

ESPELHO MEU, ESPELHO MEU: O REFLEXO SOCIAL DA LITERATURA *LIGHT*

por

Maria da Graça Pereira*

Resumo: Como reflexo de uma sociedade ocidental cada vez mais globalizante, a intitulada literatura *light* retrata preocupações, carências e ausências de referências culturais e sociais.

Palavras-chave: literatura *light*; literatura e sociedade; literatura feminina.

Abstract: As the reflex of a western society, that is more and more globalizing, the so called *light* literature expresses the worries, the needs and the lack of cultural and social references.

Key-words: *Light* literature; literature and society; feminine literature.

Um estudo literário completo é, em grande parte – e máximo
e ultimamente mesmo – um estudo sociológico.

*Fernando Pessoa*¹

Ao longo da última década tem sido recorrente classificar-se uma “determinada” cultura como sendo *light*, ou seja, uma cultura destinada às massas e que se baseia no consumismo galopante e momentaneamente satisfatório. Não lhe é reconhecida a capacidade de elevar um indivíduo, de ajudar na construção e solidificação de uma identidade, enfim, não possibilita mais do que o imediato, do que o prazer do instante.

Este artigo não pretende concordar ou discordar destas designações; pretende, isso sim, constatar até que ponto este fenómeno global – nomeadamente ao nível literário – se justifica e se defende no panorama cultural dos anos 90 do século XX e mesmo nos inícios do século XXI.

* Mestre em Literatura Portuguesa. Coordenadora editorial. E-mail: pereirang@netcabo.pt

¹ Pessoa, *s/d*: 66.

Em primeiro lugar, é evidente que aquilo a que se chama uma corrente literária deve de algum modo ser representativo do estado social da época e do país em que aparece. Porque uma corrente literária não é senão o *tom* especial que de comum têm os escritores de determinado período, e que representa, postas de parte as inevitáveis peculiaridades individuais, um conceito geral do mundo e da vida, e um modo de exprimir esse conceito, que, por ser comum a esses escritores, deve forçosamente ter raiz no que de comum eles têm, e isso é a época e o país em que vivem ou em que se integram. (Pessoa, *s/d*: 20-21)

Será ainda nos anos 50, mas sobretudo durante os anos 60/70, do século XX, que a cultura anglo-saxónica se imporá, de tal forma que, actualmente – inícios do século XXI –, falamos de uma sociedade e de uma cultura global, abrangendo praticamente todo o mundo ocidental, esbatendo em muito as características regionais e nacionais, uniformizando – em nome dessa globalização – estilos, gostos, formas de viver e de estar.

Ao nível literário, o ponto de viragem significará o abolir de fronteiras, uma miscelânea de formas e de estilos literários. O texto literário, para além das propriedades intrínsecas que possa ter, e que o possam realmente definir como ‘texto literário’, passa também a considerar a intenção do autor da obra e, declaradamente, a forma como a mesma é recepcionada pelo leitor. As editoras e o marketing praticado podem ser mais decisivos para o sucesso de vendas de um livro do que o próprio livro em si.

Pierre Barberis: (...) Digo que há literatura quando se incentiva um processo do conhecimento do real, e que se isso não faz avançar o conhecimento do real, não se trata de literatura...

George Duby: Processo de conhecimento do real da parte de quem: daquele que escreve ou daquele que lê?

Pierre Barberis: Dos dois. Há, bem entendido, aquele que escreve, que se interroga, que considera que os instrumentos de análise que lhe foram fornecidos já não convêm, e que procura dizer o que observa, o que sente, o que vê, o que viu. Mas há também o problema do leitor. Esta literatura, com a sua função de conhecimento, a sua função de vanguarda – o próprio Stendhal o diz – é feita para os “happy few”; destina-se a um público potencial, pouco numeroso de início, talvez mais numeroso um dia, não se sabe.” (AA.VV., 1975: 52)

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. Consegue criar assim, entre o público leitor, uma empatia, uma cumplicidade imediatas.

