultem a interpretação da mensagem. De modo geral, o discurso da chick-lit pode ser facilmente transposto para um filme ou ser aparentado à reportagem de uma revista. Sobre isso, Bakhtin (1993) afirma que todo enunciado insere-se em um contexto dialógico, isto é, ele responde a um outro enunciado ao mesmo tempo em que estimula ou influencia uma nova enunciação. A chick-lit comprova isso, já que não é possível apartá-la do contexto cultural em que está inserida: ela adota a fala de determinados produtos, ao mesmo tempo em que já refuta e atualiza outros. O texto a seguir, retirado de *Melancia*, é emblemático, pensando-se na dialogia: embora alocada na tradição do romance sentimental feminino, a chick-lit não quer ser retrógrada como suas antecessoras e procura se posicionar como menos kitsch que as histórias pretéritas:

Voltou quase imediatamente, com uma grande toalha azul na mão, e fico satisfeita de tranquilizar vocês, neste ponto, dizendo-lhes que não, ele não secou meu cabelo para mim.  
O que pensam que isto é? Uma história de Mills e Boon, a dupla Água com Açúcar?  
Sinto muito, mas se esse é o tipo de roteiro no qual estão interessados, então sugiro que leiam um livro diferente (KEYES, 2010, p.204).

Claire ainda espezinha o gênero coirmão em outras oportunidades, subjugando as histórias de amor relatadas nele, como se fossem demasiadamente melífluas e forçadas. No excerto a seguir, Claire desdenha dos romances tipo Harlequin, como se eles fossem demais facilitadores, destoantes da vida real.

Tive uma forte pontada de arrependimento. Ah, se as coisas não tivessem acabado daquela maneira. Se nunca tivessem dado errado.  
Mas deram.  
Tentativas de reconciliação dramáticas aos 43 minutos do segundo tempo são coisa de Mills e Boon. Raramente acontecem na vida real.  
E, quando acontecem, habitualmente são quando uma das partes bebeu - ou as duas (ibidem, p. 450).

Neste outro trecho, o discurso de Claire é ainda mais arguto e tenaz contra os exageros inverossímeis dos romances água-com-açúcar:

Meu coração batia forte. Sentia-me numa situação de desvantagem tão terrível. Ah, meu Deus, por que Helen não podia ter-me dado algum aviso de que estava trazendo o belo Adam? Eu poderia ter posto um pouco de maquilagem e um biquíni bonito. Porque, quando disse, antes, que estava deitada no jardim usando short cortado e um pequeno sutiã, nem por um momento queria sugerir que estava com o aspecto de uma daquelas garotinhas sensuais de Bay-watch. Ah, meu Deus, não! O short era velho, feito de brim gasto e grosseiro, e estava cortado de uma maneira esquisita. Não ficava nada bem e fazia meu bumbum parecer enorme. E a lycra do sutiã havia afrouxado, de modo que ele estava todo caído e esgarçado.

É novamente a versão Mills e Boon contra a vida real. Na primeira, sempre que são apanhadas desprevenidas pelo seu homem, elas estão acabando de sair do chuveiro, cobertas com uma perfumada loção corporal, seus cabelos cheios de pequenas mechas úmidas que escapam por debaixo da toalha, e a aparência delas é linda, de uma maneira totalmente inocente e natural.

O bastante para fazer você vomitar.

Mas, na vida real, pode apostar que estará com a pior aparência possível, quando chega inesperadamente o homem por quem você sente simpatia/amor/tesão. Ora, essa sempre foi minha experiência. Talvez você tenha um pouco mais de sorte (ibidem, p.400)

Os enunciados de *Melancia* tomam partido em relação ao gênero, alardeando-se como mais reais e plausíveis que a ficção do tipo Harlequin. Claire debocha, novamente, das cenas em que as mocinhas são surpreendidas com um visual deslumbrante pelo mocinho, sendo que ela – supostamente, um exemplar de garota real – estava em trajes vexatórios e pouco atrativos. O trecho anterior ainda indica alguns traços (tanto em relação à fórmula, quanto em relação à linguagem) da chick-lit: a preocupação excessiva com a estética, a descrição do visual, a referência a um outro produto de massa (Bay-watch), as considerações a respeito do estado emocional (“Meu coração batia forte”), os coloquialismos (“fazia meu bumbum parecer enorme”/ “tesão”), a ironia (“O bastante para fazer você vomitar”), a metalinguagem (“Talvez você tenha um pouco mais de sorte”). A linguagem da chick-lit, então, escancara alguns pilares da fórmula sob a qual ela é erigida, e por mais que trate com jocosidade outros romances sentimentais, não deixa de sê-lo.

O primeiro matiz que padroniza a linguagem da chick-lit é a informalidade. À guisa de representar a fala real e registrar os pensamentos como, de fato, são codificados, o coloquialismo se faz presente nas três obras – termos populares, gírias e até palavras de baixo calão compõem o vocabulário das meninas, aproximando-as não só da língua falada, mas do comportamento comum e esperado de mulheres de tal faixa etária e posição social. Nos trechos finais de *Bridget Jones*, a protagonista registra um pensamento que a angustia: “Talvez papai esteja neste instante tentando transar com mamãe. Argh, argh. Não, não. Por que o cérebro da

gente pensa essas coisas?”<sup>30</sup> (FIELDING, 1995, p. 309). Além de adotar uma expressão mais popular (“transar”), Bridget ainda se vale de uma onomatopeia para enfatizar sua aversão à imagem (“Argh”) e finaliza com um termo coloquial (“a gente”), vertendo o registro verbal de um diário em um código mais próximo à oralidade e a um pensamento, de fato. Tanto as declarações de Becky: “Por que diabos concordei com essa droga de jantar afinal?”<sup>31</sup> (KINSELLA, 2008, p. 408) quanto de Claire “–Seu pai é um filho da puta – sussurrei para minha filha.”<sup>32</sup> (KEYES, 2010, p. 38) se valem de gírias e palavras chulas para exprimir a raiva e o desgosto das protagonistas.

Adorno reflete sobre a linguagem da indústria cultural, mencionando sua falta de qualidade e opacidade. A linguagem inegavelmente cotidiana da chick-lit é isenta de preciosismo. A coloquialidade tanto ajuda na construção da impressão de realidade como aproxima a narradora (personagem) da leitora, criando a empatia e abrindo os canais de comunicação entre elas – uma personagem que expressa claramente, sem farsas, o que está sentindo será mais bem acolhida que uma que torna os sentimentos pouco claros. Segundo Antonio Amora (1965, p. 134), a linguagem cotidiana “é a linguagem de todos os dias, falada espontaneamente, e muitas vezes escrita”, opondo-se à linguagem erudita. O teórico afirma que essa fala está desenlaçada da gramática normativa, isto é, “sua evolução não se subordina a uma disciplina lógica e estética imposta pela autoridade dos teóricos” (idem). O gênero não se ocupará, de fato, com questões ligadas ao refinamento estético, e tanto seu léxico quanto sua sintaxe serão mais simples e digeríveis. A figura mais explorada pela chick-lit é a metáfora, ou seja

uso de uma palavra, de uma expressão ou de um “discurso”, noutra sentido que não o próprio. A metáfora baseia-se sempre na semelhança entre coisas ou fatos.(...) A metáfora, em todas as suas formas, é sempre uma *imagem*. E o que é uma imagem? A rigor, toda ficção ou criação artística é *imagem*, uma vez que a ficção é, como mostramos, uma imagem da realidade. Mas isto é o sentido amplo de imagem; no sentido restrito,

<sup>30</sup> No original, “Maybe Dad is at this moment attempting to mount Mum. Ugh, ugh. No, no. Why did brain think such thought?” – a tradução manteve a coloquialidade do trecho. Disponível em: <http://m.litfile.net/read/160073/103204-103700?page=88>

<sup>31</sup> No original, “I shake my head hard, trying to clear it; trying to calm myself. Why the hell did I agree to this bloody dinner, anyway?”. Disponível em: <http://www.balajisebookworld.com/Ebooks/Confessionsofashopaholic.pdf>

<sup>32</sup> No original, ““Your father is a bastard,” I whispered to my child.” Disponível em: <http://www.readersstuffz.com/downloads/ebooks/Novels/Marian%20Keyes%20-%20Watermelon.pdf>

psicológico, imagem é a representação mental de uma realidade sensível (idem, grifos do autor).

Moisés explica ser próprio da prosa o emprego menos polivalente e mais unívoco de metáforas, visto que tal gênero “(...) exprime-se acima de tudo em linguagem denotativa” (MOISÉS, 1984, p. 84). Entretanto, o literato pondera que “(...) a prosa se socorre da conotação quando o fluxo narrativo o permitir ou requerer” (ibidem, p. 85). As chamadas “ilhas poéticas”, dentro das obras analisadas, são mais frequentes em *Melancia* – sendo a personagem que mais gosta de analisar os próprios sentimentos e revisitá-los, a linguagem conotativa é presente e útil no sentido se dar o tom mais derramado e romântico que a constituição de Claire reclama. Assim ela descreve como se apaixona por James<sup>33</sup>:

E então James sorriu para mim, um sorriso lento, sensual, uma espécie de sorriso de quem sabe das coisas, que em nada combinava com o terno de riscas que usava, e juro a você que minhas entranhas viraram sorvete quente. Você sabe, tudo assim meio quente, gelado e formigante e... ora... como se estivesse se dissolvendo ou algo parecido. E, durante anos, muito tempo depois que a magia inicial já se desgastara e a maioria de nossas conversas era sobre política de seguros, tudo que eu precisava fazer era me lembrar daquele sorriso para me sentir exatamente como se tivesse acabado de me apaixonar outra vez (KEYES, 2010, p. 17).

