



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PAULA FERNANDES DRUMMOND FRANCKLIN

**O PROTAGONISMO DA MULHER NA LITERATURA ERÓTICA
CONTEMPORÂNEA**

RIO DE JANEIRO

2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

Paula Fernandes Drummond Francklin

**O PROTAGONISMO DA MULHER NA LITERATURA ERÓTICA
CONTEMPORÂNEA**

Monografia de graduação apresentada à Banca de Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do diploma de Comunicação Social/ Produção Editorial.

Orientadora: Profa. Dra. Liv Rebecca Sovik

RIO DE JANEIRO

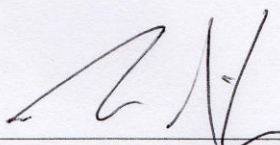
2015

**O PROTAGONISMO DA MULHER NA LITERATURA ERÓTICA
CONTEMPORÂNEA**

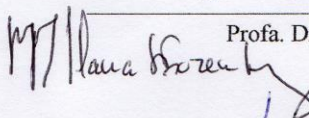
Paula Fernandes Drummond Francklin

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.


Aprovado por



Prof. Dra. Liv Rebecca Sovik



Prof. Dra. Leonor Werneck dos Santos



Prof. Dra. Cristiane Henriques Costa

Aprovada em: 09/07/2015

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/RJ

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

F824

Francklin, Paula Fernandes Drummond.

O protagonismo da mulher na literatura erótica contemporânea /

Paula Fernandes Drummond Francklin. 2015.

90f. : il.

Orientadora: Prof. Dra. Liv Rebecca Sovik.

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação Produção Editorial, 2015.

1. Literatura erótica - Comércio. 2. Literatura erótica - Indústria.
3. Mulheres e literatura. I. Sovik, Liv Rebecca. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 070.5

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe por todos os livros que leu para mim e por insistir que eu lesse *Harry Potter* com apenas sete anos. Sinto muito ter destruído sua fantasia de que uma editora é um parque gráfico gigantesco, mas acho que estou perdoada pela quantidade de livros que já trouxe para casa. Obrigada por tudo.

Agradeço à Beatriz Fernandes, Camila Rizzini, Isis Patacho e Lara Melo pela amizade constante e pelo apoio em todos os momentos. Agradeço também à Aline Nunes pelo apoio incondicional direto de Coimbra, apesar da distância, em todo o processo deste trabalho e em todas as etapas da minha vida. É um prazer ser amiga de vocês.

Agradeço ao Octavio Ribeiro e ao Matheus Feijó por serem os melhores amigos do mundo e me trazerem salgadinhos e tortas nos momentos de dificuldade. Vocês são incríveis comigo.

Agradeço à Brunna Rebelo, Daniel Bovolento, Debora Moreno, Mariana Cardoso, Rillen Rymes e Victor Mey por terem feito os quatro anos de ECO mais felizes. Vocês me transformaram em uma pessoa melhor, mais livre e segura. Levarei comigo todas as histórias e risadas.

Agradeço à Flávia Najar e à Rosalia Leite, companheiras de Produção Editorial, pelas caminhadas, almoços, indicações de livros e pela parceria.

Agradeço a todos da Editora Objetiva pela oportunidade, confiança e pelo espaço que eu tive desde o primeiro dia. Em especial, ao Edmo Suassuna, Iris Figueiredo, Elisabeth Xavier, Beatriz D'Oliveira e Liciane Corrêa por terem sido as melhores equipes do mundo.

Agradeço à banca que acompanha este trabalho. Liv Sovik, orientadora paciente, que me ajudou sempre que precisei, principalmente com perguntas afiadas que me moveram neste trabalho. Leonor Werneck, que deu a minha primeira aula na ECO e tanto ajudou na minha formação não só acadêmica e profissional, mas principalmente pessoal. Cristiane Costa, por ter aceitado fazer parte desse momento e contribuir com esta pesquisa.

Por último, agradeço aos meus gatos pela companhia constante em madrugadas de leitura e escrita.

Ela era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, o vago ela de todos os volumes de versos.

Madame Bovary – Gustave Flaubert

DRUMMOND, Paula. **O protagonismo da mulher na literatura erótica contemporânea.** Orientadora: Liv Rebecca Sovik. Rio de Janeiro, 2015. Monografia (Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

A literatura erótica é historicamente relacionada ao homem, mas hoje é vista uma mudança nesse panorama, iniciada na década de 2010: a mulher passou a ser protagonista desse gênero, sendo a autora, a leitora, a voz da narração, a protagonista e o público-alvo. À luz desse fato, pensando as relações da mulher com a literatura, este trabalho se propõe a entender os paralelos entre a literatura erótica contemporânea e o romance, além da influência exercida pelos contos de fadas nesses dois gêneros. A pesquisa busca investigar o território cultural e econômico em que a literatura erótica contemporânea está inserida, o que é essa literatura, suas principais características, particularidades de edição e seu principal expoente e fenômeno editorial, *Cinquenta tons de cinza*, de E L James, autopublicado online em 2011 e em papel e *e-book* em 2012 (com edições físicas e digitais lançadas no Brasil no mesmo ano). Por último, discute as semelhanças e diferenças entre a literatura erótica e o romance, contrastando teoria com exemplos práticos retirados de *Cinquenta tons de cinza* e relacionando-os também aos contos de fadas, especialmente ao conto *A Bela e a Fera*, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

Palavras-chave: literatura erótica; romance; mulher; contos de fadas; *Cinquenta tons de cinza*

ABSTRACT

Erotic literature, historically associated with men, has undergone a change in the current decade: women began to be the protagonists of this literary genre and are authors, readers, narrative voice, protagonists and target audience. In light of this fact and the relations between women and literature, this monograph seeks to understand the parallels between contemporary erotic literature and the novel, as well as the influence of the fairy tale on both genres. Investigations were carried out of the cultural and economic terrain on which contemporary erotic literature exists, what this literature is, its main characteristics, the particularities of its publication and its greatest exponent and publishing phenomenon, *Fifty Shades of Grey*, by E.L. James, self-published in 2011 online and in 2012 in paper and ebook (with a paper and ebook edition in Portuguese in the same year). Finally, it discusses the similarities and differences between erotic literature and the novel, using examples taken from *Fifty Shades of Grey* and discussing the novel's affinities with the fairy tale, especially "The Beauty and the Beast", by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

Keywords: erotic literature; novel; women; fairy tales; *Fifty Shades of Grey*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 A LITERATURA DE MASSA, O ROMANCE E A LITERATURA ERÓTICA: UM POUCO DE HISTÓRIA.....	12
2.1 A LITERATURA DE MASSA	12
2.1.1 O mercado de ficção comercial	13
2.1.1.1 Aquisição no mercado editorial brasileiro.....	13
2.1.1.2 O papel do editor na ficção comercial	15
2.1.2 O <i>best-seller</i>	15
2.2 O ROMANCE.....	17
2.2.1 Mulheres escritoras e leitoras no século XIX.....	20
2.2.2 O romance popular	21
2.2.3 O <i>paperback</i>	22
2.2.4 A editora Harlequin.....	25
2.3 O RELATO E A LITERATURA ERÓTICA	26
2.3.1 Uma breve história da sexualidade ocidental	27
2.3.2 A história da literatura erótica	29
3 A LITERATURA ERÓTICA CONTEMPORÂNEA	36
3.1 AS CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA ERÓTICA CONTEMPORÂNEA	36
3.1.1 Particularidades de edição de livros eróticos no Brasil.....	37
3.2 <i>CINQUENTA TONS DE CINZA</i>	39
3.2.1 Sinopse	39
3.2.2 O fenômeno	43
3.2.3 Novos títulos eróticos no mercado	46
3.3 RAZÕES PARA O SUCESSO DE <i>CINQUENTA TONS DE CINZA</i>	47
4 OS PARALELOS DO ROMANCE, DA LITERATURA ERÓTICA CONTEMPORÂNEA E DOS CONTOS DE FADAS	51
4.1 O ROMANCE E A LITERATURA ERÓTICA CONTEMPORÂNEA.....	51

4.1.1 Enredo	52
4.1.2 Personagem feminina	54
4.1.3 Personagem masculino	56
4.1.4 Casamento, maternidade e o final feliz	58
4.2 A INFLUÊNCIA DOS CONTOS DE FADAS	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS	70
APÊNDICES	74
ANEXOS	81

1 INTRODUÇÃO

A literatura erótica é antiga, mas recentemente ganhou impulso comercial e um público fiel de leitoras. As mulheres passaram a consumir muito esse tipo de literatura, o que fez a ligação entre ela e as mulheres virar quase senso comum entre o público, as editoras e os meios de comunicação. O curioso é que a mulher geralmente não é imediatamente ligada ao interesse pelo sexo, que culturalmente é mais ligado ao homem, muito pelo machismo que entende a mulher como sexualmente passiva e por vivermos em uma sociedade patriarcal em que esse machismo ainda rege o aceitável, o transgressor e o proibido.

