

RELAÇÕES TEXTUAIS NOS GÊNEROS *CHICK* E *CHICA-LIT*: VOZES FEMININAS NA LITERATURA EM LÍNGUA INGLESA CONTEMPORÂNEA E SUAS INSPIRAÇÕES

Luiz Guilherme Amorim de Castro*
Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves**

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar como os gêneros *Chick-Lit* e *Chica-Lit* são diferenciáveis e relacionam-se intertextualmente, com o apoio das teorias conceituais de Michael Riffaterre (1981), Gérard Genette (1982) e Graham Allen (2000). Para atingir tal objetivo, breves análises literárias serão feitas sobre os romances *O Diário de Bridget Jones* (FIELDING, 1996) e *The Dirty Girls Social Club* (VALDES, 2003), considerados pioneiros dos seus subgêneros.

Palavras-chave: Chick-lit. Chica-lit. Pride and prejudice. Transtextualidade.

Introdução

Dentro da constante metamorfose das relações humanas e nossa perene necessidade de afirmação e expressão de identidade, as produções literárias tornam-se poderosa e eficiente ferramenta para contextualizar, problematizar e dar visibilidade a este desafio.

Para o presente artigo, o foco será o gênero *Chica-Lit*, advindo de um *portmanteau* das palavras *Chica* (menina, em espanhol) e uma redução de *Literature*, *Lit*, que representa a mulher latina do século XXI, bem como seus ideais, necessidades e conflitos (MONTORO, 2012). Especialmente dentro do suposto *melting pot*¹ que forma os Estados Unidos da América. Nascido na interseção entre a cultura norte-americana anglo e os imigrantes latinos, o gênero encontra respaldo no que é descrito pela pesquisadora americana Mary Louise Pratt como *Zona de Contato*, ou os “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (PRATT, 1999, p. 27). Portanto, vemos uma forma de literatura que já nasce do híbrido, da mescla. A dominância e onipresença da cultura anglo, sua língua e seus costumes, tocam a centenária cultura hispânica, seja ela trazida por imigrantes ou já presentes no território americano desde a formação do país, como no caso do Texas, que pertencia ao México, até sua anexação por Washington. Não por acaso, o próprio nome do gênero já traz este entrelaçamento cultural: “chica” se acopla à contração de “literature”, adjetivando hispanicamente uma expressão literária produzida no território estadunidense cujo intuito é atingir leitoras de origem latina.

Contudo, a tecedura resultante desse encontro não é, por si só, algo novo, inerte e desconectado de um contexto maior e abrangente. pode ser visto como fruto de um arquiteito, através da concepção de Genette (2010), mesmo que o autor nunca tenha se dedicado a tal

* Doutorando em Letras: Estudos Literários pela UFJF. Mestre em Letras: Estudos Literários pela UFJF. Especialista em Literatura em Língua Inglesa pela Faculdade de Educação São Luís. Especialista em Ensino de Língua Inglesa pela Faculdade FAVENI. E-mail: luguicastro@gmail.com.

** Professora Titular da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutora em Letras pela University of Texas System, Mestre em Literaturas Hispânicas pela University of Northern Iowa, graduada em Língua Inglesa e Língua Espanhola pela University of Northern Iowa. Atua na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, principalmente nos seguintes temas: feminismo, literatura escrita por mulheres latino-americanas, diáspora, cultura afro-descendente. E-mail: abrg61@gmail.com

¹ *Melting pot* é uma expressão inglesa que significa, literalmente, “caldeirão”. Por sua vez, é definida pelo dicionário Priberam como “grande vaso metálico para aquecimento de líquidos”, e daí vem o sentido metafórico da expressão, já que um *melting pot* cultural seria a junção de várias culturas diferentes em uma só, encontrando unidade. Aqueles que utilizam o termo para referirem-se à cultura ianque partem do pressuposto de que o país é um amálgama cultural.

discussão. O que o pesquisador nos diz é que arquiteyto, ou arquiteytualidade, é “o conceito das categorias gerais ou transcendentais - tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. - do qual se destaca cada texto singular”. Mais do que isso, Genette (2010) nos fala sobre a *transtextualidade*, ou como um texto transborda em outro, como eles interagem. É esta conexão estrutural, inspiradora e inspirada, sobre a qual nos debruçaremos ao longo das próximas páginas.

O que almejamos é explorar como *Chica-Lit* é localizado na sua relação com outro gênero, *Chick-Lit*, do qual descende diretamente (HEDRICK, 2015), que, por sua ambientação urbana retratam mulheres profissionais e habitantes de um mundo de consumo. Também, como interage com o trabalho de Jane Austen, vista por nós e para esta investigação como uma espécie de *patronesse* da literatura cotidiana de autoria feminina em língua inglesa, representativa de arquétipos sociais; finalmente, a influência da obra de Glória Anzaldúa, que traz o forte senso identitário latino/hispânico para a discussão.

Tal associação, entrelace e transtextualidade serão atingidas através de breve contextualização teórica, para que estabeleçamos nossas balizas acadêmicas, já no nosso primeiro capítulo. Logo após, no seguinte, analisaremos alguns aspectos e elementos estruturais do gênero *Chick-Lit*, e confirmaremos se eles são encontrados no nosso objeto de estudo, *Chica-Lit*, e se há algum traço deles no romance de Austen, *Pride and Prejudice (Orgulho e Preconceito, seu título traduzido)*, de 1813, e *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de Glória Anzaldúa (1987) Por fim, antes das conclusões, faremos uma breve discussão sobre a cultura latina e sua influência direta e indireta sobre *Chica-Lit*, de forma a reforçarmos a compreensão do gênero.

Em que pesem as limitações de extensão deste artigo, é imperativo que, ao longo do estudo, separemos as definições de intertextualidade de Julia Kristeva, Graham Allen e Gérard Genette. Assim, evitaremos a falsa concepção de que o termo, seu uso e entendimento são ponto-pacífico na academia.

Tendo sempre em mente que nas ciências humanas as definições de precisão cirúrgica e imperturbáveis não são possíveis, partiremos do pressuposto de que as considerações desta investigação são propositivas e exercício de elucubração.

As relações entre os textos

Como já mencionamos brevemente e voltaremos a detalhar mais adiante, nosso estudo trata dos gênero *Chica-Lit* e sua relação inter/arquiteytual com *Chick-Lit*, bem como com outras obras que o precedem, como as de Jane Austen e Glória Anzaldúa.