Certamente, não se trata de uma metáfora rebuscada – é, antes, uma comparação frugal e adocicada, já que aproxima a sensação romântica que a acomete quando conhece o futuro marido ao derretimento de um sorvete. Mesmo que tal metáfora seja quase infantil, ela empresta certo encanto à narrativa, fugindo da linguagem quase oral com que ela é normalmente contada, e rememorando seu caráter literário. As figuras de linguagem da chick-lit não são apuradas – elas, antes, articulam-se com elementos habituais: cores, perfumes, sensações conhecidas. No trecho a seguir, Becky conta como fica enfeitiçada após realizar uma compra, e também se vale de comparações fáceis (novamente, ligadas ao estômago, ao paladar, aos prazeres primários, como já preconizava Bourdieu) para comunicar como se sente completa diante de uma sacola de compra:

Aquele momento. Aquele momento em que seus dedos se enroscam nas alças de uma sacola brilhante, sem nenhum vinco — e todas as coisas

<sup>33</sup> Por se tratar de produtos de massa condizentes a uma fórmula, entendeu-se que aludir às traduções, e não os trechos originais, não causará ônus à interpretação, visto ambos os registros se servirem das mesmas ferramentas linguísticas. Além disso, pretende-se analisar como uma leitora brasileira pode recepcionar a linguagem dessas obras.

novas e lindas dentro dela passam a ser suas. Como é? É como passar fome durante dias, depois encher a boca de torrada com manteiga quentinha. É como acordar e perceber que é fim de semana. É como os melhores momentos do sexo. A minha mente bloqueia qualquer outro pensamento. É um prazer puro, egoísta. (KINSELLA, 2008, p.42).

Neste outro excerto, Becky começa a desconfiar que comprar pode perturbá-la mais do que regozijá-la. Ela metaforiza seu sentimento por meio da luz – a alegria solar de obter um objeto de desejo – e da escuridão – a tristeza nascida da culpa. Embora esse também não seja um exercício inédito de criação literária, a sugestão do paradoxo luz/escuridão confere alguma profundidade à linguagem. Em vez de sinalizar mais diretamente esse dilema psicológico, como “À medida que acrescento cada peça, sinto um arrepio e depois culpa”, a narrativa tenta alegorizar a dor da personagem, tarefa cara à literatura.

Está na hora de comprar um edredom novo. Branco, para combinar com meu robe novo. E um par de almofadas com uma manta de pele fantasia. Toda vez que acrescento alguma coisa à minha pilha, sinto um pequeno arrepio de prazer, como no momento de soltar fogos. E, por um instante, tudo está bem. Mas depois, aos poucos, a luz e os brilhos desaparecem e fica só a escuridão fria novamente. E então eu procuro alucinadamente em volta por alguma coisa mais. Uma enorme vela aromatizada. Um conjunto de gel de banho e creme hidratante Jo Malone. Uma bolsa de pot-pourri feita à mão. À medida que acrescento cada peça, sinto um arrepio — e depois escuridão. Mas os arrepios estão ficando menores a cada vez. Por que será que o prazer não permanece? Por que não me sinto mais feliz? (ibidem, p.288).

### 6.2.1 A linguagem romântica Harlequin X A linguagem descolada chick-lit

Janice Radway (1991) fez um completo estudo sobre o romance sentimental feminino nos anos 80, amparada, sobretudo, por entrevistas com leitoras. Ela dedica um capítulo de seu trabalho a observações sobre a linguagem desses livros, pontuando alguns traços que a tornam facilitada e pasteurizada. Embora esse panorama continue valendo para os romances cor-de-rosa atuais, a chick-lit denota alguma independência e renovação, abandonando pressupostos e adotando outros – certamente, motivada pela busca pelo efeito do real e ancorada por mudanças sociais que reverberam no discurso feminino.

A autora postula, primeiramente, que a identificação, sempre associada ao gênero, não é construída apenas pelo conteúdo, mas também pela linguagem empregada – quanto mais referencial, mais embaralhados ficarão os mundos ficcional e real:

*Although it is true that romance reading evokes a process of identification whereby the reader responds to events lived through by the heroine, this is not the only level at which the reader reacts. The act of romance reading must first involve any reader actively attributes sense to the words on a page. In doing so, that reader adopts the text's language as her own and appears to gesture toward a world she in fact creates. Because the process must necessarily draw more or less on the language she uses to refer to the real world, the fictional world created in reading bears an important relationship to the world the reader ordinarily inhabits (Radway, 1991, p.187).*

A identificação é, sim, alicerce na linguagem da chick-lit. Como já relatado, a coloquialidade norteará o discurso das protagonistas. Se o teor da fala de Becky fosse mais científico, ou se Becky fosse excessivamente formal e séria, naturalmente haveria uma barreira entre elas e o público dessa literatura de massa, que quer consumir um livro com linguagem mais familiar e acessível.

Radway descreve a linguagem empregada no romance popular feminino como simplista: ela abusa de repetições, construções sintáticas comuns, vocabulário ordinário e pouco criativo. Em suas palavras, “(...) *a popular romance reveals that the form uses few linguistic techniques capable of thwarting a reader's efforts to 'discover' immediately the sense of the story's words.*” (ibidem, p. 189). Há uma ilusão de pureza da linguagem, como se ela revelasse sem máculas a realidade correspondente ao próprio mundo. Proença Filho lembra que é a fala comum que tem por propósito a transparência. “A fala ou o discurso é, no uso cotidiano, um instrumento da informação e da ação e não exige, no mais das vezes, atitude interpretativa”, sumariza o teórico (PROENÇA FILHO, 1987, p. 7). Já a linguagem literária, para ele, deveria ser caracterizada pela criação artística e pela multissignificação, que a torna especial e diferenciada do uso que se costuma fazer dela no cotidiano. O texto da literatura seria

(...) um objeto de linguagem ao qual se associa uma representação de realidades físicas, sociais e emocionais mediatizadas pelas palavras da língua na configuração de um objeto estético. O texto repercute em nós na medida em que revele emoções profundas, coincidentes com as que em nós se abriguem como seres sociais (idem).

Não se pode afirmar que a chick-lit tenha aperfeiçoado as ferramentas linguísticas do romance sentimental a ponto de obscurecer o discurso, torná-lo ininteligível ou ambíguo. A fala da protagonista não se vale de charadas ou subjetivismos líricos. Ao declarar que

Quer saber do meu sonho secreto? Ele se baseia numa história que li uma vez no jornal a respeito de uma confusão ocorrida num banco. Gostei tanto que recortei e fixei na porta do meu armário. Duas contas de cartão de crédito foram enviadas para pessoas erradas e – imagine só – as duas pagaram a conta errada sem perceber. Elas pagaram as contas uma da outra sem nem mesmo examiná-las. Desde que li aquela história, tenho um sonho secreto: que o mesmo acontecerá comigo (KINSELLA, 2008, p.14).

Becky é assertiva o bastante para revelar seu sonho secreto. Ela o transforma em matéria discursiva, a leitora não precisa se esforçar para desvendá-lo. Ainda assim, é capaz de reverberar, de forma clara e precisa, sentimentos que podem habitar também na leitora.

Se Proença Filho é correto ao afirmar que se pode entender o estilo

(...) como o aspecto particular que caracteriza a utilização individual da língua e que se revela no conjunto de traços situados na escolha do vocabulário, na ênfase nos termos concretos ou abstratos, na preferência por formas verbais ou nominais, na propensão para determinadas figuras de linguagem, tudo isso estreitamente vinculado à organização do que se diz ou escreve e a um intento de expressividade (ibidem, p. 24).

e que, ainda segundo Proença Filho, “o estilo admite uma dimensão coletiva, vinculada aos denominados *estilos de época* (...)” (idem, grifo do autor), não é forçoso pontuar que a chick-lit elaborou e cultivou um estilo próprio, particular. Despidos de ambiguidade, por um lado, mas contendo suspense; simples, mas imiscuídos por tergiversações e flashbacks; denotativos, mas sentimentais: os livros da chick-lit são confeccionados com as mesmas armadilhas e com os mesmos encantos, servindo-se da fórmula “humor + identificação + universo feminino” para consagrar a gênero.