Trabalho em uma editora que publica livros eróticos, a Editora Objetiva, do Grupo Companhia das Letras, mais especificamente no selo de ficção comercial, Suma de Letras, há dois anos. Lá, tive a oportunidade de vivenciar por diversas vezes a ligação da mulher com a literatura erótica, nas próprias narrativas, nos e-mails enviados pelas leitoras, nos telefonemas que atendi de mulheres perguntando sobre novidades do gênero e até eventos com autoras e leitoras desses livros. Na editora, participei do processo de produção, direta ou indiretamente, de todos os títulos eróticos do selo, cerca de vinte, fora os que avaliei e não foram comprados. Fiz parte de reuniões de “consolidação de vocabulário”, em que se chegou a acordos sobre a tradução de terminologias sexuais para edições de livros eróticos e me deparei com situações que me fizeram pensar enquanto editava esses livros.

Quando tive que escolher um tema para a monografia, sabia que gostaria de pensar a literatura erótica, tão presente na minha vida e que suscitava tantas reflexões pessoais. Entendo o trabalho de conclusão de curso não só como uma obrigação para pegar um diploma, mas também uma maneira de mostrar o que mais me marcou na faculdade e, sem dúvida nenhuma, isso foi a questão do feminismo, da mulher e de sua representação midiática. Logo, meu caminho natural foi achar um recorte dentro do campo da literatura erótica contemporânea e dos estudos relacionados à mulher. Após pensar bastante e mudar muito de ideia, percebi que antes de tudo precisava esclarecer a minha questão essencial que era porque a literatura erótica hoje é ligada à mulher, se nas minhas pesquisas iniciais todos os autores e os leitores almejados por essa literatura eram homens. Essa pesquisa foi motivada pela vontade de mostrar que a resposta para essa questão reside no fato de que a literatura erótica contemporânea utiliza elementos do romance e sofre influência dos contos de fadas, ambos os gêneros tradicionalmente femininos.

Para entender a natureza da literatura erótica contemporânea, foi importante conhecer o território econômico e cultural no qual ela está inserida e é isso que começo investigando no

segundo capítulo. Ela é uma literatura de massa, é ficção comercial, com objetivos comerciais, o que pode ajudar a explicar por que a literatura erótica é tão conservadora, mesmo falando de sexo, associada muitas vezes à transgressão. Ainda neste capítulo, através de teóricos respeitados em seus campos, como Ian Watt (2010) e Sarane Alexandrian (1994), recorri à história do romance e da literatura erótica, para entender seus paralelos. Também foram utilizadas as autoras Naomi Wolf (2013) e Virgínia Woolf (2014), que nos trabalhos lidos pensam a questão da mulher e sua sexualidade e da relação da mulher com a ficção, respectivamente. Alexandrian (1994) foi acionado para confirmar a suspeita de que a literatura erótica até a década de 2010 fora dominada por homens.

No terceiro capítulo, passo a discutir o que chamo de literatura erótica contemporânea, suas características gerais, suas particularidades de edição e seu expoente maior, *Cinquenta tons de cinza*, de E L James (2012), que a tornou popular. Acredito que nem todos conheçam o gênero como se manifesta hoje. Assim, se tornou necessário explicar o que entendo por literatura erótica contemporânea. Nessa investigação, utilizo principalmente minha experiência no mercado, além de veículos de comunicação nacionais e internacionais para investigar a importância de *Cinquenta tons de cinza*. Esse livro, que faz parte de uma trilogia, foi um marco editorial pelos números de venda surpreendentes que podem ser vistos no item 3.2.2. Também se mostrou um marco cultural, pois deslocou o eixo de produção da literatura erótica do homem para a mulher, ou seja, as autoras começaram a dominar a produção da literatura erótica. Por isso, quis olhar mais atentamente para essa obra específica, pensando seu conteúdo, as razões para o seu sucesso, e à luz do objetivo da pesquisa, de entender a relação entre a nova literatura erótica feminina e o romance e conto de fadas, decidi estudá-lo.

No capítulo quatro, com a ajuda de teóricos do romance feminino, como Janice Radway (1991) e Jan Cohn (1988), e também de Edgar Morin (2002), que no trabalho utilizado estuda a cultura de massa, é comparada a estrutura do romance – seu enredo, personagem feminina, personagem masculino e a ideia de casamento e final feliz – com esses elementos na trilogia *Cinquenta tons de cinza*. Dessa forma, misturando teoria do romance e exemplos práticos da literatura erótica contemporânea, representada por *Cinquenta tons de cinza*, a pesquisa mostra as semelhanças e diferenças entre os dois. Esse capítulo também investiga a influência que os contos de fadas podem ter na vida da mulher, no romance e na literatura erótica.

Após a apresentação desse conteúdo, proponho algumas reflexões sobre a ligação entre literatura, romance, conto de fada e mulher. É discutido até que ponto esse momento de protagonismo da mulher na literatura erótica é uma transgressão, a ideia de libertação

feminina através da literatura erótica, a quebra ou não de tabus e barreiras impostas pela sociedade patriarcal à luz da pesquisa e de todo o contexto histórico apresentado até então. A literatura erótica contemporânea é um campo de estudo muito vasto, mas pouco explorado academicamente. Talvez isso seja por ser considerada uma literatura menor atualmente, o que acredito ser resultado da sua ligação atual com a mulher. Além de ser motivada pelo meu trabalho na editora e meu estudo no curso de comunicação, esta pesquisa também é um esforço de trazer informações sobre esse tipo de literatura, e sua ligação com a mulher, a quem se interessar em ler ou discutir sobre esse assunto, tão contraditório e atual.

2 A LITERATURA DE MASSA, O ROMANCE E A LITERATURA ERÓTICA: UM POUCO DE HISTÓRIA

A literatura erótica contemporânea, tema desta pesquisa, está imersa na lógica da literatura de massa e, conseqüentemente, na de ficção comercial, nome geral do segmento de mercado que vigora para este tipo de literatura dentro das editoras. Para entender o momento da mulher na literatura erótica e criar um contexto e linha de raciocínio para a pesquisa, este capítulo investigará o território econômico e cultural ao qual a nova literatura erótica feminina está relacionada.

2.1 A LITERATURA DE MASSA

A literatura de massa, isto é, voltada para o público de massa, foi por muito tempo excluída dos estudos acadêmicos em detrimento da cultura erudita e ainda é considerada uma literatura menor por grande parte da sociedade. Muitos a entendem como uma paraliteratura quando para outros é apenas outra literatura, voltada para o entretenimento. Essa literatura tem como característica valorizar o prazer da leitura, não romper grandes barreiras ou tentar derrubar muitos tabus; ela é baseada em histórias já conhecidas, como os contos de fadas, o que oferece ao leitor o conforto de estar andando por lugares familiares. Com isso, o leitor não precisa fazer grandes reflexões acerca do que está lendo. Para a maioria, as formas conhecidas tornam mais fácil alcançar a diversão:

A função claramente normativa da literatura de massa é, portanto, ajustar a consciência do indivíduo ao mundo (confirmá-lo como sujeito das variadas formações ideológicas), mas divertindo-o [...]. Por isto a narrativa trabalha com formas já conhecidas ou facilitadas de composição romanesca e com elementos mitológicos. (SODRÉ, 1978, p. 35)

Esse tipo de literatura não tem a obrigação de informar ou de provocar reflexão e se insere no que Sodré (1978) chama de jogo-espetáculo: a diversão, o entretenimento e a higiene mental, ou seja, uma forma de relaxar frente às preocupa es diárias, de esvaziar a mente. A literatura culta se relaciona muito com a qualidade textual, o renome do autor e sua importância para os estudos literários, enquanto a literatura de massa visa alcançar o maior número possível de pessoas e, conseqüentemente, bons números de venda. “Diferentemente da literatura culta, onde o mercado não entra como determinante principal da produ o, a literatura de massa apóia sua produ o em expectativas de venda e lucro.” (SODRÉ, 1978, p. 92).

2.1.1 O mercado de ficção comercial

O mercado editorial hoje é estruturado muitas vezes de tal forma que uma editora controle diversos selos, ou seja, subdivisões, cada um com a sua linha editorial. O selo é como se fosse uma pequena editora, toma suas próprias decisões e tem uma equipe fixa, mas que responde a um órgão principal, que seria a editora. O selo que por meio da figura dos editores é responsável pela produção de livros de literatura de massa é chamado prioritariamente de ficção comercial. É esse o selo que sustenta a editora financeiramente; é sob sua marca que outros selos formam catálogo, o que na linguagem editorial significa ter contrato de publicação com autores de renome. Esses autores não vendem muito de uma só vez, mas vendem sempre, e são importantes para o fortalecimento da marca da editora.