Nossa primeira indagação é: *Chica-Lit*, na sua profusa descrição da vida de mulheres latinas e/ou hispânicas em terras norte-americanas, pode ser visto como “inspirado” em outras obras, cópia ou mesmo adaptação delas? Ou, diametralmente oposto, seria razoável pensar no gênero estreado por Alisa Valdes como uma instituição isolada no cenário literário e tomá-lo como seminal para estudos latinos? Já na introdução de seu livro *Intertextuality: The New Critical Idiom* (2000, p. 1), Graham Allen nos diz que textos literários são “construídos de sistemas, códigos e tradições estabelecidos por obras literárias prévias²”. O autor explica ainda que “Os sistemas, códigos e tradições de outras formas de arte e cultura em geral são cruciais para o significado de um texto literário.³”. Portanto, que as obras literárias são despossuídas de

² No original: built from systems, codes and traditions established by previous works of literature.

³ No original: the systems, codes, and traditions of other art forms and of culture in general are also crucial to the meaning of a work of literature.

significados independentes. Em outras palavras, intertextuais, na nomenclatura de Riffaterre (1981), ou transtextuais, no termo proposto por Genette (2010)⁴.

Essa última acepção é ainda mais importante para o estabelecimento de Chica-Lit dentro de um contexto mais amplo. Para avaliarmos como o gênero relaciona-se com outros, em especial ao *Chick-Lit*, mobilizamos a noção de transtextualidade, de um certo “deslize” entre narrativas. Os textos não são limitados por suas páginas. Suas referências são infinitas. Conseqüentemente, análises e leituras ensimesmadas e autorreferenciadas serão necessariamente fadadas a uma limitação da potencialidade textual, afinal, toda obra pode (deve) expandir-se para além de si mesma.

O pesquisador Michael Riffaterre, em *O Intertexto Desconhecido* (1981), faz uma interessante e conveniente diferenciação entre intertexto e intertextualidade, ambas ferramentas cruciais para este artigo. Para o pesquisador, o intertexto “são todos os textos que podemos relacionar com aquele que temos à nossa frente, todos os textos que reencontramos em nossa memória ao ler uma determinada passagem” (RIFFATERRE, 1981 p. 4). Portanto, ele é considerado um *corpus* indefinido. As leituras feitas têm uma profundidade e dimensão baseadas diretamente na bagagem cultural de quem o lê e na memória coletiva de uma sociedade.

Até aqui, podemos perceber que parte essencial do intertexto do Chica-Lit é o *Chick-Lit*, com seu enfoque em mulheres urbanas, com vidas desafiadoras e constante busca por equilíbrio emocional e profissional, como mostra a pesquisadora Rocío Montoro, em seu livro, *The Stylistics of Cappuccino Fiction*, de 2012. Presume-se que quem lê o gênero com enfoque latino, o faz tendo em mente todas as obras de *Chick-Lit* que já lera, as versões cinematográficas e televisivas as quais assistira ou das quais somente ouvira falar. Tal presunção encontra apoio, mais uma vez, em Riffaterre (1981, p. 2), quando o autor diz, ao falar do intertexto, que as conexões entre obras, esse deslize pelo intertexto, “são mais ou menos ricas, conforme a cultura do leitor”.

Já a intertextualidade é definida pelo pesquisador como um fenômeno que guia a leitura do texto, a forma como ele é interpretado, e é, para Riffaterre (1981, p. 5), “o oposto da leitura linear”. Se o intertexto é o universo das obras que vieram antes e/ou as que são acessadas ao lermos um texto, a intertextualidade é a produtora da significância. Ao contrário da leitura linear, que é mais voltada para produção de sentido imediato. Assim, de acordo Riffaterre, a intertextualidade é: “o modo de percepção graças ao qual o leitor toma consciência do fato de que, em uma obra literária, as palavras não significam por referência a coisas ou a conceitos, ou, de modo mais geral, por referência a um universo não verbal”. (RIFFATERRE, 1981, p. 5). O que depreendemos desta citação é um reforço ao que estamos apresentando, ou seja, que o processo da leitura, aquele que conecta universos literários e as experiências por eles descritas, exige um grau de abstração e bagagem. A leitura exige e cria inter-relações que expandem os horizontes de um texto. Seria impossível ler uma obra de *Chica-Lit* isoladamente, sem ter algum acesso à memória de inúmeras obras que precederam, e que lhe dão uma base de significado e contexto.

Imprescindível dizer que Graham Allen (2000) credita a filósofa Julia Kristeva como precursora dos estudos da intertextualidade (p. 11). Ainda em intensa relação de transtextualidade crítica entre os estudos, Gérard Genette (2010[1982]) lembra, por sua vez, que Riffaterre fez pesquisas profundas sobre o tema, com um escopo maior que o utilizado por ele mesmo (p. 14).

Já a intertextualidade é presente na experiência da leitura em si, e toda a sua produção de sentido. Riffaterre (1981) diz, ainda, que não devemos entendê-la como uma simples tomada

⁴ Por uma questão de coesão e padronização textual, daremos preferência ao uso do termo *transtextualidade*, como o escolhido por Gérard Genette (2010).

de consciência do intertexto. Ela é um processo de formação, de criação de sentido. Podemos ler um texto e entender suas palavras de forma independente, por conta de regras gramaticais estabelecidas. Porém, ele só será literário “na medida em que também combina os textos aos quais esses lexemas pertencem originalmente e os textos dos quais esses sintagmas são apenas citações parciais” (1981, p. 7). Assim, vemos aqui o norte deste estudo, focado em não apenas especificar o intertexto, o que nos parece a menor das dificuldades, mas sim elementos das obras que, com o apoio do mesmo, sejam responsáveis pelo processo de intertextualidade, como criado por Kristeva e explicado por ambos Riffaterre e Genette.

Dentro dos limites deste estudo, as definições dadas pelos três autores acima serão tratadas respeitando suas idiossincrasias, sem que haja uma falsa ideia de primazia entre os teóricos. Não obstante, o objetivo é alcançarmos um entendimento que embase e embale o trabalho de “deslize” e interação entre os gêneros ao qual nos dedicamos aqui.

Uma outra maneira de vermos a transtextualidade, de forma a explorarmos o máximo de ângulos possíveis para esta investigação, é a concepção que Gérard Genette (2010) denomina *arquitecturalidade*. Para o autor francês, o termo é definido como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (p. 13). É essa estrutura, essa arquitetura textual que mais nos interessa neste contexto de estudo. Os elementos comuns ao *Chica* e ao *Chick-Lit*, aqueles que alicerçam o processo de transtextualidade, que criam uma identificação imediata no leitor, seja ela óbvia ou inconsciente.