Nos anos 90, surgirá em Portugal uma corrente literária que, segundo Miguel Real, poderá ser designada como a corrente do “Realismo Urbano Total”². A cidade,

² “Geração de 90” é uma designação que Miguel Real explica da seguinte forma:

“Se tentássemos caracterizar positivamente a recente ficção portuguesa de novos autores surgidos na década de 90, certamente que não encontraríamos um conceito ou designação que definisse globalmente a sua

urbana e ocidental, é o cenário, por excelência, dos romances desta corrente: é “(...) a nova cidade europeia de Portugal, produtora de uma nova mentalidade cosmopolita, semelhante à mentalidade dos habitantes das grandes cidades europeias (...)” (Real, 2001: 112). Sendo representante da nova cidade portuguesa, uma cidade já integrada numa Europa comunitária, estes romances representam uma nova forma de pensar, uma nova forma de ser português, representam uma recente perspectiva de Portugal³, da qual podemos realçar as seguintes características:

- 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 da vida)...
- Corpo, prazer, dinheiro, bens exteriores dominam enquanto centros de valores éticos (*idem*: 113).

A ruptura com todo o envolvimento ideológico que caracterizou praticamente toda a literatura portuguesa desde sempre, deve-se, sobretudo, à ausência de uma “teoria filosófica ou uma teoria estética” que possa servir de base à narrativa. O

multiplicidade de registos de escrita, de conteúdo e dimensão ética das histórias narradas, de estilos estéticos e, mesmo, um referente único que sintetizasse o sentido geral do húmus cultural donde emergem os diversos romances e os diversos autores.

Do mesmo modo, face à inexistência de tertúlias reconhecidas, de revistas literárias comuns, de espaços comuns de formação (a mesma universidade, a mesma cidade, por exemplo) ou de modelos e mestres passados consensualmente aceites como comuns, resta-nos a caracterização de todos estes recém-vindos à escrita pela sua vinculação temporal à década que os une como geração (...)” (Real, 2001: 97)

Segundo o mesmo autor, para além do “Realismo Urbano Total” (representado por autores como Rui Zink, Pedro Paixão, Rita Ferro, Clara Pinto Correia,...), as outras correntes desta geração são o “Memoralismo” (que reescreve antigas representações culturais portuguesas; a destacar, por exemplo, autores como José Riço Direitinho, Francisco Duarte Mangas,...), o “Novo Romance Histórico” (representado por autores como Sérgio Luís de Carvalho, Paulo José Miranda...) e as “Mito-narrativas de refundação da Língua e da História” (referindo nomes como Mia Couto, Fiama Hasse Pais Brandão, Lobo Antunes, José Saramago, Mafalda Ivo Cruz....).

³ A identidade portuguesa, as características de Portugal enquanto nação distinta das demais não são relevantes nestes romances. A perspectiva principal, marcadamente influenciada pela cultura anglo-saxónica, apresenta uma visão global do mundo e da vida.

“Realismo Urbano Total” revela um cepticismo e um relativismo que caracteriza a vida nas cidades, com todo o seu carácter cosmopolita e acelerado. Esta corrente não apresenta uma revolução estética: ela “*cruza singularmente* as três fases anteriores da literatura portuguesa”⁴ do século XX (*idem*: 120). Os textos são desprovidos de mensagem e a escrita é o resultado de um vazio interior pessoal. Porque tudo é permitido ao nível semântico, o texto é que dá sentido à realidade; o novo pulsar do país é visto através desses textos. O uso de expressões estrangeiras e de outras comunidades linguísticas apontam para uma literatura “anti-nacionalista” e “anti-intelectualista”. A literatura perde assim um pouco do seu carácter sagrado, libertando-se da prisão gramatical a que a escola literária a subjugava. Esta ‘libertação’ da literatura está directamente relacionada com os factores sociais que a envolvem e preenchem.

Por património social não entendo apenas uma dada língua como conjunto de regras gramaticais, mas também toda a enciclopédia que se constituiu através do exercício dessa língua, ou seja, as convenções culturais que essa língua produziu e a história das interpretações anteriores de muitos textos, incluindo o texto que o leitor está a ler neste momento. (Éco, 1992: 123)

A estranheza que estes textos podem causar – e a consequente recusa em aceitar tais obras como sendo (realmente) literárias – deve-se à relação que os leitores geralmente têm com aquilo que melhor conhecem e que lhes proporciona maior confiança. As ligações intertextuais não são, por isso, sempre bem aceites. Laurent Jenny afirma no seu artigo “A estratégia da forma”:

(...) o caso mais vulgar da construção intertextual é aquele em que a multiplicidade dos discursos se aloja numa moldura narrativa coerente, até tradicional, o que impede a obra de proliferar ao acaso das formas recuperadas, e sossega o leitor. (AA.VV., 1979: 25)

A literatura *light* pode enquadrar-se neste molde, pois também ela “sossega o leitor” ao permitir que este se reveja na(s) personagem(ens) e que se reconheça, empiricamente, ao longo da narrativa.