A ficção comercial, embora possa, não é cobrada pelo público e pelo mercado a se preocupar com o prestígio do autor, com a qualidade textual, com a importância daquela obra para a sociedade ou para os estudos acadêmicos. Esse é o papel da ficção literária e da não ficção. A ficção comercial geralmente tem linguagem fácil e metáforas facilmente resolvidas, assim, poderá atingir um público mais diverso, o que aumenta as vendas. É importante destacar que todo o processo editorial da ficção comercial é pautado pelo número de vendas a que aquele título pode chegar, é prioritariamente mercadológico.

2.1.1.1 Aquisição no mercado editorial brasileiro

Para compra de originais estrangeiros, no Brasil tudo começa com os *scouts*, estrangeiros contratados pela editora, que têm como funções descobrir em quais livros as principais editoras estrangeiras estão apostando, conseguir manuscritos confidenciais e ler os mais quentes – *hot*, como costumam se referir aos que estão sendo mais falados. Eles geram listas de títulos e até resenhas – *reports* – para os editores terem uma ideia do que é mais interessante para o selo pelo qual são responsáveis e solicitarem os originais de que gostaram para uma avaliação.

Após os dados enviados pelos *scouts*, o setor da editora designado para isso¹ avalia o original considerando o público-alvo para o qual seria destinado, o quanto agradaria ao público brasileiro, se a tradução apresenta muitas dificuldades ou referências regionais que prejudicariam o entendimento e, por fim, o enredo e o quanto a história capta a sua atenção. É um processo muito subjetivo e pode gerar diferentes pareceres, que são as resenhas escritas

¹Em algumas editoras, o Editorial é responsável pela avaliação. Em outras, há um setor específico para isso, que é chamado de Aquisição.

após a avaliação, dependendo de quem leia. Geralmente, designa-se alguém para uma avaliação a partir da sua personalidade e seu gosto pessoal para literatura.

Após essa avaliação, se não descartado, o editor estima a quantidade de exemplares que o livro tem potencial de vender, seja pelos números de vendas de países com mercado semelhante, como o americano, seja pelo *feeling* e experiência de mercado. Depois disso, faz uma oferta com um valor que depende da estratégia adotada: para livros com um público-alvo claramente mais restrito é possível que a oferta seja feita com um valor baixo, que garanta que será recuperado; livros de autores mais consagrados geralmente acabam sendo vendidos por valores mais altos e até acontece de fazerem uma oferta bem alta dependendo de quem seja o agente literário por uma questão de diplomacia: é importante manter boas relações com agentes importantes para o mercado, os que representam um grande número de autores ou autores muito consagrados. Os valores das ofertas são de segurança, pois, se mais editoras se interessarem pelo livro, o título irá para um leilão entre as editoras cujos editores ou diretores registraram o seu interesse por aquela obra.

A outra possibilidade é acontecer um *preempt*, que no mercado editorial significa alguma editora convencer o agente de que é melhor para aquela publicação, por promessas de campanhas de *marketing* ou até valores altíssimos. Uma editora só compra um livro em *preempt* quando seus diretores e editores estão muito certos de seu valor comercial ou literário. Geralmente esse tipo de compra representa um risco assumido pela editora, que já entende esse livro como uma aposta comercial, que demandará grande verba do *marketing* e algumas melhorias na edição, como aplicação de acabamentos especiais na capa, por exemplo.

No caso de leilão, que é marcado para uma hora acertada de comum acordo, cada grupo de editores e diretores dá o seu lance inicial. A segunda rodada começa com quem deu o menor lance e termina com quem deu o maior, assim a editora que mostrou mais interesse no livro inicialmente, o que é representado pelo alto valor oferecido, pode sempre cobrir as demais ofertas. O processo é totalmente sigiloso e só se sabe quais são as outras editoras envolvidas em um leilão por meio de conversas informais com colegas de mercado, nunca pelos agentes. O tempo que uma editora ficará no leilão depende do quanto seus diretores e editores estão apostando no sucesso comercial do livro. Se acreditam que a obra pode vender muito, aumentam o lance; se acreditam que a obra não recuperaria o valor em que o leilão chegou, saem e abrem mão da publicação.

Um livro de ficção comercial precisa se pagar, isto é, recuperar o adiantamento, que é o valor pago pela editora ao autor para ter os direitos de publicação de sua obra, e suas vendas

cobrirem também o preço de sua produção. Como a ficção comercial é o segmento literário que, na maioria das vezes, mais rende receita para a editora, não ter prejuízo nos livros que são lançados para esse público é muito importante para a editora enquanto empresa, já que também tem outros projetos menos rentáveis. Pode-se resumir a lógica de mercado da ficção comercial assim: um livro de ficção comercial será um desastre se *não* se pagar, ou seja, se der prejuízo; será aceitável se *só* se pagar, não gerar lucro ou prejuízo; e terá válido a pena se gerar lucro, mas só terá sido um sucesso se entrar em alguma lista de mais vendidos, principalmente a do *The New York Times*.

No caso de livros nacionais, a figura do agente literário pode intermediar o contato ou o autor pode falar diretamente com o editor, seja por e-mail ou enviando um original de seu trabalho para a editora avaliar. A aquisição nacional também oferece outras possibilidades, como uma pessoa já ser conhecida em um campo de trabalho ou estudo e ser convidada pelo editor para escrever uma obra. Em qualquer caso, as duas partes entram em acordo e assinam os direitos de publicação da obra.

2.1.1.2 O papel do editor na ficção comercial

O editor de uma editora ou de um selo imprime sua personalidade naquela linha editorial: desde o seu gosto literário até sua maior aptidão (tradução, revisão, aquisição...). O selo deixará transparecer a subjetividade do editor, que escolherá os títulos a serem publicados, a linguagem em que o texto daquele livro será editada (por exemplo, o uso de um registro mais baixo, com permissão para expressões como “tô” e “num”, mais informais), provavelmente opinará na capa e definirá o público-alvo de uma obra. Por isso é tão importante que o editor se identifique com o que está lançando e que faça parte daquele universo. Por exemplo, selos responsáveis pelo lançamento de livros femininos, como é o caso dos eróticos, geralmente são comandados por mulheres ou têm alguma na equipe, pois elas entendem o público-alvo e o que aquela obra quer comunicar.

2.1.2 O *best-seller*

Um livro *best-seller* é aquele mais vendido em certo período, indicado pelas listas de *best-sellers*, que geralmente são semanais. Elas acabam atribuindo a obra a autoridade do veículo de comunicação da qual fazem parte e se tornam uma referência de qualidade do livro. Borges (2013) relata essa tendência assim como destaca a legitimidade que a lista de *best-sellers* oferece à obra:

O mais interessante da consolidação desse procedimento [lista de *best-sellers*] é que a própria inserção na lista de mais vendidos passa a ser um critério de valoração do texto, independente da posição da crítica especializada ou da preferência dos leitores, causando uma conclusão por indução: pensa-se que se tantas pessoas querem ler um livro, ele só pode ser... bom! [...] Em sua maioria, a procura pelos mais vendidos obedece a uma “moda” ou tendência, ou seja, se está na moda ler *Cinquenta tons de cinza*, um grande número de pessoas procura esse livro, assim como já procuraram *Harry Potter*, *Millenium* ou *Crepúsculo*, uma vez que, no universo do consumo, o indivíduo pode ser excluído de seu grupo por não possuir um determinado produto. (BORGES, 2013, p.197-198, grifos originais)

A meta de todo editor de ficção comercial é “botar um livro na lista”, ou seja, fazer um título vender o suficiente para ser incluído em uma lista de *best-seller*, pois o objetivo final de um livro de ficção comercial, ou seja, de literatura de massa, é virar um *best-seller*. Os critérios para um livro se tornar um *best-seller* são diferentes em cada país: nos Estados Unidos, o número de exemplares vendidos tem que representar pelo menos 1% da população, enquanto no Brasil não tem nenhum critério quantitativo além da contagem dos exemplares que mais venderam naquela semana. A importância de ter um livro na lista, além de ser um indicativo de que aquele título será rentável, é a visibilidade que a editora recebe e também o *marketing* espontâneo, afinal, como já discutido, a lista de *best-sellers* acaba operando como um instrumento de valorização daquela obra.

Para atingir esse status, muitos fatores são importantes: a história, uma capa que agrade ao público-alvo, o *marketing*, um filme que alavanque as vendas, o sucesso em outros países, como os Estados Unidos e a Inglaterra (no caso de livros publicados originalmente em outros países) e, geralmente, uma combinação de todos eles. Com a globalização do mercado editorial, as listas de *best-seller* mostram muitos livros em comum na maioria dos países. O mercado de ficção comercial brasileiro é quase um espelho do americano e do britânico em relação aos livros publicados, por isso esta pesquisa tratará do contexto mundial, focando o caso brasileiro quando houver alguma particularidade ou curiosidade.

