



COMO EMPODERAR UMA MENINA?

UM ESTUDO ACERCA DA LITERATURA TEEN CHICK LIT

Alleid Ribeiro Machado

Universidade Presbiteriana Mackenzie - alleid@usp.br

RESUMO: Este artigo trata de um tipo de literatura de massa denominada chick lit e de um de seus subgêneros, o teen chick lit, em razão de observar-se que tais produções têm sido relacionadas ao feminismo, não apenas por serem escritas por mulheres, mas, principalmente, por trazerem à tona protagonistas supostamente libertas da dominação masculina, já portadoras, portanto, de uma nova identidade. Dessa forma, toma-se como base de análise o romance *O diário da Princesa* de Meg Cabot, em que se pode verificar a construção e o reforço dos ideais de beleza e de comportamento que se abrem para questões de gênero, corpo e sexualidade, ao se estabelecer padrões estigmatizados sobretudo para as meninas em crescimento. Para tanto, é feito um breve panorama do movimento feminista da 3ª vaga em duas vertentes implicadas ao chick lit: o movimento girlie e o feminismo DIY. O objetivo é, em última instância, propor uma discussão em torno do que é oferecido pela indústria cultural como produto de poder emancipatório para as garotas e o que simbolicamente essa produção tem representado.

Palavras-chave: *teen chick lit*, terceira onda feminista, gênero, empoderamento feminino.

INTRODUÇÃO

As pautas em torno das políticas de gênero para mulheres têm frequentemente sido veiculadas por diversos meios de comunicação. Redes sociais como Facebook e Instagram são meios de dar voz e visibilidade a grupos interessados em disseminar a ideia de empoderamento feminino e, nesse sentido, não é raro observarem-se campanhas seguidas das palavras-chave (hashtags) #empodereumamulher, #empodereasmulheres ou #empoderamentofeminino justamente incentivando mulheres a se conscientizar e a empoderar outras mulheres, companheiras, mães, amigas, irmãs.

Entretanto, o início do século XXI é marcado por uma realidade sem fronteiras, de

capitalismo irrestrito regido e orquestrado pela indústria cultural. Adorno e Horkheimer (2002), pensam essa realidade associando-a às artes. Para os autores, ela atuaria no sentido de neutralizar os aspectos críticos de uma obra artística, transformando-a em objeto comercial. Portanto, estabelecendo-se uma correlação entre as campanhas de paridade de gênero, empoderamento feminino e de outras de cunho feministas, em redes sociais como as já citadas, e a indústria da literatura de massa, poder-se-ia afirmar que essas lutas são assimiladas pelo mercado do capital, de forma intensa e direta, transformando-se em objetos e pautas de consumo e de perpetuação de estigmas de gênero, corpo e sexualidade.



Este texto busca problematizar a literatura do tipo *chick lit* e de seu subgênero que tem sido nomeado como *teen chick lit*, em razão de observar-se que tais produções têm sido relacionadas ao feminismo, não apenas por serem escritas por mulheres, mas, principalmente por trazerem à tona protagonistas supostamente libertas da dominação masculina, já portadoras, portanto, de uma nova identidade.

De forma mais direta, toma-se como base de análise o romance *O diário da Princesa* (2000) de Meg Cabot. Nesse livro de confidencialidades, pode-se verificar a construção e o reforço dos ideais de beleza e de comportamento que se abrem para questões de gênero, corpo e sexualidade, ao estabelecer-se padrões estigmatizados sobretudo para jovens mulheres. A ideia é, em última instância, trazer a lume uma discussão suscitada por uma literatura de massa que, atrelada a alguns pressupostos da terceira onda feminista e à indústria cultural, tem veiculado a premissa insidiosa de empoderamento feminino.

Do movimento *girlie* ao *teen chick lit*: mídia e consumo.