A arquitecturalidade, como abordada por Genette em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), é o quarto tipo de relação transtextual, em um total de cinco elencados por ele. E, na ordem crescente de abstração, o mais alto. É, para o autor, “uma relação completamente silenciosa” (p. 17), porque um texto não precisa determinar seu status genérico. Isso seria função do leitor ou do crítico. Portanto, encorajados pela definição de Genette e sua ideia de arquitecturalidade transtextual, analisaremos as relações entre os gêneros já mencionados no texto, contribuindo para o debate enquanto leitores e críticos

Tendo já localizado superficialmente os gêneros *Chick* e *Chica-Lit*, além de Jane Austen e Glória Anzaldúa, faz-se necessário trazer exemplos que mostrem onde a arquitecturalidade, inter e transexualidade estão presentes. Continuemos agora, com um entendimento melhor do que é o *Chick-Lit*, e quais são as obras mais próximas a ele.

Chick-Lit e sua fórmula

Após termos nos imiscuído na definição de intertexto, intertextualidade e arquitecturalidade, cabe-nos uma descrição mais aprofundada dos dois gêneros em questão, *Chick* e *Chica-Lit*.

Para a novelista e pesquisadora Rocío Montoro, autora do livro *Chick-Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction* (2012), o gênero recebe seu nome de uma mescla dos termos *Chick* (Menina, em tradução livre do inglês) e *Lit* (uma redução de *literature*). As obras são escritas por mulheres, e, em especial, para mulheres (p. 12). Tal acepção norteia o entendimento deste estudo, e trataremos, nos limites destas páginas, o público feminino como a origem e o alvo dos gêneros em questão. Ainda mais importante para a definição ora desejada, são romances nos quais as protagonistas têm entre 20 e 30 e poucos anos, todas experimentando vidas urbanas atribuladas, típicas de grandes cidades (ROCÍO, 2012, p. 16).

No livro *Chick-Lit: The New Woman's Fiction* (2005), escrito por Suzanne Ferris e Mallory Young, encontramos detalhes importantes para o estabelecimento do gênero, tais como chamar o best-seller *Bridget Jones's Diary* (*O Diário de Bridget Jones*, título em português) (1995) de obra seminal do *Chick-Lit*, mencionando ainda a proeminente faceta consumista do universo de tais romances (FERRIS et YOUNG, 2005, p. 12).

Justamente por ser lido e avidamente consumido, a ponto de ser chamado de “tsunami comercial” (FERRIS et YOUNG, 2006, p. 5), *Chick-Lit* justifica sua validade enquanto foco de estudos. E merecedor de nossa atenção, entre outros motivos já expostos, por ter gerado variações, chamados pelas autoras de “subgêneros” (p. 6), como *Lad-Lit* (para homens), *Sistah-Lit* (para mulheres negras) e, um dos temas deste estudo, *Chica-Lit*.

Com relação ao *Chica-Lit*, apoiamo-nos na definição da pesquisadora Tace Hedrick, professora da University of Florida, autora de *Chica-Lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century* (2015). Hedrick (p. 7) diz que *Chica-Lit* é um “subgênero de nicho” porque suas protagonistas são “jovens protagonistas latinas urbanas socialmente ascendentes”⁵, e, ainda, que os romances são baseados em fórmulas e poderiam ser uma mescla latina de *Sex and the City* (1998) e *O Diário de Bridget Jones* (1995)⁶. E é do trabalho de Hedrick também que advém nossa afirmação de que *Chica-Lit* é um desmembramento do gênero *Chick-Lit*. Contudo, estamos conscientes de que o uso de termos como *subgênero* e *desmembramento* trazem, em si, uma possível conotação de crítica. Tal discussão não será contemplada por nós nesta pesquisa.

A variante latina/hispânica dos contos de mulheres urbanas e com vidas atribuladas teve início com o romance *Playing with Boys*, em 2004, escrito por Alisa Valdes, uma autora descendente de cubanos e, ela mesma, representante do grupo sobre o qual escreve. Valdes foi apelidada, em 2005, pela revista TIME, como “a madrinha do *Chica-Lit*” (MIRANDA, 2005, s/p), e teve papel homólogo, para o novo gênero, ao de Helen Fielding e seu estrondoso sucesso *Bridget Jones’s Diary* (1995).

Tendo contextualizado *Chica* e *Chick-Lit*, podemos seguir adiante e adentrar a discussão das relações entre eles, bem como a possível influência das autoras Jane Austen e Glória Anzaldúa. Por mais que, em um primeiro momento, seja inusitado incluir Jane Austen e Glória Anzaldúa em uma mesma análise, vemos aqui um convite a exercitarmos as fronteiras da transtextualidade, apropriando-nos dos intertextos possíveis a partir de nossa experiência enquanto leitores. Nascida em 1775, na Inglaterra, Jane Austen é hoje uma força ubíqua na literatura mundial, em especial aquela de autoria feminina. Suas obras foram todas transformadas em séries de televisão ou filmes, sucesso de bilheteria, a ponto de tão recentemente quanto o ano de 2020, seu romance *Emma* ter sido transformado em (mais um) longa-metragem indicado ao Globo de Ouro, Oscar e BAFTA⁷.

Para o acadêmico Edward Said, Austen possuía uma pungente capacidade de crítica social, por escrever sobre coisas que via e vivia (SAID, 2011). O mesmo autor também nos diz que Austen falava de uma única classe, o que não significa, contudo, que sua obra não apresente profundidade. Ao contrário, tendo a vantagem da análise ao longo de mais de 200 anos após sua morte, vemos que a escritora britânica é destra na leitura da psique de suas personagens, suas aspirações e necessidades.

A influência de Austen no *Chick-Lit* e, por conseguinte, no *Chica-Lit*, é flagrante. Talvez mais importante que qualquer outro motivo, o seu romance *Orgulho e Preconceito* (1813), é a base da obra pioneira do *Chick-Lit*, *O Diário de Bridget Jones*. Helen Fielding, também inglesa, admite que “roubou” o enredo do romance de Austen (FERRISS et Young, 2006, p. 71). Se na história de 1813 temos uma heroína autoconfiante, com uma mãe dominadora e casamenteira,

⁵ No original: young, upwardly mobile Latina protagonists.

⁶ *Sex and the city* é um seriado com 94 episódios, produzido pelo canal HBO, baseado em uma obra de chick-lit escrita em 1997, pela autora Candance Bushnell. O livro e a série acompanham as tribulações de quatro mulheres com mais de trinta anos em Manhattan, enquanto tentam equilibrar sua vida profissional e romântica. Mais uma vez, encaixando-se perfeitamente na descrição do gênero. A obra também foi adaptada para o cinema, com duas produções.