A globalização atual do mercado modificou o objetivo da ficção comercial até então, pois nasceram os *mega-sellers*. Esses são os livros que fazem sucesso em diversas partes do mundo praticamente simultaneamente e vendem milhões de exemplares, mesmo no Brasil, onde vender 25.000 exemplares geralmente já configura um *best-seller*. Os *mega-sellers* impulsionam filmes, produtos e começam a fazer parte do dia-a-dia do leitor.

O mega-seller é resultado da globalização do mercado, que pode acompanhar o que faz sucesso nos outros países [...]. Isso acaba tornando as listas de mais vendidos praticamente iguais em todo o mundo e transformam os livros em um fenômeno pop global, que conquista fãs de todas as nacionalidades [...]. Com tamanho sucesso acabam sendo adaptados para outras mídias, como televisão e cinema, o que faz de seus fãs não só leitores como espectadores. (LOPES, 2013, p. 20)

Os principais *mega-sellers* até hoje foram *Harry Potter*, *Crepúsculo* e *Cinquenta tons de cinza*, que será estudado neste trabalho. As três séries venderam na casa dos milhões em diversos países, saíram das páginas e tomaram o cinema e as lojas e, por fim, foram marcos no mercado editorial. *Harry Potter* inaugurou um novo segmento, além de abrir as portas para os livros de fantasia e bruxos modernizados; *Crepúsculo* deu passagem para os livros com personagens sobrenaturais, como vampiros, e também uma guinada no segmento que ainda era novo, o Young Adult (YA, como é mais conhecido), que compreende um público-alvo de mais ou menos 13 a 18 anos; e *Cinquenta tons de cinza* foi o responsável pela enxurrada de livros eróticos para mulheres que inundou o mercado nos últimos quatro anos.

2.2 O ROMANCE

Ian Watt (2010) conta que a consagração do termo romance data o final do século XVIII. A diferenciação que se fazia entre a obra dos romancistas do século XVIII e a ficção que existia até então era o realismo, mas “seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11).

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p.13)

Em seu livro *A Ascensão do Romance*, Watt (2010) estuda o romance dialogando todo o tempo com três escritores: Richardson, Defoe e Fielding. Ele conta que os dois primeiros foram os escritores ingleses que pela primeira vez não basearam suas obras na História ou em lendas e mitos. Isso pode ser explicado pela ascensão do Renascimento, no século XVI, quando foram incentivadas cada vez mais a experiência humana e, principalmente, a sobreposição do discurso individual frente à tradição coletiva, substituindo a unicidade do discurso da Idade Média (WATT, 2010).

A caracterização do ambiente e dos personagens, individualizando-os, é muito importante e só o fato de nomearem os personagens já mostra isso. Não que os anteriores não fossem, mas os nomes escolhidos eram de personagens históricos ou bíblicos. Dar a um personagem um nome comum, que não incita nenhum mito ou faz correspondência imediata com uma figura histórica, mostra o caráter pessoal e individualista que era almejado. “Os

primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (WATT, 2010, p. 10).

Sobre o público leitor, Watt (2010) conta que ainda era reduzido, apesar de ter aumentado significativamente no século XVIII. Isso acontecia pela dificuldade em conseguir instrução, pois saber ler era uma característica reservada aos que realizavam funções típicas da burguesia, como o comércio, e também pelo fator econômico. Os livros eram muito caros no século XVIII: o preço era mais ou menos o mesmo do que se via em 1957, ano em que o livro foi escrito, segundo cálculos de Watt (2010), mas o poder aquisitivo era muito menor. As famílias que não eram tão ricas não podiam comprar os clássicos, vendidos geralmente em fólhos muito caros, mas o romance, apesar de caro, podia ser adquirido. No entanto, é importante ressaltar que até esse momento o romance de maneira nenhuma era um gênero popular (WATT, 2010).

Nesse contexto, passou a ser observada uma maior participação feminina nessa parcela leitora da sociedade, na verdade, “a literatura tendia a se tornar um entretenimento basicamente feminino” (WATT, 2010, p. 46). Nessa época, a mulher da burguesia e da nobreza tinha muito tempo livre, pois pouco participava das atividades do marido e acabava passando muito tempo em casa. É importante lembrar que a Revolução Industrial, que teve início no século XVIII, fez com que muitas atividades que antes eram reservadas a elas, como “como fiar e tecer, fazer pão e cerveja, fabricar velas e sabão” (WATT, 2010, p. 47), passaram a não ser, e os produtos agora podiam ser encontrados manufaturados nas vendas locais. Assim, sobrava ainda mais tempo e, somado ao fato de que geralmente sabiam ler e escrever porque seus maridos não eram versados nas letras (WATT, 2010), as mulheres burguesas passaram a ser leitoras vorazes.

Com essa mudança no eixo de leitores para a burguesia e o crescimento da leitura por prazer em detrimento da que servia somente para as atividades profissionais, começaram, já naquele tempo, as críticas em relação ao romance e sua característica de leitura de diversão:

Supõe-se que as pessoas sempre leram por prazer e distração, entre outras coisas; mas parece que no século XVIII surgiu uma tendência de perseguir esses objetivos com maior exclusividade do que antes. Tal pelo menos a opinião de Steele expressa no *Guardian* (1713), atacando a predominância desse “jeito duvidoso de ler [...] que naturalmente nos induz a um modo indeterminado de pensar [...] Aquele conjunto de palavras que se chama estilo fica totalmente aniquilado [...] A defesa comum dessas pessoas é que não têm na leitura outro propósito além do prazer, o qual, creio eu, deveria brotar mais da reflexão e da lembrança do que se leu do que da transitória satisfação do que se faz, e nosso prazer devia ser proporcional a nosso proveito.” (WATT, 2010, p. 51)

Algumas pessoas da época ainda criticaram o fato de que a literatura estaria se tornando menos culta e mais comercial. Principalmente depois que a nobreza e a corte diminuíram o patrocínio e surgiu um vácuo entre autores e leitores, rapidamente preenchido pela figura do editor, que, na época, era quem também controlava a maioria dos meios de comunicação, conseguindo obter boa publicidade para seus livros (WATT, 2010).

Uma vez que o principal objetivo do escritor deixava de ser satisfazer os padrões dos mecenas e da elite literária, outras considerações adquiriram nova importância. Pelo menos duas delas devem ter estimulado a prolixidade do autor: primeiro, escrever de maneira bem explícita e até mesmo tautológica podia ajudar os leitores menos instruídos a compreendê-los facilmente; e segundo, como quem lhe pagava era o livreiro e não o mecenas, rapidez e volume tendiam a se tornar as supremas virtudes econômicas. (WATT, 2010, p. 59)

Com o advento do capitalismo industrial e da maior divisão de trabalho, surgiam mais classes sociais e formas de vida mais plurais, o que favorecia o romance sob três aspectos: a maior diversidade de formas de vida e de realidades, o que dá material para o romancista; o aumento tempo de ócio, que possibilitou a aproximação do romance com o público de massa; e a identificação desse público de massa, que agora teria demandas emocionais que o romance poderia suprir (WATT, 2010).

Dos três autores que Ian Watt estuda em *A Ascensão do Romance*, o que interessa mais a esta pesquisa é Richardson e seu romance *Pamela*. Este livro está pautado no amor cortês, onde o homem, com desejos carnavais, valoriza a pureza delicada da mulher. Pamela, a personagem principal deste romance, inaugura uma “heroína-padrão” que iria se perpetuar com poucas mudanças até o final da Era Vitoriana e que ecoa até hoje: “a heroína exemplar deve ser muito jovem, muito inexperiente e de constituição física e mental tão delicada que desmaia diante de qualquer investida sexual”. (WATT, 2010, p. 171)

Watt (2010) conta que “a história de *Pamela* constitui uma variante moderna do antiquíssimo tema de Cinderela” (p. 216) e diversas leitoras se identificavam com a heroína, que as tirava do tédio e as inseria em um mundo de emoção e amor. Essa identificação com a heroína é importante até hoje no gênero e é primordial para que um romance faça sucesso entre o público feminino.

Depois de Richardson e Fielding, a produção de romances, que ficava em torno de 7 entre 1700 e 1740 passou a ser de 23 nas décadas seguintes e foi duplicada entre 1770 e 1800 (WATT, 2010). No século XIX, começou a se observar, na Inglaterra, a popularização do romance de folhetim, que surgiu na França, e sua difusão para um público que ao longo desse século passou a ser chamado de “massa”.

Sodré (1978) conta que o folhetim era “romances publicados no rodapé dos jornais, por sua vez vendidos a preços baixos e com grande tiragem” (SODRÉ, 1978, p. 79). Martín-Barbero (2008) acrescenta que folhetim era o nome da parte do jornal onde ficavam as variedades, tudo o que não coube no jornal – resenhas de teatro, críticas literárias e receitas culinárias, por exemplo. Esses romances tinham algo entre o pitoresco e o sentimental e foi descrito como uma “literatura geral e fácil” por um crítico da época (CAMPELLO, 2013).

