

**PARA UMA DEFINIÇÃO DA ‘CHICK LIT’ PORTUGUESA: ANÁLISE DA
RECEÇÃO CRÍTICO-LITERÁRIA E INTERPRETAÇÕES DE LEITORES DA
NARRATIVA FEMININA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA**

Marta Matvije

Faculdade de Letras de Zagreb

Centro de Estudos Interculturais

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

mmatvije@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é oferecer uma definição do relativamente recente género literário que é exemplificado pela escrita de autoras como Margarida Rebelo Pinto, Fátima Lopes e Rita Ferro. Trata-se de literatura cujo possível "par" anglo-saxónico encontramos na ‘chick lit’ – uma ficção escrita geralmente por mulheres e para mulheres, que se foca na sua vida quotidiana. Pretende-se chegar a esta definição, por um lado, via análise do discurso mediático e académico à volta das obras mais populares e através de inquéritos com leitores e leitoras, por outro lado. Assim, pomos em relevo o jogo que se desenvolve entre a crítica literária, que ocorre publicamente (revistas, programas televisivos, blogues), e a leitura, que se exerce num âmbito privado e individual. Consideramos também como a crítica determina a leitura e em que medida a leitura e interpretação são atos isolados e pessoais. A pesquisa da qual resulta este artigo levou-nos às considerações literárias de índole mais geral, como, por exemplo, quem tem o poder de dizer o que é a literatura? A quem cabe o privilégio de designar o valor duma obra literária?

Palavras-chave: Cultura de massas; literatura de massas; literatura light; romance; literatura cor-de-rosa; estudos de género; feminismo; chick lit; etnografia de leitura; estudos culturais; escritoras portuguesas contemporâneas; Margarida Rebelo Pinto.

Abstract

The aim of this article is to provide a definition of the relatively recent literary genre that is exemplified in the writing of authors such as Margarida Rebelo Pinto, Fátima Lopes and Rita Ferro. It is a kind of literature which has a possible anglo-saxonic “pair”, the chick lit – a fiction usually written by and for women and that focuses on their daily lives. We want to reach this definition, on the one hand, through the analysis of media and academic discourse around the most popular works and through surveys with male and female readers, on the other hand. Thus, we highlight the game between literary criticism, which is public (magazines, TV shows, blogs) and reading, which is made in private and individually. We also consider how the critic determines the reading and what to extent reading and interpretation are isolated and personal acts. The research made for this article led us to general literary considerations, such as who has the power to say what literature is? Who has the privilege to appoint the value of a literary work?

Keywords: mass culture; mass literature; ‘light’ literature; novel; ‘pink’ literature; gender studies; feminism; chick lit; reading ethnography; cultural studies; Portuguese contemporary writers; Margarida Rebelo Pinto.

Introdução

Nos anos noventa do século XX surgiu na cena literária portuguesa uma série de novas autoras cuja ficção constituía um fenómeno sem precedência na literatura nacional. Considerada a pioneira e indubitavelmente a mais bem conhecida desta onda de jovens autoras, que continua a manter notável presença em Portugal, é Margarida Rebelo Pinto, cujo romance de estreia *Sei lá* (1999) se revelou como primeiro de uma série de livros que a levaram a ser um dos autores nacionais mais vendidos do seu tempo. Em 2008, alegou ter vendido mais de um milhão de exemplares de livros nos mercados português e brasileiro combinados. Na sequência da sua estreia apareceram outras autoras do mesmo género, como Fátima Lopes, Maria João Lopo de Carvalho, Ana Sá Lopes e Filipa Fonseca Silva. Algumas, como Rita Ferro, merecem ser mencionadas em separado por terem publicado as suas primeiras obras alguns anos antes de Margarida Rebelo Pinto. Mesmo assim, a sua obra vai ser considerada em

conjunto devido ao seu enfoque na representação das vidas das portuguesas modernas, principalmente nos assuntos amorosos, articulada pela perspectiva feminina.

Este artigo tem como objetivo descrever e analisar a receção deste género literário entre os média portugueses, por um lado, e por outro entre os leitores. O estudo baseia-se na análise do discurso mediático sobre as autoras em questão e os seus romances, e nos resultados obtidos em inquéritos e entrevistas semi-estruturadas com leitores portugueses. O principal pressuposto subjacente a esta pesquisa foi que existe um corpus de romances formando um novo género literário, um género feminino em Portugal, e que o género foi reconhecido como tal ('feminino' e 'novo') pela crítica literária e pelos leitores portugueses e, subsequentemente, que há um discurso em torno do assunto que pode ser analisado. No entanto, no decorrer da pesquisa tornou-se evidente que no sistema literário português governava uma confusão terminológica em volta deste género e foi necessário resolvê-la para chegar a uma definição. Portanto, a investigação sobre a receção será também uma tentativa de resolver a confusão e chegar a uma definição do género.

Quadro teórico

Ao longo do artigo empregar-se-á o sintagma 'género feminino' (em inglês *women's genres*), que deriva do quadro teórico dos estudos culturais, nomeadamente do seu ramo feminista nos anos 70. A autora da categoria *women's genres*, Annette Kuhn, utilizou a designação principalmente em referência a textos audiovisuais ("Women's Genres: Melodrama, Soap Opera, and Theory", *Screen*, 1984), mas o termo foi redefinido por Charlotte Brunsdon em 'Pedagogies of the feminine: feminist teaching and women's genres' na revista *Screen* (1991) para incluir outras formas de cultura popular contemporânea para mulheres. Brunsdon descreve os géneros femininos como um campo de estudo que investiga ficções de feminidade de cultura de massa (*mass cultural fictions of femininity*). Este campo consiste em textos audiovisuais (estudos de telenovelas e filmes), publicações (artigos, resenhas, conferências) e discussões teóricas sobre a espectadora. No entanto, as investigações sobre os chamados géneros femininos antecederam alguns anos estes textos e foram a base sobre a qual se definiram os princípios dos estudos futuros. Assim, podemos dizer que uma das suas características mais importantes é o deslocamento do enfoque da análise do texto para o contexto, sendo este o contexto da produção e indústrias culturais, ou da receção entre leitores. Uma das pioneiras de estudos sobre géneros femininos é Tania Modleski, que em 1982

publicou *Loving with a Vengeance*, uma coletânea de estudos sobre romances populares destinados ao público feminino. Ela introduziu as interpretações das leitoras como um fator relevante no processo de definir o significado das formas femininas populares, e portanto como o ponto onde, possivelmente, se possam encontrar as razões da popularidade destas formas. No mesmo ano, Ien Ang publicou um estudo sobre as espectadoras da série americana *Dallas*, que foi baseado na análise das cartas das espectadoras onde explicaram porque gostaram da série. Quando o consumidor (leitor, espectador) se tornou o foco da análise, os estudiosos tornaram-se conscientes de que as relações entre a cultura de massa e os consumidores eram mais complexas do que o simples modelo de ‘ideologia’ (ou seja as falsas imagens do mundo através dos quais as elites controlavam as classes baixas). Alguns acabaram por afirmar que neste processo de consumo havia espaço para negociar as relações de poder, ou que as pessoas podiam até utilizar a cultura popular de uma maneira subversiva. Afinal, se bem que neguemos o potencial subversivo, era preciso entender os pormenores, os ‘porquês’, e os ‘comos’ do processo de consumo dos produtos de massa. O passo final deste processo de enfoque no consumidor foi a introdução do método inovador de Janice Radway - a etnografia de leitura. No seu estudo seminal, *Reading the Romance*, publicado em 1987, apresenta-nos os resultados de uma pesquisa sobre o processo de leitura dos romances chamados *Harlequin*, a ficção cor-de-rosa mais popular entre mulheres de língua inglesa. Ela fez contínuas entrevistas com um grupo fixo de leitoras americanas assíduas, com o fim de entender porque devoravam essa literatura e como a interpretavam. Deste modo, pôde oferecer dados concretos como base da sua explicação do consumo da literatura de massa. Depois disso, os estudos se alastraram para incluir a produção e leitura de revistas cor-de-rosa (Janice Winship *Inside Women’s Magazines* (1987) e Anna Gough Yates *Understanding Women’s Magazines: Publishing, Markets and Readerships*, 2003) e formas de feminidade presentes na cultura popular. Mais recentemente, muita atenção se redirigiu para o gênero literário surgido nos anos 90, nomeadamente a ‘chick lit’, que é o objeto em análise deste trabalho.

A ‘chick lit’ como gênero literário pode-se definir de modo mais simples pela trindade seguinte: autor feminino escreve para o público feminino e narra do ponto de vista dum protagonista feminino. É um gênero extremamente popular entre jovens mulheres, e como tal atraiu considerável atenção crítica, principalmente da parte de feministas. No capítulo introdutório de *Chick lit: The New Woman’s Fiction*, uma coletânea de ensaios dedicados a este novo gênero de ficção, as editoras Suzanne Ferriss

e Mallory Young definem a ‘chick lit’ como ‘a form of woman’s fiction on the basis of subject matter, character, audience, and narrative style.’ (Ferriss, Young, 2006:3) Esta forma ficcional merece género literário próprio porque demonstra uma série de características significativamente distantes do romance cor-de-rosa tradicional. Um conjunto de rasgos linguísticos, narratológicos e temáticos contribui para duas características distintivas da ‘chick lit’: o realismo e a perspetiva feminina.