⁷ Dois exemplos são a versão cinematográfica de *Pride and Prejudice*, de 2005, indicado ao BAFTA, Oscar e Golden Globes e *Emma*, de 2020, também indicado aos mesmos prêmios.

lidando com a pressão social para se conformar à instituição do casamento, no livro de 1995 nós vemos os mesmos problemas, somados ao peso de manter o equilíbrio entre a vida pessoal e profissional. Como explica Caroline Smith em *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick-Lit* (2008), Fielding traz uma versão moderna e urbana de *Orgulho e Preconceito*. Sai de cena o interior bucólico da Inglaterra, povoado por personagens que, no geral, não têm ocupação específica, e chegamos à Londres profissional e metropolitana (SMITH, 2008, p. 40). Ainda, Bridget tem uma relação conturbada com seu peso e aparência, um aspecto ausente na obra de Austen, mas também existente no romance de Alisa Valdes.

Outros aspectos, mais transparentes são ligados a nomes e relacionamentos. As protagonistas de ambas as obras são apresentadas a um Mr. Darcy que é taciturno e, aparentemente, preconceituoso. Tanto Liz Bennet como Bridget Jones sentem-se atraídas por um homem charmoso e, supostamente, perfeito (George Wickham para a heroína de Austen, e Daniel Cleaver para a de Fielding). Porém, eles logo mostram seus verdadeiros traços de caráter, sem escrúpulos e com um histórico de inimizade com Darcy. Além da mãe controladora e casamenteira, como já citado, ambas as heroínas têm pais com personalidades plácidas e menos estrambóticas que as das mães, servindo como ponto de equilíbrio para a história.

A transtextualidade irrefutável entre *O Diário de Bridget Jones* e *Orgulho e Preconceito*, quando associada com a informação já citada, de que a primeira é obra seminal de um gênero inteiro, nos convida a descobrir se há mais elementos estruturais, ou cenas típicas em obras de *Chick-Lit*, especialmente aquelas que sejam utilizadas, também, em um entrelaçamento transtextual, no *Chica-Lit*.

Apesar de ser algo que nasceu como uma provocação sardônica (MAZZA, 2000), terminou por servir de matéria-prima acadêmica no estudo do gênero. No livro de Ferriss e Young, de 2006, as autoras chegam à conclusão de que “apesar de o mérito literário desses romances ser questionável, o status do gênero como ícone midiático não é”⁸ (p. 33). E reforçam sua tese ao citar um quadro que foi elaborado por Anna Weinberg, pesquisadora da universidade canadense McGill. A criação de Weinberg é uma “fórmula” que deve ser utilizada por qualquer pessoa que queira escrever uma obra de *Chick-Lit*. O quadro, já traduzido, é o seguinte:

QUADRO 1 – Assunto

Título: Faça o seu próprio romance Chick-Lit! 1- Comece com uma jovem mulher urbana (Que é uma empregada de nível inicial em) 2- Escolha um dos seguintes: a) Editora b) Relações Públicas c) Publicidade d) Jornalismo --adicione-- 3- Ansiedade sobre um ou todos a seguir: a) Corpo b) Vida sexual c) Relógio biológico d) Mãe irritante e) Homens emocionalmente imaturos f) Morrer sozinha g) Vício em compras h) Coleção insuficiente de sapatos i) Vício em nicotina j) Salário ruim k) Consumo excessivo de álcool l) Procurando amor nas cidades de: 1) New York 3) Gotham 4) London -- Misture tudo -- 4- A loucura acontece O seu livro deve parecer algo assim: [seguido por duas possíveis capas] Seu título aqui (Foto recortável de taça de martini, de bolsa e um sapato vermelho) ou (mesmos objetos, mas em ordem e formatos ligeiramente diferentes) Seu nome aqui

FONTE: Harzewaki (FERRISS et YOUNG, 2006, p. 33, tradução nossa).

⁸ No original: although the literary merit of these novels is questionable, the genre's status as a media icon is not.

Entendemos o quadro acima como uma espécie de receita para arquiteculturalidade no gênero. Já que nosso foco é um recorte do intertexto usado para ler *Chick* e *Chica-Lit*, manteremos em mente a relação dessas obras com Jane Austen, em especial, *Orgulho e Preconceito* (reconhecendo, não obstante e por sua vez, a importância de outras grandes autoras, como George Eliot ou as irmãs Brontë, como suas precursoras). Já como representantes do *Chick-Lit*, podemos incluir Sophie Kinsella, Marian Keyes, e Cecilia Ahern, para citar algumas.

Os pontos 1 e 2 do quadro pedem que comecemos com uma jovem urbana e nos dá quatro opções de profissão. Imediatamente somos remetidos a diversos autores que identificam como característica marcante nos enredos do gênero *Chick-Lit* a vida de mulheres urbanas e com vidas profissionais ativas (ROCÍO, 2013; FERRIS e YOUNG, 2006; SMITH 2008). Aqui, pode haver alguma hesitação quando pensamos em Jane Austen, já que as protagonistas da autora britânica não tinham vida profissional nem moravam em metrópoles. Contudo, entendemos a diferença não como falha na teoria proposta, mas um convite a adaptarmos a acuidade apresentada por Austen para descrever a vida da sua época, reconhecendo os contextos históricos das mulheres inglesas de então, e transportá-las para o final do século XX e início do XXI. Soa plenamente razoável imaginar que as descendentes metafóricas de Liz Bennet e Emma Woodhouse (respectivamente de *Orgulho e Preconceito* e da epônima *Emma*) seriam jovens trabalhadoras, e estariam onde a narrativa *mainstream* se encontra atualmente.

Importante lembrar, ainda com foco no ponto 1, que as protagonistas de *O Diário de Bridget Jones* e *Playing With Boys* são profissionais em começo de carreira. Bridget trabalha como produtora de uma emissora de TV, enquanto Alexis é produtora de uma banda de música mexicana. Mais adiante, no ponto 3, temos uma longa lista de ansiedades. De questões com o corpo até vícios como o álcool. *O Diário de Bridget Jones*, por exemplo, começa exatamente por resoluções de ano novo tomadas pela protagonista, e elas envolvem diminuir o consumo de bebidas alcoólicas, controlar seus gastos considerados inúteis, e respeitar uma dieta. Alexis, de *Playing With Boys* (2004), tem quase exatamente os mesmos problemas. Seus seios são, para ela, pequenos (p. 10; p. 118), seu gosto por bolsas caras é mencionado (p. 9), e seu namorado é descrito como um “perdedor” (p. 116).