A credibilidade e a verossimilhança, então, são originadas da linguagem, que registraria com exatidão os acontecimentos e fatos (como históricos e geográficos) relatados naquele universo criado – e isso vale tanto para os romances sentimentais analisados por Radway como para a chick-lit. Como Radway (1991, p. 188) pontua, “*Their faith in the realism of the contemporary romance is, in actuality, a function of*

*the peculiar way the language is organized by the author and then actively construed by them as readers”.*

A pesquisadora explica que outro elemento demandado pelo gênero estudado por ela é um repertório linguístico limitado, que precisaria ser referencial e não desorientar a leitora com possíveis caminhos interpretativos menos claros e evidentes. O universo romântico necessita ser idêntico ao habitado por ela e os escritores intentariam duplicar o mundo real, vivido pelas mulheres, transformando-o em matéria ficcional. A leitora dessas histórias, explana Radway, não quer lidar com a literatura, ser enredada por ela, permitir-se imaginar as múltiplas possibilidades de interpretação sugeridas pelas palavras – estas devem servir para contar, não para sugerir. Na acepção das consumidoras desse tipo de literatura, a linguagem deve ser transparente, como se o significado residisse nelas mesmas, e não no sentido dado no momento da fruição da história. *“They rely on standard cultural codes correlating signifiers and signifieds that they accept as definitive. It has simply never occurred to them that those codes might be historically or culturally relative”* (ibidem, p.190), enfatiza a teórica, ressaltando que os códigos aprendidos não necessariamente são os únicos, o que geraria a múltipla interpretação.

A linguagem de chick-lit não se desvirtua da tradição nesse ponto, apostando nas convenções. Novamente, insiste-se que a obra, produzida para divertir e ser um instrumento de entretenimento, não pode demandar uma grande energia interpretativa, pois isso arranharia os objetivos do gênero. O conjunto de sabedorias e experiências acumulado ao longo da vida da leitora e exigido no momento da leitura para significá-la não é raso, mas também não pode extrapolar os limites do gênero, já que ele próprio não fornece tamanha bagagem cultural. Destarte, recorrer a um vocabulário mais modesto é a garantia que qualquer leitora (haja vista que a indústria cultural trabalha com uma audiência enorme, massificada e heterogênea) poderá apreciar o livro sem grandes dificuldades linguísticas. No momento em que Claire é apresentada a Adam, a personagem fica realmente encantada com a beleza do rapaz, e a leitora não tem dificuldade em visualizá-lo, menos ainda em compreender o efeito de sua presença ao coração de Claire. Se Keyes houvesse empregado um vocabulário mais enigmático e afetado, o trecho ganharia uma formalidade e um distanciamento que não seriam benfazejos ao gênero:

Virei-me, disposta a sorrir para Adam, e estendi-lhe minha mão cheirando a parmesão e com as juntas em carne viva.  
 E levei certo choque.  
 Aquele não era um dos habituais jovens imaturos de Helen.  
 Aquele era realmente um homem.  
 Admito que jovem.  
 Mas, inegavelmente, um homem.  
 Mais de um metro e 80 de altura e muito sensual.  
 Pernas compridas. Braços musculosos. Olhos azuis. Maxilar quadrado. Belo sorriso.  
 Se tivéssemos um medidor de testosterona pendurado na parede da cozinha, o nível de mercúrio atravessaria o teto (KEYES, 2010, p. 130).

Apesar de ser uma linguagem menos complexa, nota-se que ela exige um certo raciocínio da leitora, pois relaciona a testosterona, hormônio masculino, à virilidade do personagem – sutíliza que pode passar despercebida em uma leitura desatenta e que adorna a narrativa com algum toque (mesmo que frágil) de criação literária.

A pesquisa empreendida por Radway aponta, ainda, que as leitoras associam boa escrita a bom enredo. A linguagem serviria, sob essa ótica, para descrever, para narrar eventos concluídos em si mesmos, não para ser manipulada de forma sofisticada, original ou polivalente. “*They believe that meaning is in the words only waiting to be found*”, afirma Radway (1991, p. 190). Concepções como a de Eagleton<sup>34</sup>, portanto, de que a literatura geraria o encantamento pela linguagem deformada, excêntrica não ecoam nesse gênero. Radway ressalta que “*Perhaps the most striking linguistic feature of the contemporary romance is its constant use of an exceedingly simple syntax that yet manages to mark itself as 'literary'.*” (ibidem, p. 191). A autora explica que essa formulação é adotada por ser imediatamente compreendida, mesmo por uma leitora sem experiência com o gênero, e continua:

*The efficacy of the language's referential function is therefore never called into question. However, even though romances rely heavily on simple subject-verb constructions, most also exhibit a marked tendency to lapse into the passive voice. When they do so, they often seem to be straining after an identifiably "literary" effect because they combine it with subordinate clause constructions, elaborate similes, and rhetorical flourishes (idem).*

A chick-lit, embora prime pela clareza de seus enunciados, valer-se-á de construções um pouco mais elaboradas, muitas vezes correspondentes ao fluxo de consciência (ou à verborragia) da personagem. Como as narradoras analisarão

<sup>34</sup> EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Sutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

obsessivamente cada detalhe de suas vidas, entremeando-se em reflexões sobre si mesmas, Gilbert (1996) indica que, para tal intento, muitas vezes estruturas sintáticas e gramaticais mais refinadas são empregadas para dar conta da torrente verbal que toma conta das personagens. Comentários e trocadilhos são encadeados à oração principal, subordinadas revelam o julgamento das personagens e até figuras, como já visto anteriormente, são manejadas para dar conta do conteúdo volumoso de informações que as protagonistas querem passar por meio de sua fala. Em *Viagem de Mel*, os períodos são simples, curtos, priorizam a ordem direta (sujeito+predicado) e, em alguns trechos, violam a coesão e suspendem o encadeamento, e tal quebra pretende assemelhar o discurso à oralidade. Muitas vezes, os enunciados são construídos em forma de pergunta, estratégia para marcar o pensamento da personagem. O diferencial, nesse caso, é pretensão por um vocabulário que enleie mais a leitora nas sensações amorosas experimentadas pela personagem:

Tudo que fazia era errado. Exceto que outra parte de seu cérebro, a parte insana, ansiava por aceitar o que Blake tinha a oferecer. Fazia com que se sentisse feminina. Aumentou a autoestima quanto a seu corpo. Deixou-a mais segura. Tornara-se uma mulher diferente, se fosse honesta com ela mesma, gostava muito dele (MAYO, 2011, p. 130).

Há uma flutuação nesse trecho entre os tempos verbais – os pretéritos imperfeito, perfeito e mais que perfeito são empregados indiscriminadamente, e essa ciranda, linguisticamente inadequada, se não atrapalha o entendimento da história, também não traz estabilidade à linguagem. Em *Becky Bloom*, no fito de transparecer a sofreguidão da personagem ao entrar em uma loja, alguns recursos são recrutados, como o emprego da anáfora. Sequiosa por fazer compras, Becky lança uma pergunta retórica para confirmar que está certa em desejar objetos dos quais não faz uso e serve-se da coesão por rede semântica para mostrar a ansiedade que sente diante de tantos apetrechos convidativos.

Quando entro na Smith's, sinto meu corpo inteiro expandir-se num alívio. Sente-se uma vibração ao entrar numa loja, qualquer loja, que nada se compara. Um pouco pela expectativa, um pouco pela atmosfera receptiva e o burburinho, um pouco pelo simples fascínio do novo em tudo. Revistas novas brilhando, lápis novos brilhando, transferidores novos brilhando. Não que eu tenha precisado de um transferidor desde meus onze anos de idade, mas eles não são lindos, limpinhos e sem nenhum risco dentro das embalagens? Há uma série nova de fichários com capa de leopardo que

nunca tinha visto antes, e por um momento me sinto quase tentada a comprar. Mas, em vez disso, me forço a passar reto em direção ao fundo da loja onde os livros estão empilhados (KINSELLA, 2008, p. 101).

Já Bridget, quando ansiosa, tem um estilo vertiginoso de escrever em seu diário, registrando linguisticamente a efervescência de seus pensamentos – os enunciados conseguem refletir o estado de agitação da personagem. A última frase do seguinte trecho ainda demonstra uma tentativa de Bridget de maquiagem o real interesse dela por Mark, e a dissimulação, depois da enxurrada de dúvidas sobre como agradá-lo, gera humor ao trecho:

Estou em pânico. Daqui a meia hora Mark Darcy passa para me pegar. Acabo de chegar do trabalho, meu cabelo está horrível e infelizmente continua o mesmo caos com as roupas para lavar. Socorro, ai, socorro. Estava pensando em usar meu jeans 501 branco, mas lembrei que Mark deve ser do tipo que vai me levar num restaurante muito fino. Ai, Deus, não tenho nada fino para vestir. Será que ele acha que eu vou aparecer de rabinho de coelha? Não que eu esteja interessada nele nem nada (FIELDING, 1995, p. 247).

Já neste outro excerto, Bridget está melancólica com a proximidade das festas do fim de ano, e as frases se tornam mais desenvolvidas. Um período curto (“Detesto Natal”) resume a tristeza de Bridget, e logo é seguido por um período longo, no qual ela enumera o porquê desse sentimento, utilizando-se de orações subordinadas concessivas para frisar que ela não está no clima festivo que a época propõe. Por fim, conformada que não será feliz no Natal (“Não tem problema”), a narradora imprime um ar de superioridade à própria solidão e declara que irá degustar obras de alta cultura em seu tempo livre – a graça, entretanto, é que logo na entrada seguinte de seu diário Bridget afirma que *Encontro marcado*, um programa televisivo de massa, estava ótimo e que ela quer beber mais vinho.