Assim, o romance surgiu no século XVIII tendo como principais leitoras as mulheres, que se tornaram o público-alvo para diversos editores da época. Antes do século XVIII, era raro ver obras de e sobre elas nas prateleiras, cenário que começou a se modificar no século XIX (WOOLF, 2014).

2.2.1 Mulheres escritoras e leitoras no século XIX

Sobre a relação da mulher e a ficção, principalmente o romance, Virgínia Woolf (2014) reitera que elas demoraram a escrever seus próprios livros. Isso acontecia muito porque não eram incentivadas, já que todo o dinheiro que conseguissem seria propriedade de seus maridos. Isso só mudou com a lei aprovada no final do século XIX no Reino Unido, os *Married Womens's Property Acts*². Além disso, mesmo no início do século XIX, quase nenhuma família tinha condições de bancar um espaço onde elas pudessem escrever – usando as palavras de Woolf, não tinham “um teto todo seu”, “*a room of one's own*”.

Por isso, a mulher escrevia na sala de estar, que era comum a todos. Logo, as relações pessoais e os sentimentos estavam sempre a sua frente, era isso o que observavam e, conseqüentemente, era isso o que sabiam registrar, “por essa razão, quando a mulher de classe média decidiu escrever, naturalmente escrevia romances” (WOOLF, 2014, p. 98). É importante lembrar que nessa época a mulher estava confinada no espaço privado e a escrita se tornou uma maneira de acessar o espaço público. A primeira mulher a tomar o espaço público foi a prostituta, seguida pelas escritoras.

Naomi Wolf (2013), que em seu trabalho pensa a relação da mulher com sua vagina, acrescenta que os romances que circulavam no século XIX tinham uma responsabilidade no processo de formação das leitoras, distanciadas de obras de cunho político e obsceno, que contrastavam com a ideia de moral feminina vigente. Grandes romancistas desse século são as inglesas Jane Austen e as irmãs Brontë, Emily e Charlotte. Por volta de 1860, também na

²Os *Married Women's Property Acts*, instituídos no Reino Unido, com exceção da Escócia, em 1882, garantiram às mulheres casadas o direito de serem proprietárias legais de seus bens, bem como de controlá-los, ou seja, os manter, comprar ou vender.

Inglaterra, as mulheres adoravam o “romance de sensações”, um gênero de romance da época. Nele, a heroína não era passiva e zelosa (como normalmente, nas ficções masculinas clássicas vitorianas e nos romances de Charles Dickens), ela era voluntariosa e determinada.

Esse tipo de ficção dava às leitoras passagens cheias de descrições sensuais detalhadas e era visto culturalmente como extremamente ameaçador, principalmente para as jovens porque eram entendidos como sexualmente excitantes (WOLF, 2013). É interessante chamar atenção para o contexto, já que na Inglaterra acontecia a internação compulsória de mulheres³ que eram consideradas prostitutas e a ação quase se expandiu para qualquer jovem que tivessem sinal de atividade sexual – o que incluía a masturbação – e esse tipo de literatura era muito ligado a essa condição.

A tradição da mulher no romance explicitada principalmente por Woolf e Watt será muito importante para a contextualização desta pesquisa, pois ela pode ser vista até hoje. O termo “romance” utilizado até agora abarcava todo o gênero que aparecera no século XVIII, mas o termo é usado também para se referir especificamente ao romance popular, o romance “água-com-açúcar”, ou seja, o romance considerado feminino. É nessa definição que o termo também aparecerá de agora em diante.

2.2.2 O romance popular

Sodré (1978) conta que a expressão surgiu em 1865 como o título de uma coleção e que não designava um lugar de produção, como era, por exemplo, no cordel, uma literatura feita pelo povo, e sim um tipo de público consumidor, era um recurso publicitário. Assim como a literatura de massa e por estar dentro dela, seu papel é o entretenimento.

Folhetim, romance popular, literatura do consumo, literatura de massa são expressões que hoje indicam o mesmo fenômeno: uma narrativa, produzida a partir de uma demanda de mercado, para entreter literariamente um público consumidor. O folhetim nasce, portanto, atrelado à imprensa de grande tiragem, ao germe da indústria cultural. Ao contrário da literatura culta, a literatura de massa tem, entre suas determinações produtivas, o aparelho informativo-cultural. (SODRÉ, 1978. p.79-80)

O romance popular está inserido na Indústria Cultural, termo criado por Adorno e Horkheimer (2011): o romance popular se utiliza muito das fórmulas, modelos de histórias

³Wolf, (2013) relata que em 1857 foi promulgada na Inglaterra a Lei das Doenças Contagiosas, que foi ampliada em 1864 e permitiu a prisão e internação compulsória de qualquer mulher suspeita de prostituição. O governo britânico ainda planejou expandir esse programa para mulheres jovens suspeitas de qualquer atividade sexual, mas isso não foi para frente, pois o próprio médico oficial, encarregado da expansão, argumentou que teriam que ser inaugurados doze grandes hospitais para acomodar a quantidade de mulheres que seria presa.

que podem se reinventar mudando alguns personagens e lugares. As fórmulas possibilitam uma maior produção e dão a segurança ao leitor de estarem andando em território conhecido.

Nos Estados Unidos e na Europa, o romance popular é vendido principalmente na forma de *paperback*, formato priorizado para o lançamento do que se espera ser um *best-seller*. Isso acontece pelo seu preço reduzido de produção, o que gera um preço de capa muito baixo, e pelo fato de esse gênero ter leitores muito vorazes e o *paperback* ser um formato que não é feito com a finalidade de ser guardado, é para ser lido e passado adiante.

2.2.3 O *paperback*

Os mercados editoriais europeu e americano, hoje, lançam títulos principalmente em cinco formas diferentes: *hardcover*⁴, *paperback*, *mass-market paperback*⁵, *e-book* e *audiobook*. Um livro *hardcover* tem a capa dura, geralmente coberta por uma luva, tipos de acabamento especiais e lombada reforçada. O *paperback* é uma edição econômica da mesma obra *hardcover*, tem a capa mole sem acabamentos especiais e encadernação em brochura. O *mass-market paperback* é ainda mais econômico, pois tem tamanho reduzido, não tem orelhas e, assim como no *paperback*, a capa é mole e a encadernação é em brochura. No Brasil, o *mass-market paperback* é conhecido como edição de bolso, apesar de terem tamanhos diferentes.

É importante ressaltar que lançar um livro em *hardcover* e *paperbacks* ou só em *paperbacks* é uma estratégia de mercado. Os livros *hardcover* geralmente têm um status maior de prestígio, já que são feitos para durar muito tempo enfeitando as estantes, e o *paperback* é entendido como um livro “descartável”. Assim, um editor pode escolher qual público quer atingir pelo formato em que vai escolher lançar o livro. Atualmente, essas categorias não são tão distantes e engessadas, visto que o mercado está mais competitivo e estão surgindo novas plataformas. Como lembram Souza e Crippa (2013), “[...] um livro em capa dura agora também pode se enquadrar na definição de edição econômica/de massa e [...] um livro de bolso pode ocupar espaços privilegiados nas livrarias [...]” (p. 98).

Os outros dois, o *e-book* e o *audiobook*, são resultado de avanços tecnológicos mais recentes. O *e-book* é um livro digital, que pode ser lido no computador e no celular por

⁴O livro *hardcover* também pode ser chamado de *hardback* ou *hardbound*.

⁵A divisão entre *paperback* e *mass-market paperback* se deu em 1953 com a criação do selo *Anchor Books*, que produzia brochuras para um público mais intelectualizado e universitário. O *paperback* publicava também livros com conteúdo mais refinado, já o *mass-market paperback* “abrange títulos populares com capas coloridas e papel de qualidade inferior.” (SOUZA; CRIPPA, 2013).

aplicativos como o do Kindle, por exemplo, e também nos *e-readers*, sendo os mais famosos Kindle, Kobo e agora o Lev, lançado pela Livraria Saraiva, no caso brasileiro.

Essa configuração europeia e americana, que é exportada para o resto do mundo e adaptada à realidade do país, nem sempre foi assim, mesmo falando apenas de livros físicos. Antigamente só existiam livros *hardcover*, e os livros *paperback* surgiram para movimentar o mercado após a Revolução Industrial, que possibilitou diversos avanços tecnológicos que foram muito importantes para a produção em massa de livros, inclusive modificando a lógica e a estrutura editorial da época.

Algumas dessas inovações tecnológicas foram as melhorias nas máquinas de fazer papel, a introdução no mercado de máquinas de composição tipográfica e a invenção de máquinas de impressão rotatória (RADWAY, 1991), por meio de cilindros. Hoje eles são muito comuns e divididas em várias técnicas, como a rotogravura, muito usada na impressão de revistas e embalagens, e o *offset*, principal tipo de impressão de livros.