Em termos genéricos, a sociedade do início do Século XXI transformou-se sobremaneira sessenta e seis anos depois de Simone de Beauvoir (1949) lançar a sua mais

célebre frase: *Não se nasce mulher, torna-se*, que veio a ser a pedra de toque tanto para o feminismo quanto para os estudos de gênero. Admite-se hoje a existência de uma terceira vaga, também entendida como pós-feminismo,

que se identificaria mais com uma agenda liberal e individualista do que com objetivos coletivos e políticos, considerando que as principais reivindicações de igualdade entre os sexos foram já satisfeitas. (AMARAL; MACEDO, 2005, p. 153).

Ainhoa Flecha (2010) num artigo em que trata das diversas nuances do feminismo da 3ª onda, ressalta uma faceta que veio a ser intitulada como *girlie*, que seria um movimento encabeçado por jovens mulheres, desligado de conceitos profundos e menos acadêmico em sua origem.

O movimento *girlie* teve início nos Estados Unidos durante os anos 80 e 90. Uma de suas principais impulsionadoras foi Rebecca Walker (1969). Conforme Flecha (2010) e Karp e Stoller (1999) autoras como Walker e outras adeptas desse movimento, em sua essência, apoiam um feminismo do tipo *DIY (Do It Yourself)*, baseando-se na ideia de que o feminismo é o que cada mulher quer fazer dele e, portanto, há tantos feminismos como mulheres no mundo. O problema, segundo essas autoras, é que a individualização proposta pelo *DIY* elimina a capacidade de luta por objetivos e causas comuns às mulheres, diminuindo o poder e a



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

força da luta coletiva. Um outro ponto crítico desse movimento, seria a exaltação da feminilidade, em oposição ao modelo anterior de “boa feminista” que rechaçava toda a atitude que pudesse remeter ao tipo “feminina”. Assim, defendem o direito de usar maquiagem, sapatos altos, tomando como símbolo desse comportamento a cor rosa (FLECHA, 2010).

Em virtude das demandas liberais das sociedades contemporâneas, é interessante considerar os movimentos sociais, como já foi dito, dentro de um contexto de realidade sem fronteiras, de capitalismo global, admitindo, assim, que são marcados pela difusão massiva de informações. No que tange ao feminismo, os *mass medias* atuam como um importante adjuvante para a propagação dos estereótipos femininos, que aparecem como uma dimensão da imposição, pelos estratos de grupos dominantes, de sua visão de mundo. Nesse âmbito, a mídia, que pode ser compreendida como centro regulador de poder (GOFFMAN, 2009), é também entendida como um instrumento central de sua propagação.

No que tange, assim, ao feminismo da terceira vaga, questões relativas à luta das mulheres por um espaço de igualdade foram paulatinamente sendo assimiladas pelos mais diversos meios de comunicação e transformadas em pauta de consumo e, como já se observou, como algo que pode ser realizado pela própria jovem desde que ela queira, assumindo alguns tipos de conduta consideradas “femininas”. Portanto, são veiculadas pelos diversos *medias*

novos paradigmas de comportamento para as garotas que desejam ter a sua imagem associada à de uma mulher “dona de si e bem-sucedida”.

Como se pode notar, alguns conceitos vão entrando “em moda” e sendo incorporados ao léxico de matriz feminista, numa espécie de aglutinação de ideias e de conceitos que são, em sua essência, opostos e antitéticos. Esses conceitos veiculam modos de ser que conotam às meninas uma sensação de liberdade e poder. Disseminam modelos ideais de qual mulher elas poderão ser, instituindo, assim, identidades carregadas de estereótipos. Então, assumir a bandeira feminista passou a ser, em palavras mais simples, mais acessível do que no passado. Afinal uma *girlie* é uma jovem poderosa que pode fazer as suas escolhas e agir segundo os seus próprios princípios, algo nunca antes tão facilmente sonhado em gerações anteriores.