Fazendo novamente a conexão com *Orgulho e Preconceito*, parece despropositado pensar em Liz Bennet fazendo compras frívolas em Londres. Contudo, muitas cenas descrevem a preocupação das personagens com os vestidos que usarão nos bailes, e há uma cena específica em que a irmã mais nova e irresponsável de Liz, Lydia, fala sobre seus vários vestidos e suas constantes idas ao chapeleiro (1998, p. 140). Mesmo que essas preocupações e compras fossem esperadas para pessoas dessa classe social, a associação com o *Chick-Lit* e sua propensão ao consumismo é imediata. Ainda, pretendentes que são considerados inapropriados para casamento são frequentes, como o desajeitado Mr. Collins, solenemente rejeitado por Liz Bennet, para desespero de sua mãe, Mrs. Bennet (p. 71).

Se estamos presumindo lidar com o arquitecultural de *Chick* e, consequentemente, *Chica-Lit*, é imperativo citar exemplos de cenas típicas dos gêneros, sendo um exercício interessante buscá-las também nos respectivos intertextos. Notadamente, para este estudo, *Orgulho e Preconceito* (1813), *O Diário de Bridget Jones* (1996), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) e *Playing With Boys* (2004).

Uma cena que perpassa todos os livros em questão nesta investigação e a acachapante maioria dos romances, filmes e séries do gênero é o que se chama de *meet cute* (em tradução livre, “encontro fofo”). O *Cambridge Dictionary* (2021) descreve a expressão como “(em um filme etc.) uma situação cômica ou interessante na qual duas pessoas se conhecem, a qual os

leva a desenvolver uma relação romântica um com o outro⁹. Uma ilustração para a cena seria o momento já clichê em que a protagonista e seu interesse romântico literalmente se esbarram, derrubam algo que estejam carregando e, ao abaixarem-se para tentar recuperá-los, cruzam seus olhares pela primeira vez, frequentemente em câmera lenta (nas produções audiovisuais). Entretanto, justamente por devermos tomar em conta a importância da mútua influência entre obras (afinal, o foco do presente artigo), é preciso que busquemos tais passagens mais como paráfrases do que como cópias *ipsis litteris*. Cada autor adiciona seu próprio toque ao trabalho, criando diferenças que enriquecem a literatura como um todo, reforçando a experiência da intertextualidade na concepção de Riffaterre (1981).

Em *Orgulho e Preconceito*, a primeira interação entre Liz e Mr. Darcy é, como de praxe nas obras de Jane Austen, carregada de humor seco e mordaz. Darcy é imediatamente considerado mais bonito que seu amigo Mr. Bingley (p. 8), e sua fortuna de dez mil libras por ano é um impressionante chamariz. Contudo, ao ser instado a dançar com a protagonista, ele faz um comentário cheio de desdém, e é acidentalmente ouvido por Liz.

Ela é tolerável, mas não bonita o suficiente para me tentar; no momento, não estou com humor para dar importância às moças que são menosprezadas por outros homens. É melhor você voltar para sua parceira e desfrutar de seus sorrisos, pois você está perdendo seu tempo comigo... (AUSTEN, 1813, p. 13)¹⁰

O que acontece nas primeiras páginas do romance de Austen é, sem dúvida, um tipo de *meet cute*. Se não uma situação de ternura ou “fofura” (conforme a tradução escolhida por nós), é, definitivamente, algo que captura a atenção de quem lê. Darcy, que acaba de ser descrito como o pretendente dos sonhos em uma sociedade que basicamente só valoriza a mulher enquanto (futura) esposa, deixa claro que a protagonista é apenas “tolerável”. O desencontro inicial é um ótimo chamariz para o restante da história, e faz referência direta ao título, já que o cobiçado solteiro julga Liz sem conhecê-la, agindo com preconceito, e Miss Bennet começa a detestá-lo imediatamente por conta do seu próprio orgulho ferido. Uma receita insuperável para futuros *Chick* e *Chica-Lit*.

Em *O Diário de Bridget Jones* (1995), a referência a *Orgulho e Preconceito* é direta, e o *meet cute* tem um peso semelhante ao da obra que o inspirou. Antes mesmo de conhecer o futuro pretendente, Bridget já descobre, através de sua mãe, que Darcy é um advogado de alto nível, com muito dinheiro e divorciado (p. 22). O fato de Darcy, em *O Diário de Bridget Jones* (1995), ser divorciado mostra-se um outro elemento de transtextualidade, mais uma vez atualizando as referências e estruturas sociais para o século XXI.

Bridget é literalmente puxada pelo braço pela melhor amiga de sua mãe, Una, para que conheça o bem-falado Mark Darcy. Ao vê-lo, a protagonista explica que ele estava sozinho e taciturno, olhando livros na estante e diz:

Pareceu-me muito ridículo ser chamado de Sr. Darcy e ficar sozinho com uma aparência esnobe em uma festa. É como ser chamado de Heathcliff e insistir em passar a noite inteira no jardim, gritando ‘Cathy’ e batendo a cabeça contra uma árvore.¹¹ (FIELDING, 1995, p. 25)

⁹ No original: (in a film, etc.) a humorous or interesting situation in which two people meet, that leads to them developing a romantic relationship with each other”.

¹⁰ No original: She is tolerable, but not handsome enough to tempt me; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me.

¹¹ No original: It struck me as pretty ridiculous to be called Mr Darcy and to stand on your own looking snooty at a party. It’s like being called Heathcliff and insisting on spending the entire evening in the garden, shouting ‘Cathy’ and banging your head against a tree.

Antes mesmo de ser oficialmente apresentada a ele, a cena já está inteiramente preparada para o *meet cute*. Bridget faz duas referências diretas a dois clássicos, num sinal incontestável de marca intertextual. Ao dizer que é ridículo ser chamado Sr. Darcy e ficar sozinho com aparência esnobe em um canto, somos levados ao Mr. Darcy de Jane Austen; dizer que seria como ter o nome de Heathcliff batendo a cabeça e gritando “Cathy”, é aludir ao protagonista do romance de Emily Brontë, *Wuthering Heights* (1847). Em outras palavras, torna-se virtualmente impossível entender a fala de Bridget sem fazer uso do intertexto à disposição do leitor. Importante reforçar que, para haver compreensão e comparação, não é necessário ter lido os textos originais por completo.