Além desses, também houve uma melhoria nos transportes, o que facilitava a distribuição, e a invenção da cola sintética, que foi muito importante para a organização de mercado que é conhecida hoje. Antigamente, as lombadas dos livros eram coladas com cola animal, que demorava muito a secar. Por isso, precisavam de um estoque muito grande, e também, quando secas, quebravam muito facilmente, o que fazia com que a lombada rachasse e as folhas soltas caíssem dos livros. A invenção da cola sintética diminuiu os espaços de armazenamento, reduzindo custos, e acelerou muito a produção, já que secavam muito mais rápido (RADWAY, 1991).

No século XX, mais especificamente em 1939, começa a Segunda Guerra Mundial, o que prejudica muito o mercado editorial: “o papel passou a ser racionado, a moeda controlada, estradas e meios de transporte foram destruídos, dificultando o envio de produtos [...]” (SOUZA; CRIPPA, 2013, p.91). Diante desse cenário, a Inglaterra e os Estados Unidos se prepararam e buscaram soluções para continuarem fazendo seus livros.

A Penguin Books revolucionou o mercado após sua fundação, em 1935, por Allen Lane, inspirada em duas editoras alemãs. Souza e Crippa (2013) explicam que diversos fatores foram determinantes para o seu sucesso, já que a Europa já conhecia livros em brochura com preços baixos. Um deles, o que também alavancaria a venda nos Estados Unidos, como será visto a seguir, foi a “ampla produção e rede de distribuição, que permitia vender os livros a um baixo preço; a utilização de pontos de venda não tradicionais como supermercados e drogarias” (SOUZA; CRIPPA, 2013, p. 91).

Souza e Crippa (2013) ainda relatam que a chegada da guerra não prejudicou os negócios de Allen Lane, que já tinha guardado um bom estoque de papel e passou a frente de seus concorrentes. A grande sacada de Lane foi entender que o mercado de *paperback* precisava de literatura contemporânea a preços acessíveis. A decisão de seguir em frente com a ideia foi arriscada diante da Crise de 29, que quase fechou a editora. No entanto, um acordo fechado com a cadeia de lojas *Woolworth* possibilitou que os livros chegassem às pessoas que não freqüentavam as livrarias e a Penguin dominou o mercado.

Allen Lane queria expandir seus negócios para os Estados Unidos, mas não encontrava alguém de confiança para ser seu distribuidor e, devido à lei do *copyright* vigente na época, muitos dos seus livros não podiam ser comercializados lá. Foi então que em 1939 conheceu Ian Ballantine (SOUZA; CRIPPA, 2013). Ian e a esposa foram enviados para Nova Iorque, mas chegaram lá algumas semanas depois do americano Robert Fair de Graff, um dos sócios da Simon & Schuster, ter distribuído 10.000 exemplares de 10 títulos pela sua nova linha, a Pocket Books (GRESKOE, 1996).

Nos Estados Unidos, Robert De Graff percebeu que em seu país havia muito poucas livrarias e as que existiam eram consideradas ambientes hostis pela maioria dos consumidores (RADWAY, 1991). Ele decidiu, então, fazer um acordo com a principal distribuidora de revistas da época e, assim como Allen Lane, passou a vender seus livros *paperback* onde seus clientes estavam: nos supermercados, nas lojas de conveniências e nas farmácias, e o seu sucesso de vendas provou que ele estava certo.

Com a maior saída de livros e o alto custo de produção dos mesmos naquele período, tornou-se cada vez mais importante prever quanto um livro iria vender, ideia que foi mantida e é muito executada nas editoras para estabelecer número de tiragem, que acaba alterando toda a produção. Isso ocorre porque livros feitos em maior quantidade têm custo de produção reduzido e permitem mais acabamentos especiais, o que é atrativo em uma compra por impulso – como são predominantemente a de *paperbacks* e a de livros de ficção comercial em geral. Os editores ficaram responsáveis por adquirirem títulos que venderiam muito e fariam dinheiro (RADWAY, 1991), ou seja, se incluíam mais do que nunca na lógica do *best-seller*. Os livros que tinham uma fórmula, uma história padrão em que eram mudados apenas os detalhes, tornaram-se imprescindíveis para essa previsão de vendas, já que atingiria a um mesmo público e os editores e diretores poderiam basear as expectativas de número de vendas nos números de livros anteriores.

O gênero que dominava os *paperback* era o romance, muito pela sua tradição ligada ao *best-seller*, às vendas em quantidade. No Canadá, juntando-se a Penguin e a Pocket Books, as

gigantes do *paperback* até então, a editora Harlequin surgia no mercado. No início, ela publicava um pouco de tudo, mas logo descobriu que os romances femininos é que faziam sucesso de verdade.

2.2.4 A editora Harlequin

Fundada em 1949 no Canadá, a editora Harlequin focava em republicações em *paperback* de diversos títulos que já tinham sido lançados em *hardcover*. A editora escrevia aos editores das principais editoras americanas e britânicas pedindo o direito de publicação de seus livros no Canadá. Paul Grescoe (1996) conta que os gêneros eram os mais variados e iam de policiais a romances, passando por ficção científica.

No período da Segunda Guerra, todos os livros impressos eram rapidamente vendidos, já que a oferta era muito baixa, então quando um livro não vendia, era motivo de preocupação, e era isso que estava acontecendo com a Harlequin. Parte da culpa era atribuída à divisão de atenção de Bonnycastle, que dirigia a editora e cuidava da parte de produção entre diversas atividades. Um pouco depois, um dos fundadores e executivo de *marketing* da empresa, Jack Palmer, que controlava uma grande rede de distribuição editorial no Canadá, morreu em Toronto. Com isso, sua parte da editora foi para Bonnycastle, e Weld, outro fundador da empresa, também abriu mão da sua, que foi transferida por Bonnycastle para Ruth Palmour, que já era da equipe e passou a cuidar de tudo no escritório da Harlequin (GRESKOE, 1996).

Bonnycastle percebeu que tinha outra mulher que poderia ajudá-lo: sua esposa, Mary Bonnycastle. Ela gostava muito de ler e passou a avaliar os livros em casa, decidindo quais seriam publicados e depois passou a fazer correções gramaticais do texto. Assim, Mary Bonnycastle se tornou a primeira editora da Harlequin e sua liderança de casa, onde trabalhava, combinada com a de Ruth no escritório, fez com que a Harlequin desse um salto comercial, depois de as duas perceberem que os livros mais vendidos eram romances femininos. Um dia, quando seu marido reclamava de quanto dinheiro a Harlequin estava perdendo, Mary chamou sua atenção: o que mulheres queriam eram histórias legais com finais felizes (GRESKOE, 1996).

Assim, Grescoe (1996) relata que Ruth recebeu instruções de mandar cartas para todos os editores perguntando se tinham romances com essas características, principalmente ambientadas em hospitais porque era o que a Harlequin já tinha lançado e vendido bem, e se podiam vender os direitos de publicação em *paperback* para a Harlequin. Com essa atitude, a

editora Harlequin deu uma guinada ao entender o que seus leitores queriam. A estratégia foi amplificada com a parceria com a editora líder em romances na época, a inglesa Mills & Boon (hoje um selo da Harlequin inglesa), e consolidada com a decisão de se especializar em romances, em 1964.

Um ano antes, em 1963, Dick Bonnycastle decidiu expandir a Harlequin para os Estados Unidos e os livros eram distribuídos pela já citada Pocket Books em todos os estados americanos, exceto 16, onde a Harlequin preferiu ter seus próprios distribuidores (GRESKOE, 1996). A parceria deu muito certo e as vendas da Harlequin alavancaram: além de entender o que seu público-alvo queria, a Harlequin inovou em estratégias de *marketing*.

As primeiras capas da Harlequin tinham (ver anexo A, figura 1), junto ao logo da editora, no canto superior esquerdo, o número 1, o que incentivava os leitores a colecioná-los; começou a dar de 100 a 200 exemplares para os lojistas distribuírem para seus clientes, principalmente durante o National Harlequin Month, algo como o mês nacional da Harlequin, nos Estados Unidos; e foi para a televisão (GRESKOE, 1996). Isso tudo fez a frase que era estampada nos livros, “A Harlequin Romance” virar uma marca de um jeito que poucas alcançaram: seu nome se tornou a referência de um tipo de produto.

Além dos Estados Unidos e da Europa, que já foram citados, os livros Harlequin têm lugar nas livrarias em outros países, como na Argentina. A livraria Atheneu, a mais famosa de Buenos Aires, inclusive sendo local turístico, reserva uma mesa para os romances populares de bolso. No Brasil, eles só são vendidos em bancas de jornais e são frequentemente chamados de “romance de banca”, o que aqui acabou virando uma expressão com conotação negativa, inclusive sendo usada como um jargão editorial para alguma capa que parece ser “barata”. As capas brasileiras, assim como as americanas, são em geral brancas e com a foto de um casal em uma moldura oval (ver anexo A, figuras 2 e 3).