Os romances ‘chick lit’ parecem muito mais reais do que o romance cor-de-rosa tradicional porque o imperativo patriarcal do romance heterossexual foi descartado, e o seu lugar foi tomado pela vida sexual da heroína, que passa por numerosas aventuras amorosas com vários personagens masculinos. Retrata-se não apenas a vida amorosa duma solteira, mas também o modo como ela lida com obstáculos que surgem no seu dia-a-dia – conciliar a carreira com responsabilidades domésticas, arranjar emprego e sobreviver às aventuras/desventuras da vida de solteira. A imagem realista é arquitetada no foco dos tópicos do dia-a-dia, mas também num estilo específico, um estilo intimista que dá ao leitor a impressão de participar numa confissão pessoal entre duas amigas. Trata-se normalmente de uma narrativa em primeira pessoa, sendo o narrador a personagem principal, de modo que muitas vezes toma forma dum diário ou duma carta pessoal. Até o facto de o escritor ser do género feminino é um modo de garantir à leitora que o livro alcançará as suas expectativas duma narrativa sobre a vida como a sua própria. Aqui o pressuposto subjacente é que somente uma ‘mulher de verdade sabe como escrever sobre mulheres verdadeiras’. Vemos que, o assim chamado, *realismo* e a perspetiva feminina são características interdependentes – por um lado, a ‘chick lit’ é realística porque representa a vida das mulheres reais (urbanas e modernas, que não são virgens nem santas) e a *real* vida das mulheres (o seu dia-a-dia). Por outro lado, para leitoras contemporâneas, esta ficção é mais realística porque assume uma perspetiva feminina para falar da vida feminina. Não é uma ideia enganosa, masculina sobre as mulheres, senão a verdade saindo da ponta da caneta duma mulher de verdade.

Todos os elementos mencionados resumem excelentemente o tipo de romance escrito pelas autoras portuguesas em questão. Foram batizadas por Claire Williams de ‘primas portuguesas’ de Bridget Jones (Williams, 2006), o nome da heroína do romance ‘chick lit’ mais conhecido, *Bridget Jones’s Diary* de escritora Helen Fielding. No artigo citado de Claire Williams, ‘As primas portuguesas de Bridget Jones: ‘Chick Lit’ Portuguesa’, a autora oferece uma excelente descrição das semelhanças e disparidades entre a ‘chick lit’ britânica e a equivalente portuguesa, que se chama em Portugal

literatura ‘light’. Sustenta que há clara influência anglo-saxónica, identifica as seguintes parecenças e descreve-as de maneira seguinte:

‘A literatura ‘light’ segue o padrão do melodrama clássico e da ‘chick lit’ contemporânea: retrata um local que se reconhece imediatamente (nos romances britânicos são os bairros de Londres, nos equivalentes portugueses é quase sempre Lisboa, com excursões a Évora, Porto ou Quinta do Lago). Narra uma série de problemas a ser resolvidos por uma mulher de classe média, branca, profissional, com mais ou menos trinta anos. Ela terá que passar por muitas conversas com os amigos a dissecar o comportamento masculino, e por muitas auto-análises psicológicas. 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 ponderosas, 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, 2006:162)

Em termos de características textuais, trata-se de realismo em representação da mulher moderna, explicitamente denotados locais urbanos existentes no mundo foraficcional, o foco nos assuntos amorosos, a linguagem coloquial, e quanto aos elementos contextuais, é uma literatura escrita por e para mulheres, mais popular entre mulheres, fortemente dependente de marketing, da identificação do leitor com as personagens, e da identificação da autora com a protagonista. Trata-se indubitavelmente de fenómenos literários paralelos em diferentes contextos nacionais. Portanto, se este género parece ser tão coerente, com características facilmente identificáveis que são, além disso, comparáveis a um fenómeno estrangeiro de literatura de massa, não deveria haver dificuldades em delimitar o objeto de pesquisa e examinar a sua receção.

No momento em que se inicia tal tarefa, torna-se mais claro que determinar a posição das nomeadas autoras portuguesas dentro do sistema nacional dos géneros literários não é muito fácil. Tanto por críticos institucionais (académicos) e não-institucionais, como por leitores, são chamadas por dois termos intercambiáveis. Como notou Claire Williams, algumas vezes fala-se de literatura ‘light’, e outras vezes de romances cor-de-rosa. No seu artigo, Williams pressupõe que a literatura ‘light’ é o descendente contemporâneo de romances cor-de-rosa, que passaram por certas modificações para atender às necessidades da mulher contemporânea. Para esse efeito

foi criada a protagonista de um perfil socioeconómico diferente do arquétipo anterior. Ela é uma mulher emancipada, independente, profissional, que quer ter tudo – uma carreira, um marido e um filho (Williams 2006:160) Nos média portuguesas, entretanto, Margarida Rebelo Pinto é frequentemente chamada de autora de romances cor-de-rosa.

Ao longo de uma pesquisa sobre a receção da ‘chick lit’ portuguesa, a questão que vai surgir é – qual é exatamente o público leitor que procuramos? Dado que a ‘chick lit’ não é um termo muito empregado nos média ou reconhecido pelos leitores como o género deste autor, utilizar esta designação está fora de questão. Ficamos com duas opções, duas traduções possíveis do termo anglo-saxónico - os mencionados *romances cor-de-rosa* ou *literatura light*. Estes são frequentemente usados indistintamente, como se fossem sinónimos. Dever-se-ia, contudo, ter cuidado ao escolher a tradução mais apropriada de ‘chick lit’ porque as duas expressões não são completamente sinónimas, mostrando diferenças no alcance do significado e designando corpus diferentes. Embora as diferenças possam parecer diminutas, são importantes do ponto de vista sociológico. Designando um género literário específico, cada uma das expressões põe em relevo certa estrutura de sentimento. Raymond Williams define as estruturas de sentimento em *Drama from Ibsen to Brecht* (1968) como “the continuity of experience from a particular work, through its particular form, to its recognition as a general form, and then the relation of this general form to a period” (17). Portanto, pressupondo que as designações sejam sinónimas, os críticos implicam que se relacionam com a mesma e única estrutura de sentimento, sem argumentar tal posição. Por outro lado, se tomarmos a outra posição e supusermos que os romances podem simplesmente ser definidas como a versão portuguesa da ‘chick lit’, vamos também automaticamente tomar por dado que existe a mesma estrutura de sentimento em Portugal que na comunidade leitora anglo-saxónica.

Portanto, ao longo da articulação crítica da interpretação da assim chamada ‘chick lit’ portuguesa foram feitos vários saltos lógicos e muitas questões ignoradas. Apesar de existirem semelhanças textuais e contextuais entre os géneros americano, inglês e português, temos que examinar as estruturas de sentimento a que estes géneros se relacionam e qual é o público leitor (com que tipo de expectativa) a que apelam. Assim se nos apresentou mais uma tarefa – a de definir o género destas obras e a sua posição no sistema literário nacional.

O sistema português dos géneros literários

Já que o termo literatura ‘light’ é de aparecimento recente, tem merecido pouca atenção por parte dos académicos. Apesar de ser largamente utilizado em Portugal, a sua definição e corpus geralmente ficam implícitos. Efetivamente, os jornalistas, críticos literários, escritores, leitores e editoras utilizam-no frequentemente sem conhecimento do seu significado, etimologia ou uso correto. Um breve esboço da história do termo é necessário para mostrar em que medida ele coincide com o termo ‘chick lit’, e porque a obra de Margarida Rebelo Pinto, Fátima Lopes, e outras autoras portuguesas cabe neste género.

A existente bibliografia enciclopédica e lexicográfica referindo-se a este termo é muito limitada. Na edição mais recente do *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrónico* (Coimbra: Almedina, 2008) de Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão Faria, a literatura ‘light’ é definida como:

‘Conceito recente que caracteriza uma produção literária centrada sobretudo na área do romance com enredo fácil de seguir, geralmente inspirado no quotidiano actual e com redacção breve e pouco elaborada, que não levanta grandes problemas nem causa inquietações. As opiniões dividem-se quanto a este tipo de textos, havendo alguns defensores que alegam que esta literatura serve um público que de outro modo nunca leria obras mais elaboradas.’ (Faria, 2008:758)

Deparamos com vários problemas nesta definição. Para começar, carece de concretos exemplos literários e não menciona a origem do termo e período a que pertence. Além disso, por omissão, a definição oculta a conexão à crítica literária marxista, e por extensão, a visão especificamente marxista das relações de cultura e sociedade, e o método específico de análise. É nesse sentido que o termo se utiliza comumente nas resenhas literárias, nos média populares, assim como nas revistas literárias. Atribuem-lhe normalmente conotações negativas e não lhe é concedido o status de literatura por não levantar grandes problemas nem causar inquietações. O adjetivo *light* (literatura ligeira é a tradução menos frequentemente utilizada) em si pode ser visto como uma qualificação que deprecia a ‘literatura’. Em primeiro lugar, implica que se trata de uma alternativa à literatura ‘difícil’ ou ‘pesada’, ou seja que exige esforço intelectual para ser entendida. Logo, os antónimos ‘pesado’/‘leve’, ‘difícil’/‘fácil’ têm a ver com o esforço necessário para entender o livro. A expressão literatura ‘light’ até pode ser vista como o contrário da literatura ‘normal’, sugerindo que o normalmente considerado como literatura é difícil de compreender. Isto diz que ‘light’ é mais acessível a um público vasto porque não requer uma formação especial

para se compreender. Por outro lado, ‘light’ pode considerar-se como um termo depreciativo relacionado com uma sociedade de capitalismo tardio orientada para o consumidor, no qual o *ratio* não faz parte do processo da leitura. Este tipo de literatura chama-se, em termos marxistas, literatura trivial e pertence à cultura de massa. A distinção entre a literatura trivial e boa literatura reside no facto de a segunda incitar no leitor um sentimento revolucionário incrementando a sua consciência dos problemas e contradições da sociedade contemporânea e injustiças da sua própria condição. Bom exemplo deste modelo é a obra do crítico e teórico literário húngaro György Lukács. Segundo o seu modelo sociológico-literário, o autor e o seu público leitor partilham os códigos comunicativos, concretizados nos diferentes géneros e estilos literários. Portanto, géneros/estilos são utilizados para transmitir mensagens distintas ou para incentivar certas reações emocionais nos leitores. O artista tem a responsabilidade de usar os recursos literários disponíveis para incitar um impulso revolucionário no leitor. Isto se faz mostrando, ou seja, por meio duma representação, recriação das injustiças sociais, e processos dos quais estas provêm. Vendo e compreendendo estes processos, os leitores vão desenvolver uma consciência social e vão ser impelidos a agir. Em contrapartida, a falsa consciência chama-se, em termos marxistas, ideologia. Enquanto a boa literatura desmascara a ideologia, a literatura trivial perpetua-a.