Por ser tangido sem amarras acadêmicas, mas livremente inspirado nas ideias libertárias de autoras feministas como Chimamanda Ngozi Adichie (1977), essa nova bandeira está sendo erguida não por filósofas, antropólogas, mas por *pop-stars*, por exemplo. Recentemente a cantora americana Adele, numa entrevista à revista *Rolling Stone*¹, afirmou ser feminista e acreditar que todos deveriam ser tratados da mesma forma. Já Beyoncé, na ocasião de sua premiação no *Video Music Awards* (VMA) de 2014, promovido

¹ Revista Rolling Stone [on line], Nov. 19, 2015, Edição 1248. Conteúdo disponível em < http://www.brasilpost.com.br/2015/11/03/rolling-stone-adele-capa_n_8463608.html?ncid=fcbklnkrbhrpmsg00000004 >. Acesso em 16/01/2016.



pela MTV, aproveitou para projetar o feminismo enquanto apresentava *Flawless*, cuja letra traz a fala da escritora nigeriana Chimamanda. Ao lançar o último álbum, autointitulado, trouxe à tona a questão do feminismo como um modelo de atitude para as garotas estadunidenses. Diversas músicas desse álbum possuem um teor combativo, lançando a ideia de que garotas podem ser fortes e independentes, desvirando a ideia de “mulher objeto” do avesso.

As músicas de Beyoncé são veiculadas num contexto em que garotas americanas, sobretudo negras, reivindicam o poder. A questão é que a *pop star* surge neste cenário dito feminista trazendo consigo uma máquina que movimenta a indústria da moda, dos costumes, da beleza. Em última instância, a artista personifica diversos padrões estéticos impostos às mulheres, mas se assume feminista. Isso pode incomodar as feministas mais acadêmicas, mas ela integra e representa o feminismo *DIY*. Por meio de sua influência mais e mais garotas estadunidenses vão querer imitá-la, inclusive reproduzindo a sua visão de mundo. Para além disso, vão usar a sua marca de cosméticos, de roupas, e vão fazer sacrifícios corporais para alcançar tal modelo de beleza.

Em todo caso, o que as farão se sentir garotas poderosas é a força que é transmitida nos símbolos que representam o universo feminino *girlie*, como o uso de determinadas cores de batom, sobretudo variações de rosa

(*matte*), maquiagens, tipos de roupas, sapatos. Esses símbolos funcionam como instrumentos de poder feminino, dentro da terceira onda feminista.

Portanto, alguns pressupostos do pós-feminismo, afinados aos discursos midiáticos, segundo McRobbie (2004), Baumgardner e Richards (2000), não estão exatamente inventando comportamentos, tendências ou valores, mas decidindo a qual dar visibilidade, legitimidade e importância. A partir daí, produzem apelos eficientes e dita estilos de vida para vender produtos e modelos de beleza e comportamento atrelados à indústria de consumo.

Se os diversos meios de comunicação divulgam tendências e valores, ao par dos contextos de produção, obviamente a literatura de massa também os assimila e os redistribui. Da mesma forma ocorrerá, por exemplo, em livros voltados para o público feminino, como os *chick lits*, gênero que será tratado a seguir, tomando como ponto de partida o livro *O diário da princesa*, de Meg Cabot.

O diário da princesa de Meg Cabot e os estigmas de gênero

Meg Cabot é uma autora estadunidense, muito conhecida pelo *O diário da princesa* (o primeiro da série, publicado originalmente no ano de 2000 e já em sua 34ª edição no Brasil).



A autora, referência no gênero *chick lit*, tem quase 80 títulos lançados, entre séries voltadas para adultos, jovens e pré-adolescentes, com mais de 25 milhões de cópias vendidas. Por aqui, seus livros já venderam mais de 1,5 milhão de exemplares². Em *O diário da princesa* conhece-se a história de Mia Thermopolis, uma jovem na faixa dos 14-15 anos que vive em Manhattan. A protagonista do romance mora com sua mãe, uma artista plástica com a qual:

ele [o pai de Mia] nunca se casou [...]. Minha mãe diz que isso aconteceu porque, na época, ela rejeitava os costumes burgueses de uma sociedade que nem mesmo aceitava as mulheres como iguais aos homens e se recusava a reconhecer os direitos dela como pessoa (CABOT, 2014, p. 35).