Ela saiu da loja, onde estava tocando a música “Castanhas assando na fogueira”, e fiquei olhando para um fantástico coador do famoso designer Phillipe Starck que custava 185 libras, mal contendo as lágrimas. Detesto Natal. Tudo é programado para a família, o afeto, o aconchego, o sentimento, os presentes, e se você não tem namorado nem dinheiro, se sua mãe está saindo com um português ladrão e foragido, e seus amigos não querem mais ser seus amigos, dá vontade de emigrar para um desses horríveis países muçulmanos onde pelo menos todas as mulheres são consideradas párias. Não tem problema. Vou passar o fim de semana lendo um livro tranquilamente e ouvindo música clássica. Talvez leia *Estrada dos famintos*. (ibidem, p. 298).

Os recursos sintáticos e semânticos na chick-lit, ainda que limitados, flutuam de acordo com o temperamento das personagens e a dramaticidade ou emotividade do momento que elas vivem, conseguindo passar a tensão exigida pela narrativa.

Outro traço elencado por Radway no ofício de se obter o realismo no romance sentimental é a detalhada descrição física explicitada pelo gênero. Em suas palavras,

*Although the romance's mimetic effect can be traced to several linguistic devices, one of the most crucial is the genre's careful attention to the style, color, and detail of women's fashions. Extended descriptions of apparel figure repeatedly in all variations of the form (...) However, even the shorter Harlequins and Silhouettes make use of pared-down descriptions that still manage to evoke the aura of the female world (ibidem, p. 193).*

Para a teórica, aparentemente essas descrições atrasam a narrativa, tornando-se supérfluas, mas, na realidade, elas servem para aproximar a heroína da leitora, como se o interesse por moda e beleza fosse natural às mulheres – e esse é mais um código cultural distorcido ou pasteurizado pelo romance popular feminino. Segundo ela,

*Fictional characterization, it would seem, is successful for these women because it manages to convince them that even though they know the characters are more perfect than they or their husbands can ever hope to be, they are yet entirely persuasive and believable as possible human individuals (ibidem, p. 203).*

O detalhamento não é exclusivo dos romances femininos – várias narrativas canonizadas são reverenciadas pelas longas e complexas exposições a respeito de cenários ou acontecimentos. Na chick-lit, alguns eventos merecerão demorada caracterização, especialmente os ligados à estética da protagonista. Não há, contudo, nenhuma descrição tão exaustiva que não deixe nenhuma lacuna a ser preenchida pela leitora – embora bastante imagéticas, as histórias ainda demandam alguma criação das receptoras, inferindo pormenores que não foram divulgados textualmente. No seguinte trecho de *Melancia*, Keyes encontra uma forma criativa e bem humorada de relatar o visual de Claire às vésperas do primeiro encontro romântico com Adam. Há uma mescla de indicações a respeito da aparência e da vestimenta da protagonista com observações sobre suas inseguranças e

expectativas. Assim, a leitora consegue imaginá-la por meio das pistas, mas o retrato completo é apenas incitado.

Os preparativos para domingo.

Ingredientes:

Uma mulher de 29 anos que recentemente dera à luz, negligenciada, abandonada e rejeitada.

Uma generosa dose de culpa.

Uma pitada de antegozo.

Um pacote de insegurança sobre a aparência do seu corpo.

Um raminho de excitação (selvagem, se possível).

Uma colher cheia de desespero profundo, condensado.

Um pequeno pânico de estrias.

Duas meias 7/8, pretas, com renda na barra.

Uma calcinha preta interessante.

Um sutiã preto, da espécie miraculosa, em vez de apenas maravilhosa.

Uma garrafa de vinho tinto.

Um vestido.

Um par de sapatos.

Decoração:

Batom vermelho-prostituta.

Várias camadas de rímel escuro.

Modo de preparar:

Deixar de lado as meias, calcinhas e sutiã, para usar mais tarde.

Pegar a mulher.

Verificar seus olhos e sua pele para se certificar de que ela não passou de seu prazo de validade.

Acrescentar culpa, antegozo, insegurança, excitação, desespero e pânico.

Misturar tudo.

Deixar cozinhar alguns dias.

Num banheiro de tamanho médio, preparar a mulher, raspando suas pernas, colorindo seu cabelo e pintando as unhas dos seus pés.

Cerca de uma hora antes de começar, despejar generosamente uma cara loção corporal, mexendo frequentemente.

Acrescentar as meias, o par de calcinhas pretas interessantes e o sutiã preto miraculoso. Praticar um pouco os atos de sedução, deixando seu cabelo cair sobre o rosto e lançando olhares através dos cílios (KEYES, 2010, p. 289).

As narrativas chick-lit, aliás, trazem descrições a respeito das personagens, sobretudo, quando elas se sentem demasiadamente belas ou feias. O mesmo não acontece em *Viagem de Mel*: a protagonista é descrita à exaustão, seus trajes e penteados são sempre citados. Na chick-lit, prefere-se detalhar os estados emocionais (empolgação, desespero, depressão, esperança), mas as alusões à aparência das protagonistas são eventuais e colorem as histórias com a verossimilhança, lembrando à leitora que elas são normais – como na ocasião em que Bridget, sentindo-se velha, aposta em uma maquiagem exagerada e descreve como seu aspecto ficou assustador. Em tramas sentimentais como as analisadas por Radway, a mocinha nunca teria um visual conspurcatório.

Vou tomar chá com Tom. Resolvi que preciso dedicar mais tempo à aparência, como fazem as estrelas de Hollywood. Por isso fiquei horas passando creme antioleiras, blush nas maçãs do rosto e disfarçando tudo o que está ruim.

Quando cheguei, Tom exclamou, assustado:

— Meu Deus.

— O que foi? O quê? - perguntei.

— Sua cara. Você está parecendo a Barbara Cartland.

Comecei a piscar, tentando aceitar que alguma terrível bomba do tempo tinha definitivamente se instalado sob minha pele.

— Pareço mais velha do que sou, não? - perguntei, deprimida.

— Não, parece uma menina de cinco anos que usou todas as pinturas da mãe - disse ele. — Olha ali no espelho.

Olhei no falso espelho vitoriano da casa de chá. Eu parecia um palhaço exagerado, de bochechas vermelhas, olhos como dois corvos negros e mortos e, sob eles, uma mancha branca como os rochedos de Dover. Só então compreendi por que as velhinhas usam tanta maquiagem e todo mundo fica rindo delas. Resolvi que não riria mais (FIELDING, 1995, p. 156).

Alguns vocábulos, como adjetivos e substantivo no diminutivo, são meneados para conferir o tom mais açucarado da história, ao detalhar o sentimento mais doce que as protagonistas nutrem em relação às pessoas, ao mundo e a si mesmas. O desvio de grau de substantivos e adjetivos, por exemplo, gera uma calidez, uma aproximação afetuosa do objeto. Como explica Kayser,

Em todas as línguas os diminutivos são fáceis de reconhecer e fáceis de interpretar. Neste ponto, parece existir, finalmente, uma forma com um único significado. Mas na verdade as coisas não são tão simples como a designação indica. Na maior parte das vezes, diminutivos não querem designar a pequenez do objeto, mas sim exprimir, em primeira linha, a afeição do que fala; pertencem menos à perspectiva óptica do que à emocional. (KAYSER, 1976, p. 115).

Quando Claire admira a filha recém-nascida, assim ela descreve a imagem que vê:

Passava muito tempo sentada, quieta, segurando-a. Tocar seus minúsculos, realmente minúsculos pezinhos de boneca, seus perfeitos dedinhos rosados em miniatura, seus punhos bem fechados e revirados para cima, seu rostinho inacreditavelmente pequeno, imaginando de que cor seriam seus olhos (KEYES, 2010, p. 30).

Esse trecho evidencia que o uso de diminutivo é uma estratégia para criar a sensação de uma narrativa terna, feminina e familiar.

A repetição, de acordo com Radway, faz parte do DNA do romance popular feminino – o narrador não se furta a enfatizar o que acabou de ser dito. Essa peculiaridade não foi superada pela chick-lit, que continua se valendo de já-ditos

(seja de ideias, seja de expressões) na urdidura de suas tramas. O adjetivo “lindo”<sup>35</sup>, por exemplo, aparece 11 vezes em *Bridget Jones*, 21 vezes em *Becky Bloom* e 35 vezes em *Melancia*. As repetições não só são recorrentes nas três obras como, em alguns casos, aparecem diversas vezes no mesmo livro: em *Becky Bloom*, Becky descreve por 7 vezes que enrubesce, em 16 ocasiões ela fica vermelha, por 6 vezes ela sente o rosto queimar, em uma oportunidade diz ter o rosto rubro, em outra, fica quente de humilhação e em outra, sente o rosto em brasa. Variantes, como “rosto em brasa”, “rosto quente” e “sinto-me corar” somam outras 9 ocasiões. Claire, em *Melancia*, se diz, ao menos quatro vezes (p. 138, 226, 326, 332) enjoada ou nauseada perante uma situação. Na realidade, a protagonista sentir-se vermelha ou com o estômago doído é comum em todas as obras estudadas, sendo apenas mais proeminente nos casos citados, o que revela a limitação linguística em aprofundar ou transgredir o que se passa na alma humana. Assim, sentimentos e sensações são esvaziados, pois são dissecados, a partir das frases feitas acerca de amor, relacionamentos, homens e vida.