‘A origem marxista’ da designação literatura ‘light’ revela-se no trabalho dos poucos estudiosos que analisaram estas autoras portuguesas e ofereceram uma interpretação dela. No seu artigo sobre o desenvolvimento dos estudos da literatura popular em Portugal, ‘Paraliteratura: da acção ao sentimento’¹, João David Pinto-Correia faz uma descrição dos métodos e perspectivas normalmente empregadas dentro da academia portuguesa ao discursar sobre questões de cultura popular contemporânea. A influência fundamental no seu quadro teórico é da tradição francesa que utiliza termos como literatura de massa, paraliteratura e literatura trivial. Tais designações sinalizam uma atitude *a priori* negativa ante a literatura não-canónica. Assim sendo, torna-se evidente que a entrada dos textos culturais populares nas universidades portuguesas foi um evento de implicações contraditórias. Por um lado, o facto de por fim a academia se ter decidido a abordar questões de formas literárias populares foi uma

¹http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CFEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fpurl.pt%2F301%2F1%2Fxp0%2Fdocs%2Fjoao-d-p-correia.doc&ei=EjLfT6aHKqWd0QWjoYX2Cg&usg=AFQjCNHiAsOS5nbBVmCjfpUzXJrPmvt9XQ&sig2=8D2glgp0XJ_QOFzix1733Q Último acesso no dia 18 de junho de 2012.

mudança positiva, mas o estudo ‘sério’ desta literatura foi consentido somente sob a condição da sua qualificação como uma manifestação literária de valor inferior. Se e quando os críticos falarem da literatura popular, fá-lo-ão unicamente em termos depreciativos, como João David Pinto-Correia explica: ‘O entusiasmo provocado pela entrada na legitimidade de estudo de todos estes textos que se colocavam na periferia dos incontestavelmente literários (questão que não era e ainda não é simples de resolver) pela crítica e pelas instituições universitárias levou a que se assistisse a uma profusão de designações, algumas mais objectivas, outras de natureza francamente pejorativa². Estes termos são os seguintes: ‘paraliteratura’, ‘contraliteratura’, ‘literaturas marginalizadas’, ‘literatura trivial’, ‘literatura de consumo’, ‘literatura de massa’, ‘literatura de massa’, ‘subliteratura’, ‘infraliteratura’, ‘literatura kitsch’, e por fim ‘textos não literários’. No que diz respeito à literatura ‘light’, esta é designada como a manifestação mais recente de paraliteratura. Este termo abrange uma ampla extensão de diversas formas literárias que normalmente ficam fora do cânone. Como uma das mais informativas obras sobre a paraliteratura Pinto-Correia propõe a *Teoria e Metodologia Literárias* (1990) de Aguiar e Silva, onde a paraliteratura é definida sempre em comparação com a literatura canónica e acaba sendo descrita em termos negativos, ou seja *carecendo* de originalidade ou inovação.

O tema da literatura *light* foi discutido no congresso sobre a cultura ‘light’, organizado por Vítor Oliveira Jorge que teve lugar na Universidade do Porto. Os trabalhos apresentados abordaram o tema das últimas tendências culturais na sociedade portuguesa contemporânea e foram publicados numa coletânea de ensaios sob o título *Cultura Light: 9ª Mesa-Redonda de Primavera* (2006). Os colaboradores desta edição, e particularmente o próprio Vítor Oliveira Jorge, empregaram o termo cultura ‘light’ como sinónimo de cultura de massa, mas referindo-se a práticas culturais específicas da sociedade portuguesa em capitalismo tardio. Os autores analisaram programas televisivos, blogues, literatura, herança cultural, etc. tomando-as como expressões de certa atitude ante a vida, uma atitude ‘ligeira’. Vítor Oliveira Jorge considera esta cultura em primeiro lugar como uma série de produtos, tais como produtos de lazer e as pessoas e experiências que elas proporcionam, cujas características principais são o consumo rápido e a função de assegurar puro prazer. (Jorge 2006:263) Em segundo

² *Ibid.*

lugar, a cultura ‘light’ pode referir-se ao próprio modo de viver que consiste em consumir incessantemente, sem reflexionar (*ibid* 266-267).

Neste mesmo livro encontramos um texto que tenciona fazer um diagnóstico de literatura ‘light’, intitulado ‘Espelho meu, espelho meu: o reflexo social da literatura *light*’ (2006), de Maria da Graça Pereira. A autora elabora este conceito dentro do contexto da corrente literária que Miguel Real chamou de ‘realismo urbano total’. Os romances pertencentes a esta corrente literária são interpretados principalmente como o reflexo da sociedade portuguesa contemporânea na medida em que expressam uma vida sem sentido da nova classe média europeia e carecem de estrutura (são fragmentados, consistindo normalmente em sequências de episódios casuais da sua vida). Isto nos mostra a incapacidade do autor de perceber as profundas tendências sociais e subsequentemente, uma falta de motivo ideológico para escrever literatura³. Embora seja visto como o reflexo da realidade, carece completamente de qualquer tipo de crítica⁴.

A partir deste breve esboço de trabalho académico sobre a literatura ‘light’ podemos tirar duas conclusões. Em primeiro lugar, trata-se de um género fortemente ligado a algo considerado certo tipo de cultura em Portugal, no sentido mais largo da palavra. Literatura ‘light’ é a expressão de ‘habitus’ da classe média das sociedades de capitalismo tardio, neoliberais, consumistas, e o reflexo dos seus valores principais. Não podemos dizer que a mesma coisa caracteriza a ‘chick lit’. Os críticos anglo-saxónicos não consideram o género ‘chick lit’ como ligado a uma cultura ‘chick’. Não há referência direta a uma cultura, como ela é definida em Portugal – uma cultura não do grupo, senão da toda a classe média duma nação! À primeira vista, o termo ‘chick lit’ parece mais específico do que o termo literatura ‘light’ porque não denota apenas os livros escritos por mulheres para mulheres. Devido ao facto de a literatura ‘light’ denotar um tipo de literatura que expressa a cultura de toda uma classe, ela é, em princípio, menos específica enquanto ao género e sexo. Por outro lado, a ‘chick lit’ é

³ Estas são as características principais de literatura ‘light’ enumeradas por Graça Pereira, citando Miguel Real: vida sem sentido, ausência de uma ideia unificadora do País, futuro assegurado materialmente, mas espiritualmente vazio, nova família, novas profissões, nova classe média de hábitos europeus, incidência sobre os novos valores urbanos: acaso, contingência, encontro/desencontro, tempo fragmentado, recorrência absurda de situações ou estados, cidade como labirinto infinito, comunicação inautêntica (todos representam máscaras de vida), corpo, prazer, dinheiro, bens exteriores dominam enquanto centros de valores (*ibid*:171)

⁴ A literatura ‘light’ não é reconhecida por fazer ‘avançar o conhecimento do real’, mas sim por transpor e copiar, na íntegra, o real para o texto.’ (*ibid*:170)

inseparável do género feminino: em termos do leitor ao qual se dirige e em termos da sensibilidade que expressa para comunicar com este leitor. É neste ponto que o termo anglo-saxónico e o seu equivalente português divergem.

Como uma alternativa ao termo literatura ‘light’ há literatura cor-de-rosa, ou no nosso caso, um termo mais estrito seria mais apropriado – isto é, romance cor-de-rosa. Em *Dicionário de livro* (Faria, 2008:758), ele é definido de maneira seguinte: ‘Designação que é atribuída às produções literárias romanceadas, em que o enredo está centrado em conflitos amorosos pouco verosímeis e de desfecho feliz.’ Além desta definição muito simples em termos do conteúdo do género, a literatura cor-de-rosa está muito ligada ao público leitor feminino e a sua cultura popular, especialmente considerando que ela inclui revistas cor-de-rosa. Em conclusão, este género denota mais explicitamente um aspeto de género feminino.

Contudo, os dois equivalentes de ‘chick lit’ possíveis na língua portuguesa carecem duma característica necessária para demarcar o género. É a junção de expressão de cultura *contemporânea* com o elemento *feminino*. Enquanto a literatura ‘light’ inclui a expressão de cultura popular contemporânea, ela não é reservada unicamente para manifestações femininas dela. Por outro lado, enquanto romance cor-de-rosa, é claramente associado a literatura ligeira para mulheres, falta-lhe a ligação com um tipo de cultura feminina que é específico das sociedades neoliberais capitalistas. Para descrever de que tipo de cultura se trata, vamos introduzir um conceito de estudos culturais feministas. Existe certo tipo de sensibilidade para utilizar o termo de Rosalind Gill⁵, cuja expressão é a ‘chick lit’ e que constitui a característica indispensável do género. É, portanto, necessário fazer uma breve digressão para tratar deste assunto, depois da qual vamos mostrar como ele está relacionado com as autoras portuguesas.