O *meet cute* é uma boa oportunidade para que o futuro casal seja apresentado e haja uma espécie de entendimento silencioso entre narrador e leitor de que aquele par tem o que é necessário para funcionar. No livro *Chick-Lit: The New Woman's Fiction*, de Suzanne Ferris e Mallory Young (2006), o encontro de Bridget e Darcy serve como exemplificação desta estrutura enquanto ferramenta. A primeira aparição de Mark Darcy no livro é

um ‘meet cute’ no qual ele e Bridget estão sendo constantemente empurrados um contra o outro por bem-intencionadas mães e amigos da família – deixando claro a qualquer um familiarizado com convenções de comédias românticas que ele é o parceiro ‘certo’ para Bridget (FERRIS et YOUNG, 2006, p. 201)¹²

Quando as autoras falam que é esperado que o leitor esteja familiarizado com um tipo de cena, pois são convenções do gênero, temos uma confirmação tácita da arquiteitualidade, e que a experiência de intertextualidade como abordada por Riffaterre (1981) se faz presente. Mais ainda, que o conhecimento do intertexto é importante para que o prazer da leitura seja completo. Sem ele, algumas passagens, como a de Bridget referindo-se a Austen e Brontë, passarão completamente despercebidas pelo leitor.

Por fim, de forma a confirmarmos como algumas estruturas seguem vivas mesmo com dois séculos separando as obras, vemos em *Playing with Boys* (2004) a protagonista Alexis conhecendo seu futuro marido no trânsito.

Irritada com o seu então-namorado, a protagonista de Alisa Valdes está distraída no seu carro quando ouve a música do seu pai (seu pai biológico, Papi Pedro, é um famoso cantor mexicano, de músicas tradicionais daquele país) vinda de um *Jeep* atrás do seu carro (p. 79). A primeira coincidência chama a atenção do leitor, mas a tensão sexual vai aumentando conforme as trocas de olhares se intensificam, e transbordam no *meet cute* quando, ambos distraídos pela inegável atração mútua, seus carros colidem:

Ele desligou seu *Jeep* e saiu. Ele usava jeans da moda, nem tão largos – como os que o Daniel tinha começado a usar – e nem tão apertados – como o Papi Pedro usava os dele. Calças perfeitas sobre um bumbunzinho perfeito. Quando ele se virou, eu pude ver que seus jeans estavam um pouquinho gastos na marca do..., você sabe. Um, você sabe, de bom tamanho, também. Uau. Ele media mais de 1,80 m, eu imaginei, e andava com autoridade. (VALDES, 2004, p. 81)¹³

Na descrição acima, dada pela protagonista, vários sinais do *meet cute*, como explicação do porquê o futuro casal terminará junto, estão presentes. A começar pelos jeans. Eles não eram

¹² No original: True, his first appearance in the novel-a ‘meet cute’ in which he and Bridget are constantly being shoved at each other by well-meaning mothers and family friends - makes it clear to anyone familiar with romantic-comedy conventions that he is the ‘right’ partner for.

¹³ No original: He turned the Jeep off and stepped out. He wore more fashionable jeans, not too baggy – the way Daniel had begun to wear his – and not too tight – the way Papi Pedro wore his. Perfect pants over a perfect li'l butt. When he turned, I could see that the jeans had faded slightly in the outline of his, well, you know. A good-sized you know, too. Yikes. He was more than six feet tall, I figured, and walked with authority.

nem tão largos e descuidados como os de Daniel (seu namorado até então), descrito como um homem de trinta e poucos anos, imaturo, arrogante e despreparado (p. 140). Perfeitamente adaptado ao quadro com a “fórmula” de *Chick-Lit*, no item 3-e, referente a homens emocionalmente imaturos (FERRIS et YOUNG, 2006. p. 31). Ao mesmo tempo, as calças não são tão apertadas quanto as do seu pai biológico. Ou seja, o homem ideal está equidistante entre o que é seu pai e o companheiro com o qual ela está claramente insatisfeita.

Mais adiante, no mesmo parágrafo, o corpo de Goyo é descrito como perfeito. Suas nádegas são do tamanho ideal para ela, e a calça deixa pouco para a imaginação, em aspectos sexuais. Ao contrário dos personagens de Jane Austen, Goyo é tratado como objeto direto de desejo sexual. À camada do amor romântico são adicionadas outras, mais palatáveis e ajustadas a leitoras do século XXI. Em outras palavras, somos apresentados ao homem perfeito para Alexis, restando, então, saber quais percalços eles enfrentarão até poderem ficar juntos.

Tendo exposto características estruturais usadas pelo *Chick-Lit* e que chegaram até o *Chica-Lit*, resta-nos compreender em quais pontos o gênero com foco na identidade latina difere-se das obras que o precederam.

***Chica-lit* e o trunfo cultural**

Agora que já mostramos a arquiteculturalidade do *Chick-Lit*, e como ele tornou possível a existência do gênero inaugurado por Alisa Valdes, chega o momento de traçar, com maior cuidado, o que faz do *Chica-Lit* uma variante em si mesmo.

Como já abordado, *Chica-Lit* é considerado pela pesquisadora Tace Hedrick (2015) como um subgênero do *Chick-Lit*, ou mesmo um nicho de mercado do outro gênero (p. 3). Porém, termos como “subgênero” e “nicho de mercado” não nos levarão a qualquer consideração sobre um possível julgamento do valor literário dos dois estilos, pois nos forçariam a um exercício infrutífero e deslocado do foco deste estudo. Assim, o que nos toca é a interação e a conexão das obras, deixando a crítica do conteúdo para outra oportunidade, outros pesquisadores e espaços. *Chica-Lit*, ainda segundo Hedrick, é diferente do *Chick* em um ponto crucial. As protagonistas

São frequentemente afetadas por uma crise de gênero, mas também étnica, posta como um dilema de identidade que precisa, para a narrativa ser bem-sucedida em muitos níveis, ser resolvida através do alcance de ambos, o sucesso romântico e profissional. As contradições inerentes a este presumido dilema, contudo, são muitas, e começam a aparecer especialmente quando a narrativa guiada por fórmula da *Chica-Lit* não consegue conter e, muito frequentemente, não consegue claramente definir o que exatamente significa tornar-se latina dentro dos limites do que se considera ser ‘americana’¹⁴ (HEDRICK, 2015, p. 3).

Portanto, nós começamos com a arquiteculturalidade vinda do *Chick-Lit*, chegando mesmo a uma “fórmula” que poderia, supostamente, ser seguida por qualquer autor/a que se sinta capaz de criar uma história em tais moldes. Porém, o que foi trabalhado por Alisa Valdes e outras representou um passo além. Todo o universo da batalha feminina por representação e pelo seu próprio local de equilíbrio no mundo ganha um novo aspecto: quem é essa mulher dentro de uma sociedade massificante e sufocante? Como já sugerimos acima, o *onde* é facilmente

¹⁴ No original: “Are constantly faced not only with a gendered but also with an often racialized ethnic crisis, posed as a dilemma of identity, which must, for the narrative to succeed on its many levels, ultimately be resolvable through the attainment of both romantic and professional success. The contradictions inherent in this presumed dilemma, however, are many, and begin to appear especially when the formula-driven narrative of *Chica-Lit* cannot contain and most often cannot clearly define what exactly it means to become Latina within the boundaries of what it means to be ‘American’”.

respondível: as heroínas do *Chica-Lit* estão espremidas entre duas ou mais culturas, na *zona de contato* (PRATT, 1999) entre elas. E é daí que vem o diferencial.