A despeito das semelhanças entre as histórias geradas pelas fórmulas, Radway, a partir de seus estudos, constata que as leitoras creem que os enredos sejam diferentes entre si, cada um com seu ingrediente para se tornar especial – conquanto, ainda seguindo sua pesquisa, quando questionadas sobre as narrativas, as mulheres não consigam se lembrar de detalhes ou passagens específicas de cada obra. Assim como nos romances cor-de-rosa, na chick-lit a linguagem está a serviço do enredo. Ela é manuseada para contá-lo, não para fins experimentais ou modernistas. Típica da indústria cultural, ela possui como virtude principal a obtenção do efeito do real e, se o objetivo é seduzir a leitora e mantê-la consumidora, ela também é exitosa.

### 6.3 IRONIA

---

<sup>35</sup> Novamente, ressalta-se que o cálculo foi feito em relação à tradução, mas entende-se que a versão para a língua portuguesa manteve a essência das repetições, nem depurando a linguagem, nem a deturpando.

Um dos pilares da chick-lit é o humor. Um romance do gênero que não divirta ou cuja protagonista não faça graça das próprias misérias não poderia assim ser batizado. As personagens da chick-lit são reconhecidas por serem espirituosas, sagazes e até ácidas, e o riso é a marca registrada desse tipo de literatura. Além do humor, o gênero é grifado pela autoironia, isto é, pela capacidade de as personagens fazerem piada de si mesmas. Claire, Becky e Bridget são jocosas com os próprios defeitos e caçoam das próprias dificuldades, denunciando-as sem melindres – muitas vezes, o humor serve para refletir sobre elas ou sublimá-las. Esse humor não-óbvio e mais perspicaz remete à tradição britânica (berço também do gênero), mas denota igualmente um julgamento das autoras a respeito da posição feminina.

A ironia das narradoras é dirigida a elas mesmas, ou seja, é intradiegetica e geralmente (mas não sempre) restrita às situações relatadas no texto, condição que carimba o brasão da indústria cultural nas obras – se houvesse uma intenção de ironizar a visão social ou subverter uma lógica vigente, o gênero ganharia um escárnio e uma rebeldia que não combinam com os ares comerciais (e apaziguadores e conformistas) que ele precisa ter. O humor da chick-lit não pretende denunciar preconceitos ou combater injustiças, mas apenas revelar a pesada autocrítica feminina alimentada por uma sociedade consumista, exigente e que espera a felicidade e a perfeição integrais.

Bakhtin, ensinando sobre os primórdios do romance, remete à Antiguidade, quando as epopeias e as tragédias eram protagonizadas por seres elevados, como deuses ou humanos superiores, mantendo uma distância moral da plateia. Já nas comédias e nos gêneros inferiores, as personagens começaram a ser retiradas da população, e tipos mais vulgares e ordinários, como empregados, passaram a ser encenados. O humor, então, surgiu como um canal de aproximação. Na explicação do filósofo:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele,

estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. (BAKHTIN, 1998, p. 413).

No romance contemporâneo, a comicidade permanece com esse papel agregador, e a chick-lit é a prova de que ela funciona como aglutinadora: ao rir dos problemas pessoais, a personagem aponta o dedo para si mesma, mas, indiretamente, aponta outro dedo para a leitora, que, se até então não o tinha reparado, tem a oportunidade de observá-lo. Se, contudo, ela já conhecia tal adversidade ou defeito, tem a chance de se juntar à protagonista e fazer coro ao riso e à autoironia, deflagrando uma suavização desse aborrecimento. Assim é que nasce a identificação: Claire não se melindra em se apelidar de “melancia”, e a mulher diante do livro não se sente intimidada por não ser tão escultural como a personagem aparenta ser e pode rir da própria preocupação com a forma física. Do mesmo modo, Bridget, ansiosa para que seu romance com Daniel deslanche, faz um sem-número de confabulações amorosas, e se a leitora um dia teve um comportamento semelhante, tem a oportunidade de usar a ficção como um espelho e brincar com as próprias neuroses. Bakhtin (ibidem) realça que o riso será um dos responsáveis pela compreensão realística do mundo por meio da literatura – sem dúvida, as situações risíveis são mais humanas e possíveis. A chick-lit, então, serve-se do suporte romance e da capacidade de fazer graça para familiarizar as leitoras com as histórias narradas, como prossegue Bakhtin:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluída. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. (ibidem, p. 427).

Certamente, o riso gera a familiarização, sobretudo com Bridget, a mais autoirônica e implacável das três protagonistas aqui analisadas. O modo inclemente como Bridget clarifica os próprios defeitos é um dos responsáveis pela empatia sentida pelas leitoras. Empatia, na concepção psicológica, é a capacidade de se colocar no lugar de outrem, identificando-se com as sensações por ele vividas. É profícuo inquerir, entretanto, as outras motivações do humor na chick-lit, que vão além do propósito de estreitar os laços com as leitoras.

Uma primeira hipótese seria que a autoironia funciona como uma armadura das protagonistas, usando o humor como proteção para futuros julgamentos. Antes que alguém as sentenciasse pelos erros, elas não só os admitem como se escondem embaixo da capa do humor para enfraquecê-los, desvirtuando a crítica e tirando o poder de quem pudesse acusá-las de alguma falha, afinal, elas já a admitiram por meio do gracejo. Assim, elas se salvaguardariam das avaliações perniciosas, antecipando-as por meio da própria voz. Essa hipótese pode ser vislumbrada quando Bridget comparece vestida de coelhinha a uma festa cuja temática primeira (Vigários e Vagabundas) foi anulada sem que a avisassem. Constrangida com os trajes sensuais, ela se depara com a comportada namorada de Mark, que antes de poder alfinetá-la, é surpreendida pela resposta espirituosa de Bridget.

Senti que alguém estava me observando e vi Mark Darcy olhando fixamente para o meu rabo. Ao lado dele estava a alta, magra e charmosa grande advogada de família num recatado vestido lilás com paletó, como Jackie Onassis usava, e óculos apoiados na cabeça. A bruxa sorriu afetada para Mark e me olhou dos pés à cabeça, o que era uma grande falta de educação.

- Você veio de outra festa? – perguntou ela com voz sussurrante.

- Não, estou indo para o trabalho – respondi. Mark Darcy ouviu, deu um meio-sorriso e desviou o olhar (FIELDING, 1996, p.177).

Uma outra suposição é que o humor nasce espontaneamente devido à ingenuidade da personagem em crer que uma determinada ação renderia efeitos positivos, mas cujo resultado é desastroso. Isso aconteceu com as três, mas é mais evidente na narrativa de *Becky Bloom*. O humor de Becky, ao contrário do de Bridget, não é proposital, ela não é capciosa como suas congêneres, o que, ao lado de sua personalidade infantil e sonhadora, gera momentos risíveis. Talvez não se possa falar em autoironia nesse caso, pois ela não faz pilhéria com o que acontece consigo a partir de reflexões e observações bem humoradas: a risada advém do inusitado e do ridículo, residindo fora da voz da protagonista. Essa situação é percebida no Capítulo Quatro. Becky, já enrolada com seus problemas financeiros, visita com a mãe uma feira de artesanatos quando se depara com uma barraca vazia, cujo dono, um escultor, desperta sua pena. Os produtos são feios e ela não pretende e nem pode comprá-los, mas movida pela comiseração, finge interesse por uma tigela, a qual, o vendedor anuncia, demorou uma semana para ser finalizada.

Bem, foi uma semana perdida, se você quer saber. É disforme, feio e a madeira tem um tom horrível de marrom. Mas quando vou colocá-lo de volta, ele parece tão infeliz que sinto pena e viro ao contrário para ver o preço, achando que se custar umas cinco libras eu compro. Mas é oitenta libras! Mostro o preço a minha mãe e ela faz uma careta. — Essa peça especificamente apareceu na Elle Décoration no mês passado — diz o homem num tom de lamento e mostra uma página cortada da revista. E, ao som de suas palavras, eu gelo. Elle Décoration? Ele está brincando?

Ele não está brincando. Ali na página, em cores, está uma fotografia de um quarto completamente vazio, exceto por uma sacola de camurça cheia de sementes, uma mesa baixa e uma tigela de madeira. Olho para aquilo sem acreditar.

— Era exatamente esta? — pergunto, tentando não parecer muito nervosa.

Exatamente esta tigela?