A condição pós-feminista

A obra de estudiosos feministas centrada nas relações de ‘chick lit’ e o seu contexto social determinaram que se tratava de género que expressa uma sensibilidade pós-feminista. A designação pós-feminismo é de aparecimento recente, tanto no âmbito de estudos de cultura popular como objeto de estudo académico. Devido à sua presença avassaladora, na última década foi-se tornando foco de discussão no âmbito de estudos

⁵ O termo descreve-se no parágrafo seguinte, mas foi elaborado em: Gill, Rosalind (2007) ‘Postfeminist media culture: elements of a sensibility.’ *European journal of cultural studies*, 10 (2): 147-166.

de géneros feminino. Um corpo de trabalho académico sobre pós-feminismo tem aparecido ultimamente, trabalho que tenciona além de analisar formas de feminidade pós-feministas, tentar também definir o próprio termo, tais como *Postfeminisms: feminism, cultural theory and cultural forms* (1997) de Anne Brooks, *Overloaded: Popular culture and the Future of Feminism* (2005) de Imelda Whelehan, e os ensaios de Angela McRobbie, 'Post-feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime' (in: *The Aftermath of Feminism*, 2009) and Rosalind Gill (2007), publicados na revista *Feminist Media Studies*.

Por causa deste caos terminológico vamos dedicar este parágrafo à definição do termo. Tasker e Negra situam o início do uso deste conceito nos anos noventa e definem-no como 'a set of assumptions, widely disseminated within popular media forms, having to do with the pastness of feminism' (2007:1). Destacam como uma das características principais a complexa relação com o feminismo. Este termo implica que o feminismo é 'passé' porque os seus objetivos (nomeadamente aqueles do feminismo liberal da segunda onda) já foram realizados. Dado que a igualdade económica e jurídica das mulheres e dos homens é supostamente uma condição social geral, a política feminista acabou sendo desnecessária. Mesmo assim, o pós-feminismo não se desfaz completamente das reivindicações do feminismo da segunda onda. Ao mesmo tempo que o difama, o pós-feminismo retoma dele a reivindicação do direito à escolha pessoal. Em *Neo-feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture* (2011) Hilary Radner emprega o termo 'neo-feminismo' (que se pode tomar como sinónimo de pós-feminismo) para referir-se à 'tendency in feminine culture to evoke choice and development of individual agency as the defining tenets of feminine identity – best realized through an engagement with consumer culture in which the woman is encouraged to achieve self-fulfillment by purchasing the goods that this culture can offer. Choice (in the form of 'shopping') as a process of weighing and evaluating alternatives with a view to making a decision that optimizes the individual's own position, is the fundamental principle that governs neo-feminist behavior.' (Radner, 2011:6) Portanto, não é que o pós-feminismo simplesmente reutilize o discurso do feminismo da segunda onda, mas também o abusa reduzindo as suas reivindicações a meras frases chamativas. Isto não acontece apenas com ideais feministas. No pós-feminismo raramente se encontra um argumento articulado logicamente, porque ele funciona principalmente através de populares formas culturais. Assim, quando as reivindicações feministas aparecem nos média contemporâneos, o que resta é uma

forma deles, é um individualismo que se realiza apenas em consumo, em escolher o produto adequado para si.

Agora, se o sujeito feminino tem ao seu dispor todos os recursos necessários (direitos legais e económicos), a responsabilidade de assegurar o seu bem-estar é apenas sua. O individualismo radical, como aparece numa sociedade de consumo, permite às mulheres ter não só a opção de fazer e tornar-se qualquer coisa que desejem, mas também faz do sucesso pessoal e da criação/construção do 'eu' uma responsabilidade de cada mulher. Já não há uma comunidade, no sentido de grupo de pessoas, que as ajudem no processo de socialização. Como consequência, elas têm de trabalhar sozinhas para se tornarem membros completamente desenvolvidos da sociedade. Para esse efeito recorrem aos vários métodos de autodisciplina e controlo.

Estudos mostraram como esses métodos são representados na cultura de massa. No seu artigo 'Postfeminist media culture: elements of a sensibility' (2007) Rosalind Gill afirma que a conceptualização da feminidade como propriedade corporal é um dos temas principais que constituem a sensibilidade pós-feminista. 'Instead of caring or nurturing or motherhood being regarded as central to femininity (all, of course, highly problematic and exclusionary) in today's media it is possession of a 'sexy body' that is presented as women's key (if not sole) source of identity.' (Gill, 2007) É por causa disso que as mulheres se tornam obcecadas com a manutenção dos seus corpos. Os romances de Margarida Rebelo Pinto estão cheios de descrições dos corpos das protagonistas e dos tratamentos aos quais se submetem para manter a sua beleza. Ao mesmo tempo que as suas arqui-inimigas são a sua antítese completa: além de ser intelectualmente inferiores, são chatas, feias, têm mau gosto em moda e decoração. A soma de todas as qualidades negativas é a personagem de Maria do Carmo, a irmã sinistra da belíssima atriz Julieta do romance *Pessoas Como Nós*. Além destes opostos absolutos, existe uma clara gradação de personagens principais de acordo com a sua importância, proximidade à protagonista e traços físicos e psicológicos. A sua proximidade ideológica e pessoal à heroína é recíproca à intensidade de incorporação dos ideais pós-feministas. As amigas da heroína são apenas um pouco demasiado fixadas na sua carreira e negligenciam a sua vida amorosa, ou a sua aparência física (o seu cabelo não é tão brilhante, os seus olhos não são tão cativantes como os da protagonista). Às vezes o seu matrimónio sofre por causa da sua ambição profissional, ou a sua dedicação ao marido cria uma imagem de dona de casa carente. A imagem que uma pessoa mantém é de importância crucial e as mulheres destes romances não impõem apenas medidas disciplinantes no seu próprio

corpo e comportamento, mas, através da contínua comparação com outras, atuam como vigilante do regime pós-feminista.

Impor às mulheres os estereotípicos ideais físicos parece estar completamente em contradição com objetivos feministas. Do ponto de vista pós-feminista, isto é justificado porque se trata de uma situação na qual as mulheres estão a utilizar a sua beleza a seu favor, e não para serem subjugadas. Em segundo lugar, o facto de fazer isto por escolha própria, ou seja com total conhecimento, assegura que isto não é um regresso ao antigo regime dos géneros. Na realidade, trata-se de uma confirmação de que vivemos numa época em que os direitos e liberdades femininos são um facto aceite por toda sociedade. Na cultura popular contemporânea, a política feminista toma uma forma radicalmente simplificada que efetivamente neutraliza o valor crítico do discurso feminista. Portanto, feminismo passa por três modificações: ele é feito inútil porque os seus objetivos são considerados como realizados; o seu potencial crítico é neutralizado pela intermediação de individualismo radical; e por fim, ele é representado como uma característica pouco atrativa para as mulheres. Negra e Tasker afirmam que ‘postfeminism signals more than a simple evolutionary process whereby aspects of feminism have been incorporated into popular culture – and thereby neutralized as popular feminism. It also simultaneously involves an ‘othering’ of feminism, (...) its construction as extreme, difficult and unpleasurable.’ (4). A feminista é representada como uma figura feminina furiosa, agressiva e anacrónica. A heroína pós-feminista é a incorporação da política ‘fun fearless and female’ da ‘cosmo girl’. A separação do feminismo pode ser detetada claramente em Margarida Rebelo Pinto. Embora às vezes os média falem dela como de feminista, ela própria é muito relutante em aceitar tal designação. Numa entrevista para o blogue do crítico literário Luís Bento, Rebelo Pinto declarou que, embora considere Portugal um país misógino e tente lutar contra isto, acha que ‘o folclore feminista é ‘démodé’⁶. Este modo de expressar-se muito vago,

⁶ A entrevista com Margarida Rebelo Pinto foi publicada no blogue BENTO VAI PARA DENTRO, <http://bento-vai-para-dentro-bento.blogspot.pt/2010/02/entrevista-de-margarida-rebelo-pinto.html>, sob a entrada de 26 de fevereiro de 2010. O comentário reformulado aqui faz parte duma resposta dessa entrevista que vai ser citada em completo aqui:

Bento: Em "Não há coincidências" assistimos a uma resistência ao machismo não se deixando cair, contudo, no folclore feminista. É um equilíbrio real ou uma estratégia narrativa?

MRP: As duas coisas. Portugal ainda é um país de misóginos, essa é uma das minhas batalhas enquanto mulher e enquanto escritora, denunciar e combater a misoginia. O folclore feminista irrita-me imenso, acho uma coisa foleira, démodé. O que me interessa é perceber porque é que os homens têm medo das mulheres, por exemplo. Ou perceber porque é que as mulheres se deixam maltratar e não se conseguem libertar de relações doentias. As intrigas familiares e as relações amorosas são a base dos

nomeadamente a frase ‘folclore feminista’, é um caso típico de desvalorizar e depreciar o feminismo por ferramentas retóricas que ofuscam o seu significado. Não se fala de feminismo como movimento emancipatório dentro do seu contexto social e histórico, nem como discurso filosófico e sociológico que tem criado novas categorias analíticas, que utiliza argumentação racional, que tem textos canónicos e autores mundialmente reconhecidos. Em vez disso, utiliza-se a palavra ‘folclore’ implicando uma obscura cultura do passado, ou uma série de práticas cujas regras e princípios são incompreensíveis. Dentro da tradição da epistemologia racionalista (à qual uma grande parte de teoria feminista adere) seria impossível desqualificar uma teoria apoiando-se no argumento de que é ‘démodé’. Se considerarmos o pós-feminismo como uma forma que aparece no discurso de cultura popular, veremos que ela ‘does not always offer a logically coherent account of gender and power’, senão funciona ‘through structures of forceful articulation and synergetic reiteration across media forms’, (Tasker e Negra, 2007:2) deste modo perpetuando ‘an invented social memory of feminist language as inevitably shrill, bellicose, and parsimonious’ (*ibid*:3). Neste sentido, a obra de Margarida Rebelo Pinto encaixa-se perfeitamente nas definições de cultura pós-feminista, e na medida em que os seus romances são uma expressão desta sensibilidade, podemos chamá-los ‘chick lit’. Contudo, nem o termo literatura ‘light’ nem literatura cor-de-rosa são carregados de referência a este fenómeno cultural, e neste sentido não resumem completamente o sentido deste fenómeno literário português. As demais autoras portuguesas, como Inês Pedrosa e Rita Ferro, embora expressem algumas das características do pós-feminismo, diferem um tanto da autora mais vendida em Portugal. Em primeiro lugar, a sua obra demonstra maior diversidade do conteúdo e da forma. Enquanto Margarida continua a seguir a fórmula com a qual se tornou tão conhecida, as outras autoras classificadas no género ‘light’ têm maior tendência a experimentar vozes narrativas e linguagem (Inês Pedrosa) e aproximam-se do tema da vida da profissional moderna de forma mais elaborada (Rita Ferro). Dado que as três designações em consideração - literatura ‘light’, literatura cor-de-rosa e ‘chick lit’ – são géneros de literatura popular/de massa/trivial, simplicidade e repetição de forma e conteúdo são pressupostos. É questionável, portanto, se elas merecem a qualificação ‘light’. Por exemplo, muitos de assuntos tratados em *Fazes-me Falta* de Inês Pedrosa são bem típicos de ‘chick lit’ – um enredo sobre o desenvolvimento e desintegração do

meus livros. A ficção serve para eu arrumar o caos interior. Mas nunca está arrumado, nunca, é uma tarefa perpétua.