Inicialmente estes romances eram escritos por e para mulheres⁵ (no mundo

⁴ “É realista e descritivista (décadas de 20 a 40); é subjectiva (décadas de 30 a 50); é desconstrucionista (décadas de 60 a 80).” (Real, 2001: 120)

⁵ Há opiniões divergentes quanto ao público-alvo destes textos: Isabel Allegro de Magalhães, por exemplo, considera que os textos se destinam a todo o público em geral:

“(…) as mulheres autoras, com as suas histórias de mulheres, à procura de uma atitude feminina, não visam simplesmente um público feminino, mas dirigem-se a todo o tipo de leitor. É neste ponto que elas se reconhecem como *escritores*, sexualmente não marcadas.

Como qualquer escritor, elas comunicam à humanidade a sua experiência, que é uma das coisas que cada um de nós pode eventualmente procurar nas obras literárias que lê.” (Magalhães, 1987: 499)

anglo-saxónico esta literatura é conhecida como *chick-lit*⁶). Estes textos manifestam uma enorme preocupação sobretudo no que respeita ao público-alvo, demonstrando, declaradamente, um interesse e uma preocupação em “agarrar” a globalidade do público feminino, que se revê – como que se vendo ao espelho – nos textos que lê. Esta fatia de mercado corresponde em massa, aderindo a esta nova forma de literatura que abrange, debate e desmistifica o universo da mulher quotidiana, actual, urbana. As alterações sociais que permitiram à mulher do século XX a sua emancipação – e que denunciou abusos de poder e de força por parte dos homens – justificam essa tão grande aceitação e adesão por parte do público feminino. Margarida Gonçalves Neto resume assim estes novos tempos:

As sociedades democratizaram-se. A industrialização avançou. A mulher aumentou a escolaridade. Entrou no mundo do trabalho. O controle dos nascimentos permitiu a redução do número de filhos e o espaçamento entre eles. As famílias tornaram-se nucleares. Aumentou o número de divórcios, apareceram novas formas de família. A mulher adquiriu novas expectativas quanto à relação conjugal, passou a viver uma sexualidade mais positiva, menos culpabilizante, dirigida mais para o prazer do que para a reprodução. Passou a poder viver sozinha, porque capaz de autonomia emocional e económica. (AA.VV., 2001: 567)

Estas alterações, que foram ocorrendo ao longo das últimas décadas, permitiram que as mulheres estruturassem o seu saber, baseando-o, gradualmente na sua própria experiência de vida. A literatura vai ser palco e reflexo deste novo saber e algumas escritoras demarcam-se naturalmente do discurso dito masculino, mesmo que a narrativa incida, essencialmente, na descrição de um mundo (ainda) patriarcal.

(...) é possível verificar que a escrita no *feminino* é, como é natural, a de autoria feminina, mesmo se alguns homens-escritores a tornam sua; mesmo se alguns autores revelam aqui e ali traços idênticos. Mais: é possível descobrir ainda nessa escrita algumas vertentes de novidade trazidas pelas mulheres à literatura – vertentes, em geral, silenciadas, ou silenciosas, ou simplesmente inexistentes, nas narrativas masculinas. (Magalhães, 1995: 11-12)

Este reconhecimento de uma identidade própria, o direito à emancipação – mesmo que só ao nível teórico – escritos e descritos num romance, permitem ao leitor reconhecer o seu lugar, permitem-lhe comungar afectos com outras pessoas – desconhecidas – para além da partilha de experiências e intimidades.

Este valor afectivo [da leitura] só pode existir se se estabelece uma relação entre o livro, o seu conteúdo e o leitor (...) o conteúdo apreendido pelo acto de leitura deve dizer respeito à experiência vivida pelo leitor, portanto rica em expressão de afectos, através dos quais

⁶ Representando (de forma mais relevante) a *chick-lit* portuguesa temos a obra de Margarida Rebelo Pinto.

este pode encontrar um fiel espelho dos sentimentos provocados pelas suas vivências, ou ainda, um ponto de vista complementar ou oposto a elas. Ele estabelece então uma relação íntima entre si e o livro, relação que decide ou não manter, aprofundar e definir mais precisamente a cada nova leitura. (Rigolet, 1997: 27)

Se reconhecemos, quase que universalmente, que o livro deve ser, sobretudo, um objecto de prazer – associado ao conhecimento do indivíduo e do mundo que o rodeia; se reconhecermos que a transmissão cultural é essencialmente por escrito, daí a importância do indivíduo dominar a leitura e a escrita – porque não reconhecer a legitimidade destes textos como literários?