Quando ele acena que sim, minha mão segura a tigela com força. Não posso acreditar. Estou segurando uma peça da Elle Décoration. Não é o máximo? De repente me sinto uma pessoa incrivelmente na moda — e lamento não estar usando calças compridas de linho branco e o cabelo puxado para trás como Yasmin Le Bon, para combinar. Isso só prova que tenho bom gosto. Não escolhi esta tigela — desculpe, esta peça — sozinha? Já consigo ver nossa sala de visitas inteiramente decorada em função dela, toda clara e minimalista. Oitenta libras. Não é nada para uma peça clássica de estilo como esta. — Vou levá-la — digo, determinada, e pego meu talão de cheques dentro da bolsa.

Procuro me convencer que comprar coisa barata é, na verdade, uma falsa economia. É muito melhor gastar um pouco mais e fazer uma compra que dure a vida toda. E esta tigela é realmente clássica (KINSELLA, 2008, p. 67).

A mudança súbita de valoração da peça, o descontrole financeiro ao adquirir uma mercadoria inútil e as desculpas pensadas para se consolar que a compra foi estúpida é que incitam o riso aqui. Não há a reflexão sobre a inadequação de sua atitude, o que poderia desembocar na autoironia devido à perda de sensatez com a compra supérflua – Becky apenas dá vazão ao seu monólogo interior, que é cômico por apontar todos os delírios de grandeza e toda a necessidade de sofisticação da personagem.

A última hipótese para o humor da chick-lit é a constante desaprovação das protagonistas em relação a si mesmas. Elas não se contentam com o que veem no espelho, com quanto têm no bolso, com o conhecimento que podem oferecer ao mundo, e a autoironia é uma forma de punição por não serem tão impecáveis como desejariam ser. Esse rebaixamento das próprias virtudes é latente nos três livros e escancarado em trechos como este de *Melancia*, quando Claire escuta de James que ele irá deixá-la e sente como se tal informação já fosse esperada. Sem se valer do humor, a protagonista demonstra que sempre se manteve alerta em relação a um possível abandono do marido, manifestando a fragilidade de sua autoestima:

Fiquei deitada em minha cama de hospital, imóvel por um longo tempo. Estava atordoada, chocada, horrorizada, incrédula. Mas, de uma maneira muito estranha, havia alguma coisa em que eu realmente acreditava, em tudo aquilo. Havia alguma coisa quase familiar nessa sensação.

Sabia que não podia ser uma sensação de familiaridade, porque eu nunca fora largada por um marido. Mas havia definitivamente alguma coisa fora do lugar, ali. Acho que existe uma parte no cérebro de uma pessoa - certamente há no meu - que se mantém de vigia em alguma elevação rochosa, no alto das montanhas, esperando sinais de perigo. E sinaliza de volta para o resto do cérebro, quando enxerga o perigo. A versão emocional de "Os índios estão chegando". Quanto mais eu pensava a respeito, mais percebia que essa parte do meu cérebro provavelmente tinha feito brilharem espelhos e enviado sinais de fumaça como uma louca, no curso dos últimos meses. Mas o resto do meu cérebro estava no acampamento das carroças, no agradável e verdejante vale da gravidez, e não queria tomar conhecimento do perigo iminente. Então ignorou inteiramente as mensagens que lhe foram enviadas (KEYES, 2010, p. 23).

A autoironia, assim, é produto da carência de amor-próprio que acomete as personagens. Anêmicas de pensamentos positivos em relação a si mesmas, a insegurança vem travestida de humor, e a acidez dirigida a elas mesmas funciona como uma porta-bandeira dos frequentes rebaixamentos a que se imputam. Essa assumida posição de inferioridade coloca as protagonistas como menores que os homens, mais feias do que realmente são e menos interessantes do que possam parecer, moldando uma imagem delas que desdiz todas as virtudes que possam ter. Por possuírem um grau elevado de exigência, são bastante cruéis consigo mesmas.

Pensando na intertextualidade com outros produtos da Indústria Cultural, pode-se afirmar que também há presença de ironia na chick-lit quando há referências à autoajuda e aos programas televisivos. Becky, em busca de uma salvação para solver as contas contraídas devido aos abusos de cartão de crédito, compra um livro de um guru de finanças que promete ajudar o leitor a prosperar a partir de ensinamentos básicos. *Controlando seu dinheiro*, o livro adquirido por ela para iluminá-la em seus problemas financeiros, garante revolucionar a vida do leitor. Ele é recheado de dicas óbvias, consolos fúteis e escapismos ignaros. Empolgada inicialmente, Becky transcreve a fala do autor, David E. Barton, procurando segui-las, mas sempre despendendo mais dinheiro para tanto. Segundo ela, o escritor "é fantástico. Ele diz que nós todos podemos esbanjar dinheiro sem perceber, e que a maioria das pessoas poderia facilmente reduzir os gastos pela metade em apenas uma semana" (KINSELLA, 2008, p. 82).

O que fica sublinhado com esses mandamentos é que quando eles não são extremamente óbvios, são igualmente inexecutáveis, tornando-se supérfluos para uma mudança real e genuína de comportamento. Além de Becky, Bridget também devora obras de autoajuda, dessa vez voltadas ao relacionamento: como conseguir um namorado, como seduzi-lo, como superar a separação. Bridget mantém-se pouco focada diante dos ditames, conquanto tente seguir as dicas como se elas fossem revestidas de verdades que lhe garantiriam um relacionamento saudável. Novamente, há muita dificuldade por parte da protagonista em sustentar a passividade ou a agressividade sugeridas, ainda que ela evoque a sabedoria de livros como *Mulheres são de Marte, Homens são de Vênus* (um notório best-seller dos anos 90 sobre relacionamentos e com o verniz da autoajuda) para justificar o comportamento de seus parceiros. Domício Proença Filho, retomando os postulados bakhtinianos acerca do dialogismo, lembra que

As palavras de um enunciado estariam assim carregadas de significação vinculada a inúmeros contextos vividos, e toda comunicação envolveria a interação de um falante, um destinatário e um “personagem” (de que se fala) envolvidos por um horizonte comum que possibilita a compreensão dos elementos ditos e não ditos (PROENÇA FILHO, 1987, p. 71).

Ao evocar livros da vida real, que não raro já foram consumidos pela leitora chick-lit, além de haver uma paródia pelos ensinamentos insólitos que tantas vezes esses títulos trazem, há também a incitação do humor: a leitora que já procurou abrigo e respostas nesses exemplares percebe o quão infrutíferos eles são às protagonistas, que por levarem tão a sério o que eles ditam, revelam a estultice que muitos conselhos contêm. Como resume Proença Filho,

o discurso literário envolve um cruzamento, um diálogo de vários textos, que se dá em nível horizontal e em nível vertical: em termos de horizontalidade, a palavra, no texto, pertence, ao mesmo tempo, a quem escreve e ao destinatário; verticalmente, é orientada na direção do corpus literário anterior ou do contemporâneo (idem).

A chick-lit, assim, entrelaça o discurso ficcional com o real, e o humor aparece dessa denúncia de hábitos cotidianos, por vezes seguidos irracionalmente, mas quando emulados em uma situação criada artística manifestam sua esterilidade.

Na seguinte passagem, o próprio gênero admite a fama baixa que produtos de massa ostentam em círculos mais elegantes. Em uma festa, Bridget conversa

com outras mulheres sobre um programa televisivo chamado *Encontro Marcado*. Enquanto as interlocutoras o criticam, ela o elogia e se diz espectadora assídua.

-Para mim, isso é um horror. Significa que, hoje, as pessoas dessas gerações só tomam conhecimento dos grandes autores da literatura – Austen, Eliot, Dickens, Shakespeare e outros – através da televisão.

-Concordo, é um absurdo. Um crime.

-Com certeza. Eles acham que, quando estão zapeando do *Noel e seus convidados* para o *Encontro marcado*, aquilo é Austen ou Eliot.

-*Encontro marcado* é aos sábados. –informei.

-Como? – Perpétua não tinha entendido o que eu disse.

-Aos sábados. *Encontro marcado* é às sete e quinze de sábado, depois de Gladiadores.

-E daí? – disse Perpétua com um ar superior, olhando de soslaio para Arabella e Piggy.

-Essas grandes adaptações de obras literárias não costumam ser apresentadas nas noites de sábado.

(...)

-Acho que as pessoas deveriam primeiro provar que tinham lido os clássicos para depois terem permissão de assisti-los na versão televisiva.

-Ah, concordo *plenamente* – disse Perpétua, continuando seu acesso de riso. – Que ideia ótima!

Com certeza, ela estava visualizando Mark Darcy e Natasha em casa, com um monte de criancinhas em volta da mesa de jantar.

-Deviam proibir o público de ouvir a música da Copa do Mundo – piou Arabella-, a menos que provassem que ouviram a ópera *Turandot* inteira!

-Mas, sob vários aspectos, a democratização da nossa cultura é uma *grande meta...* – disse a Natasha de Mark, subitamente séria, como se a conversa estivesse indo pelo caminho errado.

-Exceto no caso de programas de auditório, que deviam ser cancelados antes da estreia – guinchou Perpétua. Sem querer, olhei para o traseiro dela e pensei “Opinião muito sofisticada, vindo de quem vem” e vi Mark Darcy olhando para o mesmo lugar. (FIELDING, 1998, pp.108-110, grifos da autora).