relacionamento de um casal jovem, cada uma das personagens narrando as suas reflexões sobre a sua vida comum em alternantes monólogos interiores. Por outro lado, a autora toca muitos assuntos românticos e profissionais que são ‘demasiado sérios’ para aparecer num ‘chick lit’ típico – tais como as inconsistências éticas da protagonista, plágio, renúncia de ideais feministas por um ideal pós-feminista, etc. Os seus fracassos pessoais não são relativizados por humor e ironia, senão símbolos de uma crise existencial. No romance *O Nó na Garganta* de Rita Ferro, a protagonista devaneia sobre suicídio apesar de ter realizado os seus sonhos de uma família perfeita e carreira bem-sucedida. Recorrendo a tais temas, as autoras põem em causa as suposições pós-feministas sobre as possibilidades de autorrealização para mulheres na sociedade consumista. Tomando em conta essas características, torna-se problemática a classificação destas autoras. Surge a questão de até que ponto elas correspondem à designação de literatura popular.

Receção de leitores: metodologia

Foi necessário discutir essas questões sobre o sistema literário português antes de começar a pesquisa sobre a interpretação dos leitores. Se supusermos que o género é sintoma de certas estruturas de sentimento, ele coincide com a literatura cor-de-rosa, literatura ‘light’, ‘chick lit’ ou com algum género completamente diferente? Para resolver este problema, empregámos o método etnográfico, concretamente entrevistas semiestruturadas com um pequeno número de leitores portugueses que foram contactados via correio eletrónico. Na fase inicial da pesquisa, para encontrar participantes, criámos questionários com o objetivo de contactar leitores e escolher aqueles que liam essas autoras. Para esse efeito, era necessário optar por uma das possíveis traduções de ‘chick lit’. O próprio termo ‘chick lit’ ficou fora de questão, dado que, logo no início, percebemos que este era irreconhecível pelo público português. Por fim, escolhemos o termo ‘literatura cor-de-rosa’ por duas razões: inclui o aspeto do género feminino porque é um tipo de literatura escrita para um público feminino e expressa um ponto de vista e experiência femininos, que é uma característica pertinente na obra das autoras mencionadas. Literatura ‘light’, por outro lado, engloba uma área de géneros literários mais vasta e liga-se com características mais gerais, menos específicas. As perguntas foram estruturadas de maneira a verificar o conhecimento e experiência que o leitor tinha do género, exigindo que definissem o género e nomeassem escritores ou escritoras cuja obra são romances cor-de-rosa. Aqueles

participantes cujas respostas demonstraram suficiente conhecimento do género foram contactados para participarem em futuras entrevistas semiestruturadas que se iam referir a uma concreta lista de nomes de autoras.

As entrevistas foram criadas com base na informação recolhida ao longo da pesquisa introdutória sobre os géneros portugueses e nos resultados da primeira série de perguntas. Dos primeiros resultados podíamos afirmar, sem dúvida, que a autora mais conhecida e mais popular dos romances cor-de-rosa é Margarida Rebelo Pinto. Isto confirmou a hipótese de que o público leitor lê os seus romances não só como literatura ‘light’, mas como romances cor-de-rosa também. Os nomes mencionados pelos leitores como autores cor-de-rosa foram comparados com a lista inicial de escritores portugueses supostamente representativos do novo género. Assim chegámos a uma lista de escritoras portuguesas de romances cor-de-rosa mais conhecidas. As perguntas referentes às autoras tiveram o objetivo de definir quais as características mais típicas e relevantes destes romances, segundo os leitores; se foram iguais àquelas identificadas pela crítica como definidoras de ‘chick lit’, literatura ‘light’ ou literatura cor-de-rosa. Fizemos a descrição destas logo na discussão introdutória sobre géneros. Certas características mencionadas repetidamente nos primeiros questionários também foram acrescentadas à lista.

Em princípio, as entrevistas deveriam ter sido feitas pessoalmente, mas alguns participantes expressaram preferência por comunicação via correio eletrónico. Por esse motivo, existe uma grande diferença entre a quantidade e a qualidade de informações fornecidas por cada um dos participantes. O resultado final foram cinco entrevistas pessoais e sete formulários preenchidos consistindo nas mesmas perguntas feitas nas entrevistas. Nas entrevistas pessoais, os romances foram minuciosamente discutidos, mas as entrevistas feitas por escrito foram menos informativas, com respostas mais breves, como tinha sido previsto.

É necessário fazer uma observação final sobre a estrutura das entrevistas. Segundo o plano inicial, apenas os leitores que conheciam bem o género e gostavam dele iriam participar, dado que normalmente os melhores conhecedores são os leitores mais assíduos. Mas ao longo das entrevistas revelou-se que alguns participantes tinham muito pouca experiência concreta em leitura das autoras em comparação com outros participantes. No entanto, as suas respostas foram levadas em conta porque se revelaram informativas para outras questões, como por exemplo para saber porque se considera que esta literatura tem pouco valor. Na análise final das respostas, essa experiência

literária dos leitores (quantos romances leram, que tipo e de que autores) foi sempre levada em conta.

Resultados das entrevistas

Embora a pesquisa fosse feita sobre as interpretações de várias autoras, a mais lida sem qualquer dúvida é Margarida Rebelo Pinto. Por essa razão podemos afirmar que ela domina o género e tornou-se como exemplo paradigmático. O seu nome é o primeiro que vem à mente quando se mencionam romances cor-de-rosa ou literatura ‘light’, não apenas dentro do círculo dos seus fãs, mas também de entre os leitores que não gostam do género. Outras autoras nomeadas nas entrevistas foram Fátima Lopes, Inês Pedrosa, Rita Ferro e Maria João Lopo de Carvalho, embora significativamente menos.

As características identificadas como típicas destes romances são as seguintes: o enfoque na vida romântica da protagonista e uma perspetiva feminina. Estas características, contudo, não são suficientes, dado que aparecem em outros géneros literários também. Seria necessário, então, que os leitores identificassem outra coisa como típica destas autoras, para que possamos dizer que representam uma nova corrente literária. Quanto às diferenças entre este género e o romance cor-de-rosa tradicional, e semelhanças com ‘chick lit’, várias características foram mencionadas. A primeira é a representação do dia-a-dia da *moderna* mulher portuguesa, como uma divergência importante de representação de mulheres em romances cor-de-rosa. Esta vem sempre junto com o elemento realista, sendo este mencionado explicitamente ou insinuado por definição. Ao mesmo tempo, os leitores apoiam-se também nestas duas características para diferenciar as autoras entre si. Três dos leitores leram Fátima Lopes e Margarida Rebelo Pinto, e insistiram que havia diferenças significativas entre elas, tanto no aspeto realista como na representação dos problemas da mulher moderna. Tentando descrever esta diferença, uma participante disse: ‘E a mulher que a Margarida retrata é uma mulher muito avançada, que não depende do homem para nada, que tem uma carreira. Uma mulher realizada, sem precisar de um homem e sem ter aquele sentido muito grande de família.’ (estudante portuguesa do Porto, 26) Até constatou que isto provavelmente tivesse a ver com o facto de Margarida Rebelo Pinto ser de Lisboa, cidade que a estudante considera em certos aspetos mais evoluída do que o Porto. Outra participante afirmou que considerava Margarida a mais real, mais honesta, mais

semelhante aos blogues *Arrumadinho*⁷ e *A Pipoca Mais Doce*, do que a Fátima Lopes, porque eles falam de mulheres e homens modernos. Em segundo lugar, ela acha MRP uma autora muito mais séria e profissional, enquanto Fátima Lopes é simplesmente uma apresentadora que utilizou a sua popularidade para vender livros.

Os resultados das entrevistas indicaram que os leitores que gostavam deste tipo de literatura e conheciam melhor o género eram capazes de notar claramente uma diferença estilística entre as autoras. Podemos acrescentar, também, que as leitoras as consideram como figuras públicas proeminentes, porque conhecem os detalhes do seu trabalho e da sua vida privada. Para elas, estes livros não são qualquer tipo de romances, indistinguíveis entre si. A associação entre as autoras físicas e os seus romances leva muitas vezes a uma equação das autoras com as protagonistas. Até Carlos Vaz Marques, numa entrevista com MRP, sugeriu que o público compre os seus livros apenas para saberem coisas da sua vida pessoal (*LER*, Julho 2008, n. 71).