O discurso de Mia transmite, inicialmente, a ideia de que sua mãe é uma mulher independente, tanto emocional quanto financeiramente. No entanto, a própria adolescente irá, ao longo da narrativa, contestar o comportamento de sua progenitora – uma mulher razoavelmente intelectualizada, uma “artista boêmia” (CABOT, 2014, p. 45), por não corresponder efetivamente à imagem de mulher independente que sempre tentou mostrar à filha. Mia não concorda com o comportamento um tanto displicente da mãe, seja em relação às obrigações com a casa,

² Segundo dados disponíveis no site <http://www.bbcnews.com.br/noticia/157756-meg-cabot-autora-do-best-seller-o-diario-da-princesa-vem-ao-brasil-em-outubro.html>. Acesso em 10/03/2016.

como ir ao supermercado, ou mesmo com as contas a pagar, como se observa pelas anotações no próprio diário da adolescente: “COISAS PARA FAZER: 8. Aluguel de outubro (confirmar se mamãe depositou o cheque de papai!!!) [...] 2. Fazer mamãe depositar o cheque de papai” (CABOT, 2014, p. 14; 27), ou mesmo na seguinte passagem do diário:

Papai repetiu essas palavras para minha mãe. Ouvi ela resmungar alguma coisa em resposta. Ela sempre resmunga quando lembro a ela que tem que entregar quadros em uma certa data. Mamãe gosta de trabalhar quando as musas dão uma ajudinha. Uma vez que papai paga a maioria das contas, isso geralmente não é problema, mas também não é uma maneira muito responsável de um adulto se comportar, mesmo que seja uma pintora (CABOT, 2014, p. 51).

Fica patente, assim, que ambas, mãe e filha, são sustentadas pelo pai de Mia, embora a mãe trabalhe em seu estúdio de artes a fim de garantir sua independência financeira. O que se nota é uma reconfiguração do patriarcalismo, que, como é válido lembrar, se sustenta: “[...] pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre mulher e filhos no âmbito familiar” (CASTELLS, 2001, p. 169).

O pai de Mia, dessa forma, também se enquadra num paradigma de masculinidade socialmente desejável. Ele vive em Genovia, um país fictício situado entre a França e a



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Itália, cujos habitantes não pagam impostos, muito semelhante a Mônaco, em razão de também ser um principado. Ele vê a filha esporadicamente, funcionando para ela mais como um provedor das finanças – na verdade, Mia tem pouca intimidade com o pai, com quem costuma passar apenas as férias de verão, no castelo francês de Grandmère, a avó paterna, em Miragnac.

A vida particular de Mia, exposta no diário, reflete o que os contextos sociais e culturais ainda mantêm do patriarcalismo. Outro exemplo disso seria o tratamento dado pelo pai às namoradas “de verão”, que são para ele, como objetos descartáveis:

sempre tem uma nova namorada [...]. No verão, quando vamos para o castelo de Grandmère na França, ele sempre leva a moça da vez. Elas ficam sempre babando com as piscinas, as cachoeiras, a cachoeira, os 27 quartos, o salão de baile, a adega, a fazenda e a pista de pouso. Uma semana depois, manda a moça passear (CABOT, 2014, p. 35)

Essa nova reconfiguração do patriarcalismo parece prever exatamente algum tipo de liberdade de escolha e empoderamento feminino, ao menos, até o ponto em que tudo fique sob controle. Essas garotas podem fazer uma escolha, elas podem estar num castelo usufruindo do conforto e da riqueza por escolha, elas podem servir e usar o sexo como prazer apenas por um verão, mas, a decisão final é do homem que “uma

semana depois, manda a moça passear”. O poder exercido é do homem sobre a mulher.

Ainda acerca do pai de Mia, é válido ressaltar que ele é um aristocrata que governa um pequeno país da Europa, por herança, um homem também frustrado, inacessível, deprimido, segundo considera Mia, em decorrência de um câncer de testículo que lhe tirou as possibilidades de novamente ser pai.