Esse trecho pode ser considerado como uma ironia autorreferente da autora: Bridget, personagem da própria cultura de massa, percebe que um programa popular pode ter qualidade e agradá-la; já as outras duas mulheres, consideradas por ela intelectuais e pertencentes a uma elite letrada, melindram-na justamente por seu gosto prosaico, fazendo reverência a autores canonizados.

Claire, por seu turno, diz-se leitora de revistas destinadas ao público feminino, como *Cosmopolitan*, e de fofoca, como *Hello!*, e é inspirada a desejar a vida glamourizada e o corpo perfeito vendido pelas publicações. Por outro lado, a mãe de Claire, descrita como uma telespectadora fanática, retira dos conhecimentos divulgados por séries e telenovelas os ensinamentos que passa à filha, em especial sobre o relacionamento de Claire com James, sem dimensionar as diferenças que

implicam um casamento real de um casamento fictício. Claire mesma descreve a rotina materna, incrustada em ficção popular:

Mas o que havia de maravilhoso no fato de minha mãe não cozinhar nem fazer qualquer serviço doméstico é que ela tinha tempo suficiente para as coisas verdadeiramente importantes da vida. Assistia a uma média de seis novelas por dia e lia cerca de quatro romances por semana, estando, portanto, bem habilitada a aconselhar suas filhas sobre suas desilusões amorosas (KEYES, 2010, p.48).

A chick-lit, então, serve-se da intertextualidade com congêneres da Indústria Cultural, satirizando-os para criar o universo da protagonista, suscetível ao conteúdo propagado pelos produtos de massa de uma forma hiperbólica para realçar o deboche. A ironia e o humor aqui sinalizam os absurdos vendidos e consumidos, mas também apaziguam a má fama que os produtos massificadores possuem. As autoras, como Fielding, admitem a existência de uma arte superior, mais lapidada, mas sabem que o que agrada o público é uma obra mais facilitada – e, em algum grau, menos entediante –, a ponto de aborrecer os ditos intelectuais<sup>36</sup>. O que essa alusão a títulos best-sellers sugere, de maneira divertida e branda, é que apenas adquiri-los não tornará o leitor melhor, tampouco ele terá uma vida perfeita, como muitas vezes o apelo desse filão insinua. Iludidas com a possibilidade de uma transformação radical a partir da leitura, Becky e Bridget continuam a tropeçar nos mesmos erros, pois não há uma mudança efetiva em suas atitudes perante as vicissitudes. Fazendo a leitora da chick-lit rir das peripécias empreendidas pelas personagens, o gênero critica a venda de fórmulas e receitas mágicas para amor e felicidade, parodiando (às vezes, de propósito, às vezes, por ser uma contingência da literatura de massa) medidas fáceis, imediatas e simplistas para a dissolução de obstáculos que podem ser superados a partir de esforços e aprendizados próprios.

O riso dessacraliza, retira o véu de veneração. Ao rir de si mesma e fornecer material para que a leitora ria dela, a protagonista humaniza-se e permite ser tocada e conhecida. Como descreve Bakhtin (1998, p. 414), “O objeto é quebrado, desnudado (o seu arranjo hierárquico é retirado): despido ele é ridículo, como também é ridícula sua roupa ‘vazia’, retirada e separa da sua pessoa. Ocorre a operação cômica do desmembramento”. O humor na chick-lit tira o peso de

<sup>36</sup> Como se viu com Bourdieu, os produtos da cultura de massa, sobejamente estigmatizados, não garantem capital simbólico a quem os frui, e também por isso não são considerados dignos de discussões mais cultas.

situações pesadas e permite que eventos, a princípio aborrecidos, sejam encarados com mais delicadeza e desembaraço que um tom sério e lúgubre poderia conferir aos desastres vividos pelas protagonistas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Cinderela, figura tradicional dos conto-de-fadas, reside no imaginário popular como o estereótipo de mulher doce, passiva, à espera de um príncipe encantado que virá resgatá-la das agruras da vida real. O termo “complexo de Cinderela” foi até incorporado social e psiquiatricamente para designar garotas contemporâneas com esse perfil, e ser uma Cinderela sempre denotou uma atitude mais domesticada e romântica, vista com reservas e descrédito pela pusilanimidade e pela falta de amor próprio que aparentava. O título deste trabalho vale-se da imagem clássica da Cinderela, mas pretende renová-la: as Cinderelas aqui são modernas justamente por não sofrerem em busca de um homem para resgatá-la. Como percebido ao longo deste estudo, o amor é, sim, essencial à vida das protagonistas da chick-lit, mas antes de defini-las como apaixonadas, pode-se classificá-las, sobretudo, como sonhadoras. Se a Cinderela pretérita vivia a sonhar com um homem perfeito que a tornaria uma princesa, as cinderelas modernas alargaram as fronteiras do desejo: elas querem ser amadas, certamente, mas igualmente querem um corpo escultural; elas gostariam de um homem másculo e forte ao lado delas, mas não abrem mão de uma vida sexual intensa e sadia; elas anseiam por uma conta bancária recheada para poder consumir muito e frequentar locais badalados e famosos. Ou seja, o caráter sonhador e esperançoso prossegue, mas agora é pulverizado a várias esferas. Elas não mitigaram a importância do amor em suas vidas, mas apenas o amor não é mais capaz de fazê-las feliz.

A chick-lit, como um produto genuíno da indústria cultural, trabalha com padrões, e a protagonista de tal gênero possui um padrão bem delineado, inaugurado com a fora dos padrões Bridget Jones. A intenção com essa anti-heroína era mostrar a vida de uma mulher normal, com defeitos, que poderia ser uma vizinha ou uma moça repleta de dilemas com quem se esbarra na esquina. Sem dúvida, Bridget, Claire e Becky não são reais, mas poderiam ser. Talvez elas não dialoguem com uma imensa fatia populacional feminina contemporânea, mas certamente elas tocam em uma parcela cor-de-rosa significativa, e a vendagem dos livros não desmente isso. Por mais que se saiba que é ficção, por usar matéria cotidiana na confecção das histórias a chick-lit alimenta o imaginário das leitoras, as faz rir das próprias desgraças e suspirar por um *happy end* ao lado de um príncipe. E por fazer

tanto sentido é que a chick-lit tem seu valor – se não na tradição literária, na estante das consumidoras que se identificaram, em maior ou menor grau, com as protagonistas ou com os enredos.

Além de um produto literário, a chick-lit precisa ser avaliada, também, enquanto uma mercadoria. Fruto de uma farta e vultosa indústria, o gênero não esquece, em sua formulação, dos lucros que necessita garantir, mas isso não implica ser somente orientado para o mercado. Apesar de se guiar pelas regras de compra e venda, a chick-lit se diferencia pela abordagem feminina – não são homens, geralmente os detentores do poder e do discurso, falando sobre mulheres, mas mulheres falando para mulheres. Se não são obras integralmente autônomas, conseguem, ao menos, abrir uma mínima fenda no universo feminino e desbravá-lo, retratando um perfil possível de mulher contemporânea. Nesse sentido, a chick-lit afasta-se da tradição de romance popular a qual se filia, trazendo algum frescor à fórmula que sagrou o gênero, mas, ao mesmo tempo, perpetuando-a. Se as mocinhas já não são mais tão virtuosas como outrora, ainda guardam o coração de Cinderela que as fez famosas.

Ainda que afirme o sistema e apenas ajuste a leitora a ele, sem corrompê-lo ou tentar modificá-lo, a chick-lit acomoda, consola, alivia e dá subsídios ficcionais aos sonhos da receptora. Ela encanta, especialmente, pelo efeito do real que alardeia. Servindo-se de recursos como linguagem, enredo e composição das personagens, a chick-lit consegue trechos de verossimilhança que inspiram identificação. Ao emular situações cotidianas (com a dose correta de fantasia para adoçá-las, mas não excessiva a ponto de torná-las pouco plausíveis), a chick-lit se comunica com a mulher por trás do livro, consegue emocioná-la, fazê-la rir e refletir.

Se a chick-lit sobreviverá pelas próximas décadas ou se virá outra forma de romance feminino para substituí-la é imprevisível. O inegável é que, independente da expectativa de vida do gênero, Cinderelas como Bridget, Claire e Becky já entraram para a história das letras e da indústria cultural como arautos de um possível perfil – quiçá, um dos mais divulgados midiaticamente- de mulher no século XXI.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Résumé sobre indústria cultural**. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado do original alemão e cotejada com a tradução italiana. Parva Aesthetica. Milano. Einaudi, 1979. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno17.htm> Acesso em: 3/03/2014.

ADORNO, Theodor. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas. Tradução de Julia Elisabeth Levy. In:\_\_\_\_\_. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AMARAL, Nair Ferreira Gurgel do. **Clichês em redações do Vestibular: estratégia discursiva**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 1996.

AMORA, Antonio Soares. **Teoria da literatura**. São Paulo: Editora Clássico-científica, 1965.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: A teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitc, 1993.

\_\_\_\_\_. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In:\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al.. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – 2. A experiência vivida**. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário.** Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

CARROLL, Noël. The paradox of junk fiction. **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 335-347. Disponível em: <http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsf?bid=CBO9780511605970&cid=CBO9780511605970A026> Acesso em 20/05/2014.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária.** São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CAWELTI, John. Romance: the once and future queen. **The Wilson Quarterly**, 2.3, 1978, pp. 102-109. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40255458?sid=21105333842541&uid=4&uid=2> Acesso em: 15/04/2014.