Assim como traçamos o intertexto do *Chick-Lit* usando como baliza a obra de Jane Austen, sem que isso tenha acontecido em detrimento de outras e outros grandes autores que vieram antes, escolhemos uma rota similar ao trabalhar o *Chica-Lit*. Dentro do universo múltiplo e extremamente rico da cultura latina/hispânica nos EUA, Glória Anzaldúa é aquela cuja obra pode ser lida como arquitextualidade da *zona de contato* entre a cultura anglo e a latina/hispânica. Seus textos são carregados de um forte senso de identidade, e se estabeleceram como base dos dilemas do gênero *Chica-Lit*.

Gloria Anzaldúa é uma autora norte-americana que é referência na área de estudos *chicanos*, por representar as angústias desse povo, bem como suas aspirações, sendo ela mesma nascida na *zona de contato* metafórica e literal, o vale do Rio Grande, entre o México e Estados Unidos. Para a pesquisadora Sonia Torres, Anzaldúa e outros como ela estão “imersos em duas culturas, com um pé nos EUA, outro no México, e o coração na fronteira. E são os mesmos que “olham para os dois lados, sem, contudo, pertencerem a nenhum dos dois” (2001, p. 19). Desse amálgama surge o *Chica-Lit*.

Um dos elementos recorrentes nas obras de Anzaldúa e usado em profusão por Alisa Valdes e outras autoras de *Chica-Lit* é o *code-switching*, definido pelo linguista e pesquisador Mario Monachesi Gaio em seu livro *Etnicidade Linguística em Movimento* (2018, p. 116) como “o uso de material linguístico de duas ou mais línguas na mesma conversação. Subentende-se, então, que todos os participantes dessa conversação também o usem, ou pelo menos entendam as línguas envolvidas”. Vemos que, assim como na relação transtextual entre obras que exigem o conhecimento, por parte dos leitores, do intertexto, a bagagem cultural que flui entre dois povos é requisito necessário para uma comunicação bem-sucedida.

Anzaldúa, em seu livro *Borderlands: La Frontera* (2007, p. 81) é profícua e pungente na sua defesa da identidade, uma que perpassa a língua e suas especificidades: “Então, se você realmente quiser me machucar, fale mal da minha língua. Identidade étnica é pele gêmea da identidade linguística – Eu sou a minha língua. Até que eu possa ter orgulho da minha língua, eu não posso ter orgulho de mim mesma.”¹⁵.

No poema *una lucha de fronteras/A struggle of Borders*, vemos essa mescla gritante, um zigue-zague desnordeador de quem tenta encontrar seu lugar.

Porque eu, uma mestiça, continuamente saio de uma cultura e entro em outra, porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre dois mundos, três, quatro, zumbindo a minha cabeça com o contraditório. Estou nordeada por todas as vozes que me falam simultaneamente (ANZALDÚA, 2007, p. 99).¹⁶

Para evitar desvio das normas e convenções acadêmicas, foi preciso colocar o poema dentro de um único e contínuo parágrafo. Porém, no original, vemos linhas diferentes que vão em direções opostas, com os dois idiomas entrando em contato e confronto.

No livro de Alisa Valdes, *Playing With Boys* (2005), o *code-switching* é constante. Não é onipresente como nos poemas de Anzaldúa, mas tem papel crucial para a identificação das personagens enquanto culturalmente híbridas. O afeto é frequentemente expressado em espanhol, por Alexis, Olivia e Marcella, e em francês somente pela última, cuja mãe é francesa. Como exemplo, temos a forma como Alexis refere-se a seu pai biológico, visto na frase “aquele lá é uma supernova, disse meu Papi Pedro” (VALDES, 2004, p. 54); Marcella usa o termo em

¹⁵. No original: So, if you want to really hurt me, talk badly about my language. Ethnic identity is twin skin to linguistic identity – I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself.

¹⁶ No original: Because I, a mestiza, continually walk out of one culture and into another, because I am in all cultures at the same time, alma entre dos mundos, trescuatro, me zumba la cabeza con lo contradictorio. Estoy nordeada por todas las voces que me hablan simultáneamente.

francês *mère* para falar da mãe, como em “quem eu poderia chamar? *Mère*?” (VALDES, 2004, p. 28); e Olivia usa “tata”, termo afetivo em espanhol para pai ou avô, quando lembra do seu pai, morto por um esquadrão da morte em El Salvador no trecho “não é um sonho. É O sonho. Meu Tata” (VALDES, 2004, p. 42).

Mais uma vez, com o apoio de Gaio (2018, p. 129), vemos a ligação entre sentimento, idiomas e *code-switching*. Para o autor, “os vocábulos relacionados às emoções, as *emotion words*, refletem e transmitem determinados modelos culturais que, por sua vez, refletem e transmitem parâmetros de referência da sociedade de onde surgiram e se desenvolveram”. Dessa maneira, podemos associar as palavras de afeto, usadas em outros idiomas que não o inglês, dentro do *Chica-Lit* (em especial o produzido por Valdes), e elas nos remetem a origens, afetividade. A personagem Marcella, atriz, ficou famosa por ter participado de uma telenovela chamada *Sus Raíces*, ou *Suas Raízes*, o que reforça nossa associação de afeição e origem.

Não por acaso, o termo telenovela é usado em contexto multicultural, dentro de *Playing with Boys* (2005). Em uma mesma passagem da personagem Alexis, vemos um exemplo do fenômeno e importantes referências à identidade híbrida:

Uma telenovela era uma *soap opera* em língua espanhola, uma minissérie dramática que passava toda noite da semana na Univision ou Telemundo por uma temporada, e se sua família fosse de West Dallas, como a minha era, havia pouca chance de você escapar dela na juventude, especialmente se tivesse uma avó como a vovó Lopez, que vivia para o/pelo melodrama e finais felizes (VALDES, 2004, p. 10).¹⁷

Enquanto o *code-switching*, como dito há alguns parágrafos, é um processo que presume um entendimento da língua por todas as pessoas participando da conversa, não cremos que seja o caso, em um senso estrito, quando Alexis o emprega. Porém, há uma interessante tradução. Não só do termo, mas também da cultura. A personagem aproveita a oportunidade para explicar aos leitores o que significa telenovela e qual o significado cultural que o produto cultural tem. Ainda, em um rápido aparte, dissemos *leitoras*, feminino, propositalmente, já que a autora Rocío Montoro (2013) afirma que o *Chick-Lit* é escrito *por e para* mulheres. E, como parte da nossa teoria neste estudo, também embasado por outros teóricos ao longo do texto, o *Chica-Lit* é uma variação do primeiro.