Como o problema todo gira em torno exatamente da falta de um herdeiro do sexo masculino, que faz com que o pai de Mia seja obrigado a fazer dela a próxima herdeira do trono, a adolescente terá de se adaptar a uma nova vida, a de aprender a ser princesa. O livro mexe com o imaginário de muitas jovens ao tratar de um conto de fadas que aconteceu com uma garota “comum” de Nova Iorque. Mia, então, precisará se transformar em uma verdadeira princesa, ter aulas de etiqueta com a rígida avó, com quem não tem muitas afinidades, e até mesmo carregar um guarda-costas à tiracolo. Isso tudo em meio ao auge da adolescência.

Inicialmente, a personagem não queria levar a sério a questão de tornar-se princesa, mas é forçada a fazê-lo por não ter alternativas. Dessa forma, Mia vai recebendo, dia a após dia, as lições de Grandmère: “Amanhã, você vai usar meias de nylon. Não malha. Não meias pelos joelhos. Você já está crescida demais para malha e meias pelos



joelhos. E vai usar os sapatos da escola, e não tênis. Vai arrumar os cabelos, usar batom e pintar as unhas” (CABOT, 2014, p. 117). Essas lições pretendem ensinar à garota modos adequados de ser e de comportar.

Mia não era um modelo de feminilidade, não para os padrões de Grandmère. Não usava adereços femininos, como meias finas, ou mesmo maquiagem, era alta, desajeitada e roía as unhas, seus cabelos eram desalinhados; não era como as demais garotas no que tange aos desejos consumistas, era simpatizante do *Greenpeace*. Ser diferente, nesse sentido, passou a ser inadequado e Mia viu-se obrigada a moldar-se ao novo paradigma de comportamento que lhe estava sendo imputado.

A grande sacada da autora reside justamente em construir uma personagem que não se enquadraria nos modelos de gênero, corpo e beleza socialmente ideais, o que poderia criar identificação (ou até mesmo repulsa) por parte de diversos leitores, para depois justamente colocá-la dentro de um padrão e assim formar uma rede de empatia com o público leitor.

Na trama de Meg Cabot, a adaptação a essa nova identidade causa sofrimento em Mia.

[...] É meio difícil, quando todas aquelas pessoas bonitas, elegantes, dizem como a gente parece bem usando isto e como nossas maçãs do rosto ganham vida com aquilo, a gente se lembrar que é feminista e

ambientalista e que não acredita em usar maquiagem ou produtos químicos que sejam nocivos ao planeta [...]. Mas não me sinto feliz. Nem um pouquinho. (CABOT, 2014, p. 135-6).

A crise de identidade vivida por Mia nos remete a um anteprojeto feminista. Ela precisa representar um papel no qual não se acha preparada. A tensão da narrativa reside basicamente na não aceitação da nova identidade por parte dela, atrelada à estereótipos de gênero, corpo, comportamento e beleza.

No entanto, o fato é que Mia acabará por se adequar ao padrão “princesa”, aceitando usar os adereços que lhe deviam ser mais pertinentes à nova vida: “Grandmère disse que, quando eu for jantar com eles na noite de sexta-feira, devo levar um presente e usar meus mocassins Gucci” (CABOT, 2014, p. 183). Isso vai ocorrer mais propriamente quando Mia acaba por ter a sua imagem veiculada na primeira página do *New York Post* com a seguinte chamada: “Princesa Amelia e, em letras menores, A autêntica Realeza Nova-Iorquina” (CABOT, 2014, p. 187).

A partir desse momento, Mia, que se sentia desprezada pelos garotos de seu colégio por ser “alta, uma girafa [...] nenhuma beldade” (CABOT, 2014, p. 189), sente que “de repente, [ficou] muito popular” (CABOT, 2014, p. 194), passando inclusive a ser paquerada por Josh, o garoto mais



interessante do colégio e, depois, conquistando Michael, irmão mais velho de Lilly, sua melhor amiga.