Vamos voltar para a questão de género. Segundo os leitores, um aspeto importante deste realismo, além do enfoque na vida diária, é que o relacionamento amoroso da protagonista não tem um fim feliz. Como destacam os estudos sobre ‘chick lit’, o desaparecimento do dogma patriarcal sobre uma relação heterossexual é uma característica típica, e levou muitas pessoas a crer no valor emancipatório da ‘chick lit’. Nos finais dos romances de Margarida Rebelo Pinto a protagonista, depois de ter passado por uma série de obstáculos dramáticos, volta a ser sempre solteira. Vários autores, como Janice Radway em *Reading the Romance* (1991) e Tania Modleski em *Loving With a Vengeance* (1984) constataram que leitores de típicos romances cor-de-rosa populares os liam porque queriam viver um amor que não podiam encontrar na vida real, e que a literatura cor-de-rosa é um meio de fugir das dificuldades diárias. Dito isto, temos que nos perguntar por que é que os leitores liam romances que carecem do ‘normal’ final satisfatório? Trata-se de novo de uma questão de identificação, mas agora do leitor com a protagonista. O realismo possibilita que o leitor estabeleça semelhanças entre a sua vida e a da protagonista, para depois compararem a sua história com a do romance. Por isso, o fundamental deixa de ser um final feliz, e torna-se importante que a

⁷ O blogue pode-se encontrar no endereço: <http://oarrumadinho.clix.pt/>. O seu autor é Ricardo Martins Pereira, casado com uma blogueira bem conhecida, Ana Garcia Martins (*A Pipoca Mais Doce*). Uma coletânea das entradas do seu blogue foi publicada recentemente sob o título *Solteiros, Casados e Divorciados. Como Perceber a Cabeça de Um Homem* (Lisboa: Oficina do Livro, 2012). Como disse a participante, os dois blogueiros escrevem sobre o quotidiano dos portugueses jovens e modernos, com o enfoque no romance. Às vezes oferecem opiniões sobre moda, recomendam livros, música e filmes, e respondem a perguntas de leitores.

história mostre como a heroína ultrapassou os obstáculos e que neste processo se tornou numa pessoa melhor. Como uma estudante da secundária notou: ‘Acho que, por mais que acabem mal nos ensinam a lidar com isso, a sermos fortes, a não fraquejarmos e a seguirmos em frente com a nossa vida. Fazem-nos ver tudo de outra perspetiva. Na minha opinião, o facto de lermos e estarmos de fora de uma situação tão semelhante como as que vivemos diariamente faz-nos ter outros pontos de vista e ajuda-nos a perceber que certas coisas que estamos a fazer estão erradas.’ (estudante de escola secundária do Porto, 16). Outra afirmou que tinha lido os seus livros durante a sua gravidez porque achou que mantinha o contacto com o mundo dos adultos através dos livros. Dado que o cuidado do seu primeiro filho causava tensão no matrimónio, ela procurou modos de lidar com esses problemas nos romances. Outros participantes também destacaram uma função didática como elemento importante, dizendo que consideravam MRP uma pessoa atrevida, que ousava encarar-se com o mundo masculino.

Embora se trate de pessoas que gostam de ler os romances em questão, elas também reconheceram que não se tratava de um tipo de literatura considerado ‘boa literatura’. Tanto as pessoas que gostam de ler estes romances, como aquelas que declararam que não gostavam, os descreveram como ‘simples’, ao nível de expressão e conteúdo. A linguagem é considerada ‘fácil’, coloquial, pelo que os livros são mais acessíveis e os enredos repetitivos e previsíveis. Foram em princípio estas as características que nomearam ao serem perguntados porque acham que se trata de literatura ‘light’. Eles não associaram estes livros com outros produtos culturais, como o definiu Vítor Oliveira Jorge, mas sim com uma série de características que possibilitam o seu consumo fácil. Apesar de alguns considerarem pessoalmente que esta característica não é necessariamente negativa, todos afirmam que estes livros são efetivamente literatura ‘light’, o que nos leva à conclusão que têm consciência de que a literatura ‘light’ não está bem cotada entre os críticos, ou seja, que todo o género tem um status negativo. Às vezes isto foi explicitamente dito, e outras vezes tornou-se óbvio por causa da sua necessidade de justificar e explicar porque tinham lido estes livros.

As características identificadas pelos leitores como pertinentes ou típicas do género são iguais às aquelas que aparecem em ‘chick lit’ – realismo, perspetiva feminina, problemas do dia-a-dia. Mas permaneceu a questão de quem determinou o quadro interpretativo dos romances. Será que a propaganda em torno de ‘chick lit’, que é omnipresente nos média anglo-saxónicos, foi entrando gradualmente em Portugal,

influenciando os leitores e determinando assim a sua interpretação do género? Para resolver este problema, pedimos aos leitores que comparassem as autoras portuguesas com algum fenómeno literário estrangeiro. A resposta confirmou a nossa hipótese inicial: eles não conheciam o termo ‘chick lit’. O facto de nenhum participante e nenhum inquirido não ter referido este termo, mostra que a ‘chick lit’ é um género que não conheciam e que não pôde influenciar a sua interpretação. Os nomes estrangeiros que surgiram repetitivamente durante as entrevistas foram Nora Roberts e Nicolas Sparks, mas sempre com o comentário que eles são autores dos romances cor-de-rosa mais típicos. Uma equivalente a Margarida Rebelo Pinto não podiam encontrar. Uma participante disse que foi assim porque as autoras, além de expressar uma sensibilidade moderna e feminina, expressavam também uma perspetiva portuguesa do mundo (mais sensual e emotiva). As personagens de *Sex and the City* e *The Diary of Bridget Jones* eram mais mulheres de negócio, enquanto as personagens da Margarida são mais emocionais. Esta interpretação pode encontrar fundamentos nos romances porque, ainda que se trate de mulheres com carreiras, o enfoque é sempre na sua vida romântica, até mais do que na ‘chick lit’ anglo-saxónica.

Afinal, embora esta propaganda sobre ‘chick lit’ não construísse os quadros interpretativos dos romances portugueses, uma outra propaganda exerceu presença bastante forte, a propaganda da editora de Margarida. Num estudo não publicado, chamado *Saber o Bem o Que Se Quer*⁸, analisa-se o marketing do primeiro livro da Margarida, e os autores Pinho, Samuel Teixeira e Sónia Ferreira mostraram que ela utilizou o seu conhecimento anterior da indústria editorial para aumentar a venda do seu livro. O estudo mostra que ela controlou todos os momentos do processo de publicação do livro – edição, desenho da capa, a promoção – e até criou uma designação alternativa para o género – a literatura ‘pop’, porque a literatura ‘light’ foi carregada de conotações negativas. A própria autora tornou-se num ‘brand’, criando com diversas estratégias certa imagem pública de si. Os autores do estudo mostraram que estas estratégias levaram ao sucesso do livro, no entanto não podemos negar que conotações negativas afinal chegaram até aos leitores.

Quem tem medo de Margarida Rebelo Pinto

Uma versão preliminar do estudo pode ser encontrada na página:

<http://www.scribd.com/doc/17165076/Versao-preliminar-Nuno-Pinho-Samuel-Teixeira-Sonia-Ferreira-Marketing-do-Livro-Sei-La>

O problema que exige mais consideração é que as interpretações dos leitores mostraram que eles veem Margarida principalmente como uma autora de literatura ‘light’. Desde a perspectiva da estética de receção, o leitor é aquele que inscreve o significado do texto, já que o texto não tem significado literário inerente. No entanto, é possível aproximar-se a este problema desde a posição oposta, e dizer que há outra instância que construiu o género discursivamente e assegurou o seu entrincheiramento na mente do leitor por reiteração. Deste ponto de vista sugerimos que são os média e a academia quem determinou os limites discursivos de interpretação da obra de Margarida. Neste sentido, os média tiveram bastante influência em determinar a interpretação dos romances das escritoras portuguesas como literatura ‘light’. Além de identificarem estas autoras como literatura ‘light’, os leitores também mostraram claramente uma consciência do facto de que é considerada ‘má’ literatura em Portugal. Até os leitores mais ávidos, ao descrever o género, referem-se sempre ao elemento ‘light’ dos livros, em termos negativos – como um tipo de literatura que se lê facilmente.

Neste ponto seria interessante ter em consideração o que foi citado como ‘boa literatura’. Entre muitos autores que os participantes nomearam, o autor mais popular foi Miguel Sousa Tavares, que foi mencionado não só por leitores de obras populares mas também por professores universitários. Incidentalmente, a sua editora publica também os livros de MRP, e divulgaram a informação que Miguel Sousa Tavares era o seu autor mais vendido. Ele escreve romances que têm normalmente um aspeto político e social, e é por esse motivo que ele é considerado mais ‘sério’ do que os escritores femininos. Se considerarmos os traços estilísticos dos seus romances, torna-se óbvio que o adjetivo ‘sério’ não se refere à linguagem. Embora ele não utilize uma linguagem coloquial como Margarida, trata-se ainda de uma linguagem muito simples. Como mostrou João Pedro George no seu blogue *Esplanar*⁹, Miguel Sousa Tavares repete muitos adjetivos e substantivos, a sua sintaxe é simples, e longe de conseguir a ‘defamiliarização’. Literatura ‘light’ foi chamada simples também porque não problematiza nem critica a ideologia dominante, mas simplesmente a copia. Tendo isto em vista, que podemos dizer da ideologia nos romances de Miguel Sousa Tavares? Vamos utilizar como exemplo o seu romance mais vendido, *Equador* (2003): o protagonista é um homem viril, autossuficiente, inteligente, de grande experiência

⁹ <http://esplanar.blogspot.pt/>

sexual, um Don Juan que se encontra um dia solicitado pelo próprio rei português para atuar como governador da ilha de São Tomé. O romance restabelece todos os estereótipos sexuais do século XXI através das relações das personagens: ainda que ele fosse um homem com bastante experiência sexual, esta não inclui nenhum outro tipo de experiência além da heterossexual. Para continuar, vamos considerar a protagonista, a única mulher que conseguiu apanhar o seu coração. Ela, por sua vez, encarna todos os ideais de beleza contemporânea dos média americanos. Como se se tratasse de uma atriz de Hollywood dos anos 50 – alta, loira, com peito abundante, sexualmente liberta e ‘bem educada’. A caracterização psicológica dela podia resumir-se numa frase - na sua vida não faz nada além de acompanhar o seu marido nas viagens. É notável que a personagem que encarna a transgressão dos tradicionais papéis de géneros é necessariamente uma estrangeira, porque o leitor português acharia esse comportamento desviante numa mulher portuguesa nos inícios do século XX perturbante.