O que define tais expressões ou designações [as ditas “literaturas marginais”: paraliteratura, subliteratura, infraliteratura, literatura popular, literatura oral, literatura de cordel, contraliteratura, antiliteratura, literatura underground, literatura de vanguarda] é a oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, académica, e mesmo clássica.

(...) a “literatura marginal” poderá deixar de o ser a partir do momento em que entra no goto ou no gosto geral, nos circuitos normais, nos domínios oficiais (...) e é recuperada pelas autoridades ou pelos representantes oficiais ou officiosos da cultura dominante, que no geral são os críticos dos mass-media e os professores. (Saraiva, 1980: 5-6)

Presentemente não temos hipótese de nos distanciarmos o suficiente no tempo, para sabermos quais das obras publicadas actualmente, aquelas que irão fazer parte da história da literatura. O volume de vendas poderá não ser – e não será decerto – o indicador mais fiável da perpetuação de um título. Se os críticos, a comunicação social e os professores/académicos têm a primordial responsabilidade no estabelecimento do cânone literário, caberá a eles a última palavra.

Há, no entanto, um factor que deverá ser tido em conta na avaliação da literatura *light*: os sucessos de venda – associados, inegavelmente, a esta literatura – apresentam enormes potencialidades na melhoria do nível de literacia de uma comunidade. O registo mais coloquial permite uma abrangência de um número muito superior de leitores, podendo este facto indiciar, que se pode assim conseguir “angariar” mais leitores para essas e outras possíveis leituras.

Independentemente de quaisquer classificações que os textos (literários) possam ter, há dois factores de referência a ter sempre em consideração: em primeiro lugar a importância da leitura, seja qual for o texto:

Deixemos ler até como quem não lê: entre o atento e o distraído, um pouco aqui, um pouco lá, sem maiores obrigações de atenção sistemática e permanente. (Lepecki, 1993)

Ler, para se tornar um hábito, tem de ser visto como algo lúdico, algo que dá prazer. Deverá ser um acto descontraído, sem pressões, que nos deixe “saborear” o

texto e as suas evocações. Muitos limitar-se-ão à leitura dessas obras *light*; outros procurarão outros textos, tentarão encontrar títulos que lhes permitam alargar os horizontes e que correspondam a outro nível de exigência, a outras expectativas. O importante é ler: se a leitura que consideramos *light* for desencorajada por parte daqueles que regulamentam o cânone, dificilmente se conseguirão fidelizar leitores para outros textos.

Em segundo lugar, a sociedade que a literatura *light* espelha é a sociedade que todos nós ajudamos, se não a construir, pelo menos a sustentar. Uma mudança de atitudes mudará, invariavelmente, o cenário provável de futuros títulos. Em última análise, se nós vivemos, dia após dia, de uma forma tão *light*, por que haveria toda a literatura de representar uma realidade mais “calórica”?

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

- AA.VV. (1975). *Escrever... Para quê? Para quem?*. Lisboa, Edições 70.
- AA.VV. (1979). *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina.
- AA.VV. (2001). *Brotéria*, vol. 153 (Julho de 2001). Lisboa.
- ECO, UMBERTO (1992). *Os Limites da Interpretação*. Lisboa, Difel.
- LEPECKI, MARIA LÚCIA (1993). “Ler e deixar ler” in *Revista Público Especial (Público n.º 1172 de 21 de Maio de 1993)*.
- MAGALHÃES, ISABEL ALLEGRO DE (1987). *O Tempo das Mulheres – A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MAGALHÃES, ISABEL ALLEGRO DE (1995). *O Sexo dos Textos*. Lisboa, Editorial Caminho.
- PESSOA, FERNANDO (s/d). *A Nova Poesia Portuguesa*. Lisboa, Editorial Inquérito, Coleção Cadernos Culturais.
- REAL, MIGUEL (2001). *Geração de 90 – Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto, Campo das Letras.
- RIGOLET, SYLVIANE ANGÈLE NEVES, *Leitura do Mundo – Leitura de Livros*. Porto, Porto Editora.
- SARAIVA, ARNALDO (1980). *Literatura Marginalizada – Novos ensaios*. Porto, Edições Árvore.