A narrativa assim, não termina num grande palácio, mas numa festa onde Mia finalmente namora Michael, sua paquera desde sempre. A protagonista sim, já é outra, uma princesa:

pensei que realmente sou uma garota muito feliz. As coisas pareceram muito ruins durante algum tempo, mas não é engraçado como tudo se resolve no fim (CABOT, 2014, p. 281).

O que prevalece no final é a imagem ideal de uma mulher numa garota que sabe se vestir e agradar, que é educada e representa bem um padrão de beleza. Para Naomi Woolf (1992) esses paradigmas de corpo, beleza e comportamento desejados para o feminino não meramente representam o objeto, a pessoa ou o evento que ilustram, mas trazem também significados mais profundos, nem sempre identificados facilmente. Na verdade, enquanto essas imagens podem representar empoderamento e atitude *girlie*, em contrapartida, contribuem para o desmerecimento do feminismo e, conseqüentemente, para o reforço do mito de beleza, na verdade construído sócio e culturalmente contra as mulheres.

Nas estantes das livrarias

Como procurou-se brevemente esboçar algumas linhas atrás, o livro de Meg Cabot é um exemplo do gênero *chick lit*, ou seja, de um tipo de literatura que é produzida dentro da ficção de autoria feminina, que tem como pauta comum questões relativas ao universo das mulheres “modernas”. No que tange às características desse gênero, em geral, são romances de enredo leve, situados na cultura de massa, procurando mostrar a imagem de mulheres (ou garotas) independentes, corajosas, cultas.

O *chick lit* surgiu em língua inglesa em meio à vaga do pós-feminismo, nos anos 90 do século XX. No Brasil, este tipo de literatura tem sido vulgarmente denominado de “literatura de mulherzinha” ou mesmo “literatura cor-de-rosa”, classificações problematizadas por autoras como Zahidé Lupinacci Muzart (2007) e que, certamente, mereceriam ser discutidas num artigo à parte. De qualquer forma, trata-se de uma literatura escrita por mulheres que tem como público-alvo mulheres de meia idade ou jovens (LEIRO, 2010). Deste modo, um dos principais objetivos do *chick lit* é o entretenimento do tipo “sessão da tarde” que tem por finalidade o divertimento.

De uma forma geral, podem ter como protagonistas mulheres solteiras ou aspirantes ao casamento. O *chick lit* pode tratar



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

subliminarmente de diversas situações que abrangem o cotidiano feminino, como o sucesso escolar, acadêmico ou profissional etc; casamento; divórcio. Entram em cena os conturbados relacionamentos familiares e amorosos; problemas relacionados ao corpo, como obesidade, culto à boa forma, ou mesmo a pressão social em torno da maternidade. São livros, em todo o caso, de confidencialidades, que têm como matéria principal os dilemas, as dúvidas, as inseguranças e os problemas mais diversos vivenciados por mulheres. Segundo Leiro (2010):

Os romances desse gênero salientam que as mulheres estão mais preocupadas em partir em busca de um marido que lhes possa dar filhos do que na manutenção de sua carreira profissional. Depois de alcançar a estabilidade, os romances chick lit trazem uma leitura invertida da mulher contemporânea e transforma o mal-estar daquelas afetadas pela mística feminina (FRIEDAN) em uma relação inversa: se as mulheres dos anos 50 se sentiam "incompletas", infelizes com os seus limitados papéis de esposa e mãe, as protagonistas do chick lit estão se sentindo "inacabadas" por não terem um marido e filhos. Falta-lhes estarem dentro de uma estrutura legítima - a família nuclear/burguesa. A lógica permanece binária e oposicional.