Por que então Miguel Sousa Tavares é considerado um autor ‘sério’? O público português conhece-o principalmente pelo seu trabalho jornalístico no *Público* e como comentador político. Desde 1991 ele aparece na TV Portuguesa, mas tornou-se um nome familiar especialmente depois de 2000, quando começa o seu trabalho regular de comentador de atualidade nacional e internacional para o *Jornal Nacional* na TVI. Por outro lado, Margarida Rebelo Pinto aparece normalmente como comentadora dos problemas da vida privada, inclusivamente da sua própria vida, relações românticas, questões de amor, etc. Miguel Sousa Tavares é portanto um intelectual sério cujas opiniões sobre questões internacionais se tratam com grande respeito, enquanto os comentários de Margarida Rebelo Pinto ficam na área da vida privada, ou seja, nas questões sem importância, assuntos ‘light’.

A crítica destas escritoras foi lançada num quadro teórico marxista, segundo o qual esse tipo de literatura pode ser interpretado como a reafirmação da predominante ideologia neoliberal. Embora não possamos dizer que estes críticos receberam a obra de Miguel Sousa Tavares com entusiasmo unânime, pelo menos a sua obra não foi tratada com rejeição áspera, como aconteceu com Margarida Rebelo Pinto. Nos média, contudo, o padrão duplo torna-se mais óbvio, especialmente se dermos uma vista de olhos nos críticos fora-institucionais e outros comentadores com certa autoridade nas questões de cultura. O seu padrão duplo não reside apenas no facto de não gostar de Margarida, e gostar de Miguel Sousa Tavares, senão na maneira de criticá-la. Quando olhamos para a estrutura do argumento da sua crítica, podemos notar que o argumento

falta. Salvo o notório livro de João Pedro George, *Couves e Alforrecas: os segredos da escrita de Margarida Rebelo Pinto* (2006), onde ele expõe uma rígida análise textual da obra da Margarida, a maioria dos críticos não se importa com empregar um método científico para articular a crítica, mas recorrem a um argumento do tipo *ad hominem*. Eles justificam o facto de não tratarem a sua obra com seriedade argumentando que a sua obra não é efetivamente literatura. Aquilo que não é literatura 'verdadeira' não merece uma crítica 'verdadeira'. Como exemplo disto podemos tomar uma entrada no blogue de João Gonçalves *Portugal dos Pequeninos*, onde afirma que Margarida não é uma escritora e que a sua obra não pode ser considerada literatura. Vamos citar a entrada de 23 de março de 2003: 'A sra. D. Margarida Rebelo Pinto, que usa o epíteto de "escritora", interpôs uma providência cautelar "com a finalidade de impedir a distribuição e venda da obra "Couves & Alforrecas: Os Segredos da Escrita de Margarida Rebelo Pinto", de João Pedro George. Este livro resulta de uma série de posts editados no *Esplanar* nos quais se analisava, detalhada e criticamente, a "prosa" da senhora recolhida da sua "obra completa". É claro que não falamos de literatura quando falamos de Margarida Rebelo Pinto...' É interessante como ele pode se permitir ser tão insultuoso ao falar de uma obra que ele admite, nessa mesma entrada, nunca ter lido. Mais tarde, na entrada de 4 de outubro de 2009, afirma: 'Nunca por nunca me passaria pela cabeça ler Margarida Rebelo Pinto. Pertence a um "mundo" sub-literário que me escapa por completo e suponho que discorre sobre "vidas" que eu normalmente tendo a desprezar. Rebelo Pinto tem sucesso aparentemente - e recorro ao lugar-comum - porque escreve para um público que se acha "retratado" naquelas linhas. Logo, ela é o que eles são e eles acham-se subtis naquilo que ela escreve. Este comércio pequeno-burguês entre a "escritora" e o seu "público" não nos deve espantar, nem tão pouco o que se alarga a outras criaturas femininas que produzem prosa semelhante.'

A finalidade de citar estes fragmentos da crítica portuguesa, tanto como todo o esforço de analisar em grande escala a receção da obra de Margarida Rebelo Pinto, não foi começar uma discussão sobre a validade destes argumentos. Fazer tal coisa, ou seja, mostrar que os argumentos não estão corretos, seria errado, não porque os argumentos sejam irrefutáveis, senão porque são, de facto, inexistentes. Frequentemente nas suas análises, os críticos, em vez de empregar as ferramentas da teoria literária, recorrem a insultos *ad hominem*. Há também, como foi demonstrado na discussão introdutória, certos estudos que tomaram uma atitude mais séria, como o congresso sobre a cultura 'light'. Contudo, o que é sintomático destes textos é uma inconsistência no tratamento

do termo *literatura light*, o que, à sua vez, revela um padrão duplo. A inconsistência é a seguinte: embora o termo literatura ‘light’ se refira, por definição, a todas as formas de literatura popular que expressam a cultura neoliberal portuguesa, ao aplicar em prática este termo, os críticos referem-se quase exclusivamente à nova geração de escritoras portuguesas. Exemplo disto encontramos no texto de Maria da Graça Pereira, onde ela identifica completamente a literatura ‘light’ com a ‘chick lit’. Será que não existem autores masculinos de literatura ‘light’? E isso deve-se a que ainda não apareceu nenhum autor masculino na literatura portuguesa ‘light’ ou é possivelmente porque a literatura ‘light’ seja implicitamente apenas um género literário feminino? O facto é que os romances de Miguel Sousa Tavares são tão ‘light’ como os de Margarida Rebelo Pinto, e até muitos leitores o designaram como autor de romances cor-de-rosa. Trata-se obviamente da tendência de definir a cultura popular em termos de cultura feminina. Em *The Gender of Modernity* (1995) Rita Felski sustenta que este modo de discutir a cultura de massa/cultura de consumo existe desde o aparecimento dos primeiros grandes armazéns nos finais de século XIX. Naquela época a figura do consumidor torna-se mais presente nas sociedades europeias e iam surgindo discursos em volta dela. Segundo Felski, o consumidor demonstrava características que, por aquela época, eram atribuídas a mulheres: passividade, irracionalidade, suscetibilidade a sedução. Portanto, a cultura de consumo representava outra faceta de modernidade, uma que estava em contraste com a ideia de progresso, triunfo do racionalismo, e de acordo com isto, foi denominada por Felski de ‘modernidade feminina’. É imprescindível destacar que a sua intenção não é glorificar o consumismo como cultura feminina autóctone. Ela utilizou o termo ‘modernidade feminina’ porque os pensadores do século XIX definiram a cultura de consumo desta maneira: "In the writings of many radical and conservative intellectuals from the mid-nineteenth century onward, the idea of the modern becomes aligned with a pessimistic vision of an unpredictable yet curiously passive femininity seduced by the glittering phantasmagoria of an emerging consumer culture. No longer equated with a progressive development toward a more rational society, modernity now comes to exemplify the growth of irrationalism, the return of repressed nature in the form of incoherent desire." (Felski:62) Foi então desde o seu aparecimento que o discurso sobre consumismo é essencialmente um discurso sobre o desejo feminino, e continua sendo assim nos inícios do século XXI. É este o discurso que utilizam os críticos portugueses ao falarem da cultura de consumo e da literatura ‘light’. Mas na sua descrição do consumidor/da mulher, os pensadores incluem também o leitor de

romances populares, ou seja o tipo de leitura (consumo!) que ele exerce. Este foi determinado essencialmente como modo feminino de ler, caracterizado pela inabilidade de distinguir entre arte e vida real, ‘leitura literal’ dos romances, e identificação da realidade pessoal com o mundo ficcional. (Felski:87) Este é o pressuposto que subjaz ao discurso antagonista dos críticos da literatura ‘light’.

Conclusão

Começámos a pesquisa com dois objetivos: o primeiro foi dar uma definição a uma corrente literária que surgiu nos anos 90 em Portugal. Trata-se de uma série de narrativas ficcionais que podemos considerar em conjunto graças às suas múltiplas semelhanças. Foi necessário mostrar que efetivamente compartilham essas características definidoras, e oferecer uma descrição do seu género. Depois de precisar o objeto de investigação, passámos para o segundo objetivo, que foi analisar a sua receção. Para esse efeito, tentámos determinar por um lado, como o género foi interpretado pelos leitores, e por outro, como foi interpretado pelos críticos.

Foi determinado que se tratava da versão portuguesa da ‘chick lit’, e para justificarmos tal definição, refletimos sobre o amplo corpo de estudos sobre este género anglo-saxónico, e como aí a ‘chick lit’ foi descrita. Mostrámos que as duas características repetitivamente citadas como as mais importantes da ‘chick lit’ – o realismo e a perspetiva feminina – estavam presentes no corpus de ficção portuguesa também.

Todavia, como o termo é inexistente em Portugal, procurámos outras soluções possíveis para designar as obras. Por isso, voltámos o olhar para a crítica literária portuguesa e analisámos como é que estas autoras foram situadas no sistema dos géneros literários nacionais. Descobrimos que era designada como uma forma popular e denominava-se ou literatura cor-de-rosa ou literatura ‘light’. Um repasso dos termos e quadros teóricos presentes na tradição crítica portuguesa mostrou que cada um dos termos em uso – literatura cor-de-rosa e literatura ‘light’ – omitiu certas características pertinentes, pelo qual foram menos adequados do que a ‘chick lit’ para designar este género.