Muitas vezes os Romances Harlequin são apontados como literatura erótica por conter passagens mais explícitas, principalmente em selos especiais, como o *Paixão*. O fato curioso é que, apesar de sempre terem vendido muito, nunca causaram a comoção de *Cinquenta tons de cinza*. No terceiro capítulo serão analisadas algumas razões para o sucesso da trilogia, que talvez expliquem essa diferença, que é essencial para ser entendido o porquê de *Cinquenta tons* ter inaugurado esse momento de protagonismo da mulher que é visto hoje nessa literatura, mesmo com a existência dos Romances Harlequin durante todo esse tempo.

2.3 A LITERATURA ERÓTICA

A literatura erótica, como será visto, já adquiriu diversos papéis ao longo da história: serviu como ferramenta de documentação da sexualidade em certo tempo e local, já foi usada para divertimento dos homens nobres, como sátira, provocação religiosa, já variou de histórias biográficas para ficcionais e hoje ocupa o lugar de literatura de entretenimento, ficção comercial, principalmente voltada para as mulheres. Para entender como a mulher se relaciona com a literatura erótica hoje e seguir o raciocínio da pesquisa, faz-se necessário esmiuçar os caminhos seguidos pela sexualidade e a literatura erótica através dos tempos.

2.3.1 Uma breve história da sexualidade ocidental⁶

Foucault (2014) relata que até o século XVII havia certa liberdade em relação ao sexo, nas palavras do autor, “uma certa franqueza” (p. 7). As práticas não eram feitas debaixo dos panos, não havia muito controle ao discurso, “tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade” (p. 7). A “Idade da Repressão” (p. 10), no século XVII, parte da sociedade burguesa e do momento de exploração da força de trabalho: a energia não poderia se dissipar no prazer, deveria ser poupada para o trabalho. Na Era Vitoriana, século XIX, o sexo estava restrito a certos espaços e personagens, como a prostituta e as casas de prostituição, reinscrito “se não nos circuitos da produção, então nos do lucro” (p. 8).

Com a repressão, falar de sexo é por si só um ato de transgressão (FOUCAULT, 2014). O autor chama atenção para o fato de que, para ele, a questão essencial não é tanto “o que dizer ao sexo” (p.16), e sim o falar de sexo, o discurso que se refere a ele, quem fala e quem escuta. E que, proibir o falar de sexo gerou um efeito contrário e o que se viu foi uma profusão e valorização do discurso, mesmo que “a descrição [fosse] recomendada cada vez com mais insistência” (p. 21).

A sociedade que se desenvolve no século XVIII- chame-se burguesa, capitalista ou industrial – não reagiu ao sexo com uma recusa em reconhecê-lo. Ao contrário, instaurou todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele. [...] Como se lhe fosse essencial que o sexo se inscrevesse não somente numa economia do prazer, mas também num regime ordenado de saber. (FOUCAULT, 2014, p.78)

Foucault (2014) lembra que esses discursos que se proliferaram não devem ser medidos pelo quantitativo, pois o importante mesmo é o que eles queriam dizer: afastavam da realidade as formas de sexualidade que não se restringiam à reprodução. Assim, as condenações judiciais das perversões menores cresceram, a sexualidade que não se

⁶É importante destacar que a ótica observada é a do Ocidente. A sexualidade no Ocidente é ligada à ciência, enquanto a do Oriente, às artes (FOUCAULT, 2014).

adequava à norma vigente era considerada caso de saúde mental e foram criados “regras” de desenvolvimento sexual.

Ainda no século XIX, a sexualidade passou a ser esmiuçada pela ciência, virando objeto de estudo da psicanálise, por exemplo. No final desse mesmo século, criou-se a ideia de “sexualidade”, pois “não era mais possível pensar o sujeito sem o sexo” (SALLES, CECCARELLI, 2010, p. 20). Depois, no século XX, a repressão começa a diminuir:

A história da sexualidade, se quisermos centrá-las nos mecanismos de repressão, supõe duas rupturas. Uma no decorrer do século XVII: nascimento das grandes proibições, valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial, imperativos de decência, esquivas obrigatórias do corpo, contenção e pudores imperativos da linguagem; a outra, no século XX; menos ruptura, aliás do que inflexão da curva: é o momento em que os mecanismos de repressão começam a afrouxar; passar-se-ia das interdições sexuais imperiosas a uma relativa tolerância a propósito das relações pré-nupciais ou extramatrimoniais [...]. (FOUCAULT, 2014, p. 125)

Foi principalmente no século XX que ocorreram as chamadas primeira e segunda onda do feminismo. A primeira começa ainda no século XIX e tinha foco nos direitos civis. Organizou-se primeiro na Inglaterra e já no século XX, o movimento passou a ser predominantemente sobre a conquista de poder político, principalmente o direito ao sufrágio pelas mulheres, ou seja, o direito ao voto. As chamadas *suffragettes*, mulheres por trás do movimento, promoveram manifestações e conseguiram o direito ao voto no *Representation of the People Act* de 1918. No Brasil, a mulher só pôde votar em 1932.

A segunda onda feminista, essa mais ligada à sexualidade, aconteceu entre 1950 e 1970 e teve foco na igualdade e no fim da discriminação cultural – revoluções sexual e cultural. Discutiui-se o corpo, o desejo, a saúde e a família; também estavam em pauta a maternidade compulsória, a virgindade obrigatória de mulheres solteiras, o aborto e contracepção, a violência doméstica e os modelos de beleza e delicadeza. Esse foi conhecido como o período de libertação sexual da mulher.

Na era medieval a Igreja detinha o poder sobre a sociedade, por isso havia grande repressão sexual sobre qualquer manifestação desta ordem. O sexo era considerado pecado, e muitos que contrariassem tal poder sofriam sanções, com o decorrer do tempo, e a entrada na Modernidade, tais repressões foram fortificadas, com o intuito de preservar as energias para a indústria, que estava em ascensão. No fim do período moderno, diferentes movimentos sociais levaram a uma desestruturação deste pensamento repressor. (DUARTE; CHRISTIANO, 2012, p. 763)

Duarte e Christiano (2012) ainda lembram que também no século XX a sexualidade foi incorporada pelo capitalismo para geração de lucro. Diversos produtos surgiram, além da indústria da pornografia e de exploração sexual. “A mulher, neste contexto passa a ser vista

como objeto sexual, figura principalmente focada pela mídia, que expõe seu corpo escultural, como estratégia para conseguir vender e lucrar.” (DUARTE; CHRISTIANO, 2012, 762).

Foucault (2014) discorre sobre como o sexo desperta curiosidade e gera relato e, de certa forma, a literatura erótica é um retrato disto: do desejo de se documentar o sexo, relatar, ouvir e falar nele. Observando mais de perto esses relatos, a seguir será apresentada uma também breve história da literatura erótica, partindo da Grécia a.C. e chegando ao século XXI, para entender quem era historicamente o sujeito que produzia esses relatos, do que eles trataram ao longo dos séculos e o que mudou nos dias de hoje.

2.3.2 A história da literatura erótica

A literatura erótica nem sempre foi vista como uma literatura menor e, mesmo pouco estudada academicamente, diversas de suas obras se tornaram grandes clássicos da literatura mundial. Ainda alcançou lugar de destaque nas livrarias e vende muito bem depois de conquistar um público feminino fiel.

De início, é importante diferenciar o erótico da pornografia: segundo Alexandrian (1994), “a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social.” (p. 8). A palavra pornografia, segundo Alexandrian (1994), vem de *porné* (prostituída) e designava um relato contendo as práticas da prostituição. Pouco a pouco passou-se a classificar como pornográfico tudo que descrevia relações sexuais que não envolviam amor, “comparáveis às de uma prostituta com seu freguês” (p. 20). Dau (2011) não parte do mesmo radical e diz que a palavra vem de *pornô*, prostituição, e *grafia*, representação – uma representação da prostituição.

A pornografia é considerada, então, o sexo sem amor. Já o erotismo engloba sentimentos e relações pessoais. No entanto, Alexandrian (1994) lembra que é preciso diferenciar também romances com passagens eróticas do romance erótico propriamente dito. O primeiro serve a um contexto maior, o autor o colocou ali para completar uma ideia, dar a entender algum tipo de relação entre os personagens ou simplesmente não quis privá-lo dessa ação normal nos relacionamentos. Já no segundo, o sexo é o eixo da trama, a obra gira em torno dele, isso com a intenção de excitar o leitor.