Retomando a citação anterior, Alexis compartilha vários elementos culturais da sua vida entre culturas. A começar pela telenovela, acompanhada assiduamente pela avó da personagem. Em mais um sinal de deslocamento identitário, a personagem refere-se à avó como “granny”, “vovó”, em inglês. Não em espanhol. Antes de duvidarmos da nossa própria proposição de termos de afeto em *code-switching*, conjecturamos ser uma situação de diferentes expressões para ambientes diversos, o que reforçaria a zona de contato e atrito de culturas. Principalmente por, naquele trecho, Alexis estar no processo de falar diretamente com os leitores, falantes de inglês, em situação de tradução dos termos de suas origens.

Sob a ótica apresentada, não nos parece despropositado interpretar que, enquanto Anzaldúa usava sua identidade para talhar um lugar para si mesma e os latinos como um todo dentro de uma sociedade e cultura opressoras, as personagens na *Chica-Lit*, em uma espécie de possível homenagem transtextual, referem-se às suas identidades latinas para lembrarem de onde vieram.

¹⁷ No original: A novela was a Spanish-language soap opera, a dramatic miniseries that played every night of the week on Univision or Telemundo for a season, and if your family was from West Dallas, like mine was, there was little chance you'd escape them growing up, especially if you had a grandmother like Granny Lopez, who lived for the melodrama and happy endings.

Considerações finais

Como foi possível ver ao longo deste estudo, há uma intensa relação entre obras passadas, presentes e, imaginamos, futuras. O *Chick-Lit* de Helen Fielding e seu homólogo hispânico estreado por Alisa Valdes são fenômenos editoriais que souberam navegar os caminhos previamente traçados por inúmeras outras.

Dizer que Jane Austen e as irmãs Brontë escreveram algum tipo de *Chick-Lit* seria considerado, com poucas dúvidas, um sacrilégio para críticos e outros que insistem em compartimentalizar textos, separando-os entre os que merecem o Olimpo literário, ou simplesmente páginas de metatexto recheadas de escárnio.

Que *Orgulho e Preconceito* é uma obra-prima de uma autora sagaz, perceptiva e engenhosa, não há dúvidas. Porém, se nos dedicarmos a somente elogiá-la e analisá-la, em um Labirinto do Minotauro literário, o novo não despertará. Não obstante, ao invés de deixar os grandes no passado, esperamos, com este estudo, convidar novos olhares conectivos, novas interações. Que o arquitexto seja celebrado, e a transtextualidade seja esmiuçada para chegarmos a novas conclusões.

Toda a tradição de histórias românticas e de comédia foi a base sobre a qual o *Chick-Lit* floresceu. Um gênero que criou livros, filmes e seriados consumidos por milhões. Um sem-número de pessoas se viu representado naquelas páginas e cenas, servindo de inspiração para novas histórias e novas percepções de mundo.

Um grupo específico descobriu nos livros como os de Helen Fielding que suas histórias eram dignas de ser contadas. Como, por exemplo, no *Chica-Lit*. E foi essa inovação, baseada em um intertexto rico, que deu voz a um segmento da sociedade que busca a representação, ver-se em um espaço que não seja somente o da dor e o da pobreza.

Alisa Valdes tomou os *meet cutes*, os conflitos de imagem das mulheres do *Chick-Lit*, uniu-os à literatura identitária de autoras como Glória Anzaldúa, e criou um produto que mostra mulheres latinas que não são vítimas, mas protagonistas de suas próprias vidas.

É contrassenso querer revolução sem que haja uma tradição a ser quebrada. Em sua própria origem, “revolução” envolve movimento. E, para haver deslocamento, é necessário haver ponto de partida. Precisamos de clássicos para que sirvam de exemplo, de bagagem e estrutura para que obras ainda mais ricas sejam criadas. Como leitores, jamais devemos ceder à complacência da perfeição, sob pena de sermos subjugados pela modorra.

LITERARY RELATIONSHIPS BETWEEN CHICK AND CHICA-LIT: FEMALE VOICES IN CONTEMPORARY ENGLISH LANGUAGE LITERATURE AND THEIR INSPIRATIONS

ABSTRACT: This article aims to analyze how the genres Chick-Lit and Chica-Lit are different and can interact intertextually, with the support from theories by Michael Riffaterre (1981), Gérard Genette (1982) and Graham Allen (2000). In order to reach our goal, brief literary analyses of the novels Bridget Jones's Diary (FIELDING, 1996) and The Dirty Girls Social Club (VALDES, 2003) were carried out. Both books are considered pioneers in their subgenres.

Keywords: Chick-Lit. Chica-Lit. Pride and Prejudice. Transtextuality.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York, NY: Routledge, Taylor and Francis, 2000.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. 12. ed. Project Gutenberg, 1998.
- CAMBRIDGE Dictionary. *Meet Cute*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2021. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/meet-cute>. Acesso em: 12 abr. 2021.
- FERRIS, Suzanne; YOUNG, Mallory. *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. New York: Routledge Taylor & Francis, 2006.
- FIELDING, Helen. *Bridget Jones's Diary*. London: Picador, 1996.
- GAIO, Mario Luis Monachesi. *Etnicidade Linguística em Movimento: Os Processos de Transculturalidade Revelados nos Brasileirítalos do Eixo Rio de Janeiro-Juiz de Fora*. Berlim: Peter Lang, 2018.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- HEDRICK, Tace. *Chica lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2015.
- MAZZA, Cris. *Chick-Lit: Postfeminist fiction*. Montgomery, Alabama: University of Alabama, 2000.
- MIRANDA, Carolina A. 25 Most Influential Hispanics in America. *TIME*. New York, August 22, 2005. Specials. Disponível em: http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2008201_2008200_2008184,00.html. Acesso em: 09 set. 2018.
- MONTORO, Rocío. *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. Londres: Continuum International, 2012.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.
- RIFFATERRE, Michael. L'intertexte inconnu. *Littérature*, n. 41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 4-7. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330. Acesso em: 24 mar. 2021.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia De Bolso, 2011.
- SMITH, Caroline J. *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick-Lit*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.

TORRES, Sonia. *Nosotros en USA: Literatura, Etnografia e Geografias de Resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VALDES, Alisa. *Playing With Boys*. New York: St Martin's, 2004.

Data de submissão: 30/05/2022

Data de aceite: 08/08/2022