Em termos específicos de gênero enquanto construto social, como a autora procura chamar a atenção, o *chick lit* não atua como adjuvante das mulheres na medida em que reforça modelos que são muito comuns

dentro de uma estrutura social patriarcalista, aproximando-se, dessa forma, de outros tipos de romance, como os que eram comumente chamados de "cor de rosa". Então, no que reside a diferença entre este gênero literário em relação àquela literatura feita para mulheres? O *chick lit* acabou chamando a atenção dos estudos culturais em sua ramificação feminista por possuir características que o diferenciam dos romances do tipo "Sabrina". Suzanne Ferriss e Young Mallory, no capítulo introdutório do livro *Chick lit: The new woman's fiction* (2006), tratam o *chick lit* como "a form of woman's fiction on the basis of subject matter, character, audience, and narrative style"³ (FERRISS; MALLORY, 2006, p. 3). Enquanto o romance cor-de-rosa apresentaria dramas relativos ao universo feminino, com toda a carga de estereótipos comuns a esse universo, sem necessariamente ser escrito e protagonizado por mulheres, o *chick lit* avança para um terreno mais interessante, na medida em que é produzido dentro de um contexto de liberdade de escrita das mulheres, mas pondo em causa, muitas vezes, pelos seus enredos de teor patriarcal, o poder de escolha feminino diante das mais diversas circunstâncias.

³Uma forma de ficção feminina que tem por base o sujeito, a personagem, o público e o estilo narrativo. Tradução livre da autora.



O cerne da discussão deste artigo centra-se nos discursos veiculados nesse tipo de literatura que tem como público-alvo meninas em crescimento ou jovens mulheres. Isso porque, eles seriam formadores de opinião, de visão de mundo e, nesse âmbito, estariam perpetuando comportamentos que, na verdade, dada as conquistas femininas de décadas anteriores, deveriam ser combatidos. Dentre os diversos subgêneros do *chick lit* (*mommy lit*, *glamour lit*, *mystery lit*), aquele que trata especificamente do universo adolescente, como ocorre n' *O diário da princesa*, tem sido denominado de *teen chick lit*, que descreve o dia-a-dia das adolescentes, desde a convivência na escola, os primeiros flertes, as amizades, que tem como fim o feliz encontro com o príncipe encantado. Como pôde ser observado na análise do livro de Meg Cabot, interessa ao *teen chick lit* trazer à tona meninas protagonistas que são críticas e conscientes da realidade nos contextos culturais em que estão inseridas. A questão é que estas mesmas jovens também representam “um lugar” da qual emitem a sua voz e seus atos. Portanto, é válido ressaltar que tanto Mia, a personagem principal d' *O diário da princesa*, quanto as protagonistas dos *teens chick lits*, conforme observam, à despeito do gênero, Suzanne Ferriss e Young Mallory (2006), de uma forma geral, são brancas, heterossexuais, de classe média alta, em

contextos misóginos e patriarcais. Fica evidente que os dramas vividos por essas protagonistas estão inseridos numa cultura de gênero que parece não estar pronto para o empoderamento feminino.

Considerações finais

Como se observou ao longo deste trabalho, algumas teóricas feministas atreladas à terceira vaga, procuram considerar o *chick lit* como um tipo de literatura pós-feminista, ao expor as mulheres não mais como vítimas de uma sociedade opressora de gênero e por ser uma ficção voltada às experiências femininas, como namoro, beleza, profissão, ativismo, sexo etc. O mesmo se aplicaria ao *teen chick lit* que, no romance analisado, trouxe a lume o mundo feminino adolescente. Sua protagonista é uma menina do Século XXI, que vive dramas que, exceto pelo fato de estar treinando para ser princesa, poderiam ser considerados comuns às meninas colegiais de mesma classe social residentes numa grande cidade, como Nova Iorque.

A questão, entretanto, é que essa literatura estaria, em contrapartida, revestida de conteúdos opressores de gênero e ligados à indústria de consumo. Para Stuart Hall (1997, p. 33) toda prática social tem uma dimensão cultural e um caráter discursivo: “consequentemente, a cultura é uma das



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

condições constitutivas de existência dessa prática”. Em relação à adolescência, a construção das identidades articula-se aos discursos que são veiculados e sustentados por diversos artefatos culturais, muitas vezes construídos exatamente para esse público. No que se refere às meninas, dentre tais artefatos, o romance do tipo *teen chick lit* ao veicular de forma massiva uma gama enorme de informações sobre os mais variados assuntos, também disseminam modos de ser e até o que as meninas devem gostar e como devem proceder.