COLEMAN, Linda S. Chick Lit: The New Woman's Fiction. **Journal of American & Culture.** New York: Routledge, v.3, n. 1, 2007. Disponível em: <https://www.questia.com/library/journal/1P3-1275471211/chick-lit-the-new-woman-fiction> Acesso em 12/09/2012.

DAL FARRA, Maria Lucia. **O narrador ensimesmado – O foco narrativo em Vergílio Ferreira.** São Paulo: Editora Ática, 1978.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural: uma introdução.** Rio de Janeiro: FGV, 2010.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005

ECO, Umberto. **Lector in fábula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

EZARD, John. Bainbridge tilts at 'chick-lit' cult. **The Guardian.** Londres, 24 de agosto de 2001. Disponível em:

<http://www.guardian.co.uk/uk/2001/aug/24/books.generalfiction> Acesso em: 05/07/2012.

FIELDING, Helen. **O diário de Bridget Jones**. Tradução de Beatriz Horta Corrêa. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRYE, Northrop. **The secular Scripture. A Study of the Structure of Romance**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1976.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GELDER, Ken. **Popular Fiction: The Logical and the Practices of a Literary Field**. Nova York: Routledge, 2004.

GILBERT, Francis. Why I love Bridget Jones. **New Statesman**, 1996, p. 51. Disponível em: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA55542102&v=2.1&u=capex58&it=r&p=AONE&sw=> Acesso em 20/07/2013.

GILL, Rosalind; HERDIECKERHOFF, Elena. **Rewriting the romance: new femininities in chick lit?** Londres: LSE Research Online, 2006. Disponível em: <<http://eprints.lse.ac.uk/2514>> Acesso em 22/05/2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP & A, 2000.

HARLEQUIN. Disponível em: <http://loja.harlequinbooks.com.br/custom.asp?idloja=8447&arg=empresa.html&m=empresa> Acesso em: 30/03/2014.

HARZEWSKI, Stephanie. **Chick Lit and Postfeminism**. Univ. Pr of Virginia, 2011.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. JAUS, Hans Robert et al. **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. Tradução de João Roberto Martins Filho. In: **Crítica Marxista**. São Paulo: Brasiliense, n.1, 1994.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária** (Introdução à ciência da literatura). Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Martins Fontes, 1976. 6ª. edição.

KEYES, Marian. **Melancia**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

KINSELLA, Sophie. **Os delírios de consumo de Becky Bloom**. Tradução de Eliane Fraga. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. IN: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Vol.3

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009.

MAYO, Margaret. **Viagem de mel**. Tradução de Eugênio Barros. Rio de Janeiro: Harlequin, 2012.

MELLO, Adriana. Crítica: Bridget Jones, Louca pelo garoto. **Botequim cultural**. Disponível em: <http://botequimcultural.com.br/critica-bridget-jones-louca-pelo-garoto/> Acesso em 01/02/2015.

MENDES, Kamila. [Resenha] Brigdet Jones: Louca pelo garoto – Helen Fielding. **Livros e fuxicos**. Postado em 21 jan. 2014. Disponível em: <http://www.livrosefuxicos.com/2014/01/resenha-bridget-jones-louca-pelo-garoto.html> Acesso em 01/02/2015.

MILENA, Alba. Resenha: Bridget Jones, Louca pelo garoto. **Psychobooks**. Postado em 14 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.psychobooks.com.br/2013/12/resenha-bridget-jones-louca-pelo-garoto.html>

MITCHELL, Kaye. Gender and sexuality in popular fiction. In: GLOVER, David e MCCRACKEN, Scott (edited). **Popular Fiction**. Nova York: Cambridge University Press, 2012, p. 122-140.

MODLESKI, Tania. **Love with vengeance: mass-produced fantasies women**. Nova York: Routledge, 2008. 2 ed.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1984. 7ª Ed.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1977.

NASCIMENTO, Bruno Ribeiro. A mistificação das massas: os operadores da indústria cultural na obra de Adorno e Horkheimer. **Revista Temática**. Paraíba, n.9, 2011. Disponível em: [http://www.insite.pro.br/2011/Setembro/massas\\_industriacultural\\_adorno.pdf](http://www.insite.pro.br/2011/Setembro/massas_industriacultural_adorno.pdf) Acesso em 15/12/2012.

PARKS. Tom. Ler qualquer coisa é melhor do que não ler nada? Tradução de Adriano Scandolara. **Gazeta do Povo**, G Ideias, 3 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1523816&tit=Ler-qualquer-coisa-e-melhor-do-que-nao-ler-nada> Acesso em 05/01/2015.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: postura e método. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dez/ 2007.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

PUHL, Paula Regina; SILVA, Cristina Ennes. O amor como entretenimento: a trajetória dos romances sentimentais. **Anuário Unesco/ Metodista de Comunicação Regional**, Pelotas, ano 1, n.11, p. 53-66, jan/dez 2007. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/AUM/article/viewFile/924/983> Acesso em 24/11/2014.

RADWAY, Janice. **Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**. Tradução de Mario Potes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

RODRIGUEZ, Simone Meirelles. Leitoras com coração: uso de leituras dos romances sentimentais de massa. **Revista Letras**, Curitiba, n. 65, p. 23-37. jan./abr. 2005.

ROACH, Catherine. Getting a Good Man to Love: Popular Romance Fiction and the Problem of Patriarchy. **Journal of popular romances studies**. Issue 1.1, ago. 2010. Disponível em: <http://jprstudies.org/2010/08/getting-a-good-man-to-love-popular-romance-fiction-and-the-problem-of-patriarchy-by-catherine-roach/> Acesso em 02/04/2014.

SANTANA, Ana Lucia. Chick-lit. **InfoEscola**. Disponível em: <http://www.infoescola.com/literatura/chick-lit> Acesso em 10/09/2012.

SCHNEIDER- MAYERSON, Matthew. Popular fiction studies: the advantages of a new field. **Academic Journal**. Studies in Popular Culture, v. 33, 2010. Disponível em: [http://www.academia.edu/706187/Popular\\_Fiction\\_Studies\\_The\\_Advantages\\_of\\_a\\_New\\_Field](http://www.academia.edu/706187/Popular_Fiction_Studies_The_Advantages_of_a_New_Field) Acesso em 15/09/2013.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Indústria Cultural: Bourdieu e Teoria Clássica. In: **Comunicação & Educação**. São Paulo (22), set/dez 2001, p. 26-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36993> Acesso em 18/10/2014.

\_\_\_\_\_. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma teoria contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação** [online]. 2002, n.20, p. 60-70. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n20/n20a05> Acesso em 6/10/2014.

\_\_\_\_\_. Uma introdução a Pierre Bourdieu. **Revista Cult**. São Paulo, ed. 128, mar. 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/> Acesso em 20/06/2014.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOUSA, Simone Dias de Carvalho. **O saber e o sabor da literatura cor-de-rosa: a leitura dos romances das séries Sabrina, Julia e Bianca**. 198 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/6901> Acesso em 02/12/2014.

SWAIN, Tania Navarro. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. In: **História: Questões & Debates**. Curitiba: Editora da UFPR, 2001, n.34, p.11-44. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/historia/article/view/2657> Acesso em 9/11/2012.

VIEIRA, Josênia Antunes. A identidade da mulher na modernidade. **DELTA** [online]. São Paulo: 2005, vol.21, n.spe, pp. 207-238. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502005000300012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502005000300012&script=sci_arttext) Acesso em 21/02/2014.

WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. In: TODOROV, Tzvetan (org). **Literatura e realidade (que é o realismo?)**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

WHITE, Robert A. Recepção: a abordagem dos estudos culturais. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n.12, mai/ago 1998, p.57-76. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36359> Acesso em 13/11/2013.

WILLIAMS, Claire. As primas portuguesas de Bridget Jones: chick-lit portuguesa. **Cultura light**. Porto: Universidade do Porto, 2006. p.157-168.

WOOLF, Naomi. **O mito da beleza: como imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZILBERMAN, Regina. A Literatura e o Apelo das Massas. In: AVERBUCK, Ligia. **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Livraria Nobel, 1984.

## APÊNDICE

### APÊNDICE 1: QUESTIONÁRIO APLICADO SOBRE A CHICK-LIT

#### Questionário Chick-Lit

1)Nome:

2)Idade:

3)Localidade:

4)Escolaridade:

5)Profissão:

6) Estado civil:

7) O que você entende por chick-lit?

8)Qual é a sua autora de chick-lit preferida?

9) De qual livro chick-lit você mais gostou? E menos? Por quê?

10)Você, geralmente, se identifica com as protagonistas da história? Justifique.

11) Você considera as histórias realistas?

12) Qual é a característica da chick-lit que você mais gosta (ex.: humor, retrato de problemas cotidianos, romance...)? E menos?

13) Além da chick-lit, quais são suas outras leituras (pode citar autor, título do livro ou gênero)?