Feita a definição do género, foi possível passar para a análise da receção. Primeiro fizemos entrevistas com leitores para verificar a nossa descrição do género e para saber como eles interpretaram os romances. De seguida, analisamos os artigos e os blogues que criticaram, elogiaram ou comentaram de qualquer forma os romances ou as

suas autoras. Comparando os resultados das entrevistas com os artigos chegámos à conclusão que a crítica determinou por influência a interpretação dos leitores. Mas, para além desta afirmação, o mais importante foi oferecer uma explicação do porquê de a crítica ter tomado uma atitude tão negativa ante este género. Concluímos que, além de que no estudo científico de literatura em Portugal qualquer forma popular é desvalorizada, as chamadas formas ‘femininas’ sofrem dupla discriminação. Quando os críticos portugueses, sejam eles institucionais ou fora-institucionais, desvalorizam estes romances, fazem-no tomando uma posição elitista para falar de cultura popular/de massa. Em segundo lugar, até dentro do âmbito da cultura popular, as escritoras são objetos de diferentes estratégias de ataque. Não é só que a sua obra não seja analisada cientificamente, mas também que toda a discussão se redirige da obra para a vida privada e pública das autoras.

Por outro lado, no âmbito dos estudos culturais surgiu a tese de que a cultura popular não é necessariamente apenas a reprodução da ideologia, senão um sítio de permanente (re)negociação e questionamento de relações de poder. Ainda vão aparecendo ensaios que mostram que às vezes os produtos de cultura de massa se tornam portadores de valores subversivos. Desta maneira, abriu-se um espaço para estudo académico sobre a cultura popular/de massa que transgrediria as simples noções de ‘estupefação de massas subordinadas’. Para continuar esse fio interpretativo, poder-nos-íamos perguntar: qual seria o valor subversivo destes romances? A primeira coisa que se deve levar em consideração é que eles não ganham automaticamente valor subversivo pelo simples facto de expressarem a ‘experiência da nova mulher’. Será que basta que os autores sejam mulheres e que escrevam sobre mulheres para que os consideremos como um contributo positivo à literatura portuguesa? De que tipo de representação se trata aqui? Não basta representar qualquer feminidade, porque assim se pode ficar ainda bem dentro das tradicionais estruturas de poder, como já mostraram vários estudos sobre a cultura pós-feminista. Quanto à questão de classe social, esta feminidade parece-se muito ao sujeito da sociedade neoliberal – as escolhas dos dois esgotam-se por completo na escolha de consumidor entre os produtos à sua disposição. Portanto, este espaço que foi supostamente conquistado por mulheres para mulheres ainda fica sob o controlo do mercado.

E qual é a situação com a ‘chick lit’ portuguesa relativamente à subversão? Em primeiro lugar, é necessário destacar que, embora os críticos tendam a empurrá-las todas para um único compartimento de literatura/cultura ‘light’, existem diferenças

significantes entre as autoras em questão, que não se esgotam completamente no estilo, mas também têm a ver com a complexidade de elaboração do tema do quotidiano feminino. Enquanto as mais populares entre elas, ou seja Margarida Rebelo Pinto e Fátima Lopes, ficam dentro dos limites seguros da ideologia dominante, Rita Ferro e Inês Pedrosa, tratam o mesmo tema de maneira mais complexa. Para mencionar alguns exemplos: apesar de a protagonista do romance *O Nó Na Garganta* acabar fazendo o papel da bondosa dona de casa, o romance é repleto de fragmentos dos seus sonhos e fantasias de suicídio. A presença destes motivos contrários cria uma atmosfera melancólica e inquietante por todo o romance, que leva o leitor mais atento a perguntar-se se a imagem da dona de casa não é um mero fim irónico. Por outro lado, no romance *Fazes-me Falta* de Inês Pedrosa, encontramos uma heroína muito parecida com a de Margarida Rebelo Pinto (uma profissional que trabalha muito com a cultura e os média), mas a sua fachada de sucesso fica arrancada, revelando as suas fraquezas e fracassos. Estas autoras mostram que é possível articular uma crítica dentro dos quadros temáticos e estilísticos do romance popular feminino, ou seja ‘chick lit’. Seria interessante ver se os romances, à medida que complexifiquem a retrato psicológico da protagonista, se afastam do género, ou simplesmente alargam os seus limites. Possivelmente há espaço suficiente dentro de ‘chick lit’ para articular uma crítica feminista, como o fizeram Inês Pedrosa e Rita Ferro.

Bibliografia

- Brooks, Ann (1997) *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London & New York: Routledge
- Duda, Dean (2002) *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM
- Easthope, Anthony (1991) *Literary into Cultural Studies*, London, New York: Routledge
- Faria, Maria Isabel Nunes de Figueiredo Ribeiro de; Faria, Maria da Graça Pericão de (2008) *Dicionário do Livro: da Escrita ao Livro Electrónico*, Coimbra: Almedina
- Felski, Rita (1995) *The Gender of Modernity*, London, Cambridge: Harvard University Press
- Ferriss, Suzanne and Young, Mallory (2006) *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York, London: Routledge
- Ferro, Rita (1990) *O Nó na Garganta*, Lisboa: Contexto
- *** (1998) *Uma Mulher Não Chora*, Lisboa: Círculo de Leitores

- George, João Pedro (2006) *Couves e Alforrecas: os segredos da escrita de Margarida Rebelo Pinto*, Vila do Conde: Objecto Cardíaco
- Gill, Rosalind (2007) 'Postfeminist media culture: elements of a sensibility.' *European journal of cultural studies*, 10 (2). pp. 147-166.
- Gill, R. and E. Herdieckerhoff (2006) 'Rewriting the Romance: New Femininities in Chick lit?', *Feminist Media Studies* 6(4): pp. 487–504
- Gill, Rosalind and Scharff, Christina (2011) *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*, Palgrave Macmillan
- Gough-Yates, Anna (2003) *Understanding Women's Magazines: Publishing, Markets and Readerships*, London and New York: Routledge
- Hall, Stuart, (ed) (1997) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage and The Open University
- Jorge, Vítor Oliveira (coordenador) (2006) *Cultura Light: 9ª Mesa-Redonda de Primavera*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade – Departamento de Ciências e Técnicas do Património
- Lopes, Fátima (2006) *Amar Depois de Amar-Te*, Lisboa: A Esfera dos Livros
- McRobbie, Angela (1994) 'Shut up and dance: youth culture and changing modes of femininity' in: *Postmodernism and Popular Culture*, London, New York: Routledge, 135-176
- McRobbie, Angela (2009) *The Aftermath of Feminism*, London: Sage
- Modleski, Tania (1984) *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, London, New York: Routledge
- Pedrosa, Inês (2002) *Fazes-me Falta*, Lisboa: Dom Quixote
- Pinto, Margarida Rebelo (1999) *Sei Lá*, Miraflores: Difel
- *** (2000) *Não há Coincidências*, Lisboa: Oficina do livro
- *** (2002) *Alma de Pássaro*, Lisboa: Oficina de livro
- *** (2005) *Pessoas Como Nós*, Lisboa: Oficina de livro
- *** (2006) *Diário da Tua Ausência*, Lisboa: Oficina de livro
- *** (2008) *Português Suave*, Lisboa: Oficina de livro
- Pereira, Maria da Grça (2006) 'Espelho meu, espelho meu: o reflexo social da literatura light', in: Jorge, Vítor Oliveira (coordenador) (2006) *Cultura Light: 9ª Mesa-Redonda de Primavera*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade – Departamento de Ciências e Técnicas do Património

- Radner, Hilary (2011) *Neo-feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks and Consumer culture*, New York, London: Routledge
- Radway, Janice (1991) *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill i London: The University of North Carolina Press
- Strinati, Dominic (1995) *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London and New York: Routledge
- Tasker, Yvonne and Negra, Diane (ed.) (2007) *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Duke University Press
- Williams, Claire (2006a) 'As primas portuguesas de Bridget Jones: 'Chick Lit' Portuguesa', in *Cultura light*, Porto: Faculdade de Letras
- Williams, Claire (2006b) 'Não há coincidências? Women's writing in Portugal in 1974 and 2004', *Proceedings of International Conference – The Value of Literature in and After the Seventies: the Case of Italy and Portugal*. 188-209
- Williams, Raymond (1965) 'Analysis of culture' in: *The Long Revolution*, Penguin, Harmondsworth, 57-88
- Raymond Williams (1969) *Drama from Ibsen to Brecht*, (New York: Oxford University Press

Recursos da Web:

- Nuno Pinho, Samuel Teixeira, Sónia Ferreira – *Saber o Bem o Que Se Quer*: <http://www.scribd.com/doc/17165076/Versao-preliminar-Nuno-Pinho-Samuel-Teixeira-Sonia-Ferreira-Marketing-do-Livro-Sei-La>
- Marques, Carlos Vaz: entrevista com Margarida Rebelo Pinto, publicada em *LER*, n. 71, July 2008, available online: <http://ler.blogs.sapo.pt/127513.html>
- Pinto-Correia, João David 'Paraliteratura: de acção ao sentimento' http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CFEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fpurl.pt%2F301%2F1%2Fxp%2Fdocs%2Fjoao-d-p-correia.doc&ei=EjLfT6aHKqWd0QWjoYX2Cg&usg=AFQjCNHiAsOS5nbBVmCjfpUzXJrPmvt9XQ&sig2=8D2glp0XJ_QOFzix1733Q, last visited on June 18th 2012

Blogues:

- George, João Pedro *Esplanar* - <http://esplanar.blogspot.pt/>
- Gonçalves, João *Portugal dos Pequenininos* - [www.portugaldospequeninos.blogspot.pt](http://www.portugaldospequeninos.blogspot.pt;); afterwards: portugaldospequeninos.blog.sapo.pt

- Pereira, Ricardo Martins *O Arrumadinho* - <http://oarrumadinho.clix.pt/>