Portanto, ao se tomar como exemplo de análise a jovem Mia, percebeu-se que, se no início do romance ela se achava fora dos padrões por ser alta, magra e com pés grandes, por roer unhas, por ter cabelos desalinhados e, principalmente, por questionar o consumismo de suas colegas de escola; ao fim, a protagonista acaba se enquadrando num modelo de comportamento, passando a ter uma imagem socialmente aceita em favor de uma nova identidade: a de ser “princesa”. No bojo da nova identidade vieram a conquista do garoto dos sonhos, a admiração de outras colegas de escola, a aprovação da mídia.

Uma vez que, como se sabe, a leitura de um romance não se esgota no seu consumo, mas desdobra-se em práticas de impacto social, a questão que fica subliminar é:

quantas meninas não podem se sentir como Mia, afinal se uma garota comum pôde se tornar uma princesa dona de si em poucos meses, simbolicamente qualquer *girlie* pode sentir esse “empoderamento”, bastando lições de etiqueta, atitudes corretas, *makes* e roupas de marca.

A impressão que se tem é que o engajamento proposto pelo feminismo *DIY* pressupõe justamente o reforço de normas simbólicas e valores morais ligados a formas de conduta que há anos as feministas acadêmicas têm questionado. Ou seja, uma leitura mais atenta desse tipo de romance, revela um realinhamento desta “nova autonomia feminina” numa sociedade cujo patriarcalismo autoriza e regula o comportamento feminino. Se de um lado contribui para a disseminação da ideia de empoderamento da mulher a partir de protagonistas críticas, independentes e ativas, por outro, reforça estigmas de comportamento e de beleza que justamente atuam contra esse mesmo empoderamento. É nesse sentido que talvez *O diário da princesa* possa ser compreendido: como um produto comercial cujo rótulo feminista atua em favor do mercado de consumo.

Agradecimento

À CAPES pelo apoio financeiro.

www.generoesexualidade.com.br

(83) 3322.3222

contato@generoesexualidade.com.br



REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas”. In: *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002

AMARAL, Ana Luísa e MACEDO, Ana Gabriela (Orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.

BAUMGARDNER, Jennifer; RICHARDS, Amy. *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo* [1949]. Trad. Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970. 2v.

CABOT, Meg. *O diário da princesa*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2014.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001

FERRISS, Suzanne; MALLORY, Young. *Chick lit: The new woman's fiction*. New York, London: Routledge, 2006.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

HALL, Stuart. “The work of representation”. In: *Representation – Cultural representations and signifying practices*. Londres, Reino Unido, SAGE Publications, 1997.

KARP, M. y STOLLER, D. *The Bust Guide to the New Girl Order*. New York: Penguin, 1999.

McROBBIE, Angela, “Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime,” in HARRIS, Anita. *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*. New York: Routledge, 2004.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1992.

Documentos eletrônicos

FLECHA, Ainhoa. *Las hijas de las feministas. El feminismo del siglo xxi: ¿declive o democratización?* Revista de la Asociación de Sociología de la Educación, vol. 3, n. 3, p. 325-335, 2010. Disponível em: <[file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-LasHijasDeLasFeministasElFeminismoDelSXXI-3655738%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-LasHijasDeLasFeministasElFeminismoDelSXXI-3655738%20(1).pdf)>. Acesso em: 20/01/2016.

LEIRO, Lúcia. Impressões sobre a literatura chick lit., 2010. Disponível em: <<http://mulhereliteratura.blogspot.com.br/2010/05/impressoes-sobre-literatura-chicklit.html>>. Acesso em: 15/09/2015.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Literatura de mulherzinha*. Labrys, études féministes/ Estudos feministas, janvier /juin 2007 - janeiro / junho 2007. Disponível em



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

<<http://www.labrys.net.br/labrys11/escrivaines>

[/zahide.htm](#)>. Acesso em: 17/11/2015.



www.generoesexualidade.com.br

(83) 3322.3222

contato@generoesexualidade.com.br