A literatura erótica é muito antiga e sofreu diversas alterações ao longo do tempo, justamente por ter passado por diversas épocas e contextos sociais. Sua primeira aparição em prosa data do século II a. C., quando, na Grécia, Aristides de Mileto reuniu em um livro

diversas historinhas que os habitantes de Mileto, cidade da Jônia, passavam uns aos outros oralmente, sendo a temática os seus costumes (ALEXANDRIAN, 1994).

Um pouco depois, no Oriente, Índia, foi escrito o *O Kama Sutra de Vatsyayana*, mais conhecido como *Kama Sutra*. Diferentemente do que se pensa hoje, o *Kama Sutra* não surgiu com a ideia de ser um manual sobre sexo, e sim como um pequeno registro do comportamento sexual na época. Autores divergem sobre quando ele foi escrito, mas estima-se que foi por volta do século III d.C., só sendo traduzido do sânscrito para o inglês em 1883 “numa tiragem de duzentos e cinquenta exemplares *for private circulation*” (ALEXANDRIAN, 1994, p. 253, grifos do autor).

Na Idade Média, a ideia de luxúria se fez mais presente e significava se entregar aos prazeres da carne sem moderação. Ela “era um dos pecados capitais, desviando o homem de sua salvação espiritual” (ALEXANDRIAN, 1994, p. 35) e foi muito retratada nas artes, apesar de ser combatida teoricamente. Nessa época, circulavam os *fabliaux*, pequenos contos estruturados em versos octossílabos, de caráter satírico ou informativo. Eles eram comuns nos séculos XII e XIII na França, e Alexandrian (1994) conta que a igreja muitas vezes usava esses *fabliaux* para denunciar os luxuriosos.

No Trecento, ou seja, o século XIV na Itália, período em que a Idade Média decaía para a emergência do Renascimento, Giovanni Boccaccio pegou a ideia dos *fabliaux* e acrescentou a eles “um erotismo refinado” (ALEXANDRIAN, 1994, p. 54). Dessa mistura, surgiu a famosa obra *Decameron*, que tinha temática sexual e é considerada um marco, por romper com a moral medieval, já acenando para a emergência do antropocentrismo renascentista. Os *fabliaux* eróticos, relata Alexandrian (1994), “eram recitados por um trovador a guerreiros embriagados quando a dama, suas filhas e acompanhantes não estavam na mesa do banquete. As damas só debatiam com os cavaleiros questões do amor cortês” (p. 55). O autor ainda completa que *Decameron* foi importante porque Boccaccio conta que diversas mulheres riam de seu conto de Dioneo, o que mostrava que senhoras “de família” também podiam ouvir contos licenciosos sem deixarem de ser uma mulher de classe (ALEXANDRIAN, 1994).

No Renascimento a Itália tornou-se o centro onde a literatura erótica se requintou, onde se enriqueceu de temas e formas que influenciaram os outros autores ocidentais. O *Decameron* abriu o caminho por onde enveredaram romancistas que ampliaram o repertório dos antigos contos milésios e neles introduziram uma graça particular. Descobriu-se que a descrição das relações sexuais não era incompatível com a bela linguagem, as metáforas amáveis, a elegância dos personagens, a alegria saudável. (ALEXANDRIAN, 1994, p. 61, grifo do autor)

Em 1550, Gian Francesco Strapola, de quem não se sabe muito mais do que a cidade em que nasceu, Caravaggio, reuniu 74 novelas em seu *Noites Faceciosas*, que teve tanta influência na metade do século XVI quanto *Decameron*. A obra de Strapola foi condenada em dezembro de 1605 e inscrita no índice dos livros proibidos em 1624. E ainda no século XVI, a Reforma Protestante inaugurou um período conflituoso que se espelhou na literatura erótica, começando oficialmente sua repressão.

Nesse período, os luteranos e calvinistas acusavam os católicos de serem coniventes com a publicação de histórias de cunho sexual e os acusava de contribuir para a luxúria. Os católicos, por sua vez, retrucavam que os próprios protestantes também tinham escritos com a mesma temática. Juntando-se ao conflito, ainda surgiram os libertinos com “uma nova corrente ideológica, a libertinagem, suscitada por intelectuais que queriam se libertar do dogmatismo de um e outros” (ALEXANDRIAN, 1994, p. 126). Ou seja, os libertinos criticavam o moralismo dos dois primeiros grupos e acabaram com seus escritos censurados, pois eram acusados de incentivar o ateísmo. Lopes (2013) lembra que o obsceno na literatura sempre foi visto com maus olhos e como motivo de repressão.

O maior inimigo dos libertinos era o Padre Garasse, que atacou particularmente Théophile de Viau, pois ele escreveu um soneto em que dizia que em uma igreja se apaixonara tanto por uma mulher que até esqueceu seus deveres religiosos. Em abril de 1623, conta Alexandrian (1994), foi colocado livremente à venda, nas galerias do Palais-Royal o livro *Le Parnasse despoètes satyriques*, seguido de *La Quintessence satyrique*. Essa antologia tinha mais de 300 peças, sendo a grande maioria anônima. O livro começava com *Sonnet par Le sieur Théophile*. Théophile não gostou de ter seu nome citado na primeira página e processou os editores na época. Esse processo é relevante, pois “foi um grande acontecimento que marcou uma data na literatura francesa; desde então as obras eróticas só puderam ser editadas clandestinamente” (ALEXANDRIAN, 1994, p. 128).

No século XVIII, surgem os contos de fadas eróticos, sendo o primeiro *Le Canapé couleur de feu*, de autoria desconhecida, apesar de às vezes ser atribuído a Foucher de Montbron. Alguns anos mais tarde, Diderot, seguindo o sucesso que os contos de fadas eróticos fizeram, lançou anonimamente *Les Bijoux indiscrets*, que foi tido como muito obsceno e foi posto no índice de livros proibidos da Igreja Católica, além de ter sido condenado à destruição pelo rei Luis Felipe em 1835 (ALEXANDRIAN, 1994).

Alexandrian (1994) narra que, em 1618, foi criada a Comunidade dos livreiros-impressores, que era altamente regulamentada. Para um livro ser impresso, eram necessárias do rei uma autorização ou uma licença ao autor ou ao livreiro-editor para imprimir, e o

síndico e seus assistentes tinham o direito de visitarem os livreiros e impressores uma vez a cada três meses para ver se estavam respeitando as regras. Foi estabelecido, no decreto de janeiro de 1629, que era necessária também a aprovação de um censor, cargo que não era preenchido só pessoas puritanas, como se poderia inferir.

No entanto, nem a aprovação do censor e nem a permissão de impressão impediam que um livro fosse condenado pela Sorbonne, pelo clero ou pelo Parlamento. Os lotes de livros clandestinos eram enviados à Bastilha, onde eram colocados no pilão na presença de um tenente-geral da polícia. Outros 20 exemplares ficavam guardados nos arquivos da fortaleza e por isso puderam ser conhecidos diversos títulos proibidos, que foram reeditados anos depois. A maioria dos livros editados clandestinamente eram os panfletos políticos, os sistemas deístas ou ateístas e os romances eróticos, pois não recebiam a permissão para imprimir. Inicialmente, eles eram editados na Holanda, Inglaterra e Suíça, países protestantes que ainda não estavam submetidos à censura, mas, quando isso aconteceu, passaram a ser editados na França com falsas indicações de Amsterdã, Haia ou Londres.

Os livros licenciosos eram fabricados por operários impressores com autorização ou não dos patrões. Tinham impressoras portáteis, que eram silenciosas e podiam ser escondidas em armários, e trabalhavam nelas à noite em algum lugar reservado como uma adega ou um estábulo. Depois, os livros eram entregues a um vendedor ambulante que os camuflava em sua bagagem para passá-los clandestinamente pela fronteira de Paris. Quem fosse pego transportando livros clandestinos tinha diversas penas, que eram consideradas bem moderadas, como banimento temporário da cidade onde o livreiro atuava ou encarceramento por algumas semanas na Bastilha, que na época funcionava como a prisão dos nobres.

Isso é bem interessante, pois mostra que consideravam tudo o que era ligado à literatura, mesmo um vendedor ambulante, digno de nobreza. Por isso, a indústria editorial francesa não tinha um sentimento de repressão absurda, existia, na verdade, uma imensa tolerância com os livros proibidos, o que explica a proliferação dos escritos libertinos no século XVIII.

Foi também no século XVIII que dois autores muito importantes para a literatura erótica, John Cleland e o Marquês de Sade, produziram suas obras. “Apesar da proibição, no século XVIII os livros eróticos, mesmo os proibidos, viraram mania na Europa, onde surgiram várias obras eróticas que marcaram época e contribuíram para o desenvolvimento do romance” (LOPES, 2013, p. 30).

Uma dessas obras foi *Fanny Hill*, de Cleland, lançada em 1749. A personagem Fanny Hill, que dá o nome a obra, foi inspirada em uma personagem real, Fanny Murray, uma

cortesã famosa na aristocracia de Londres. A personagem era uma menina órfã que foi tentar a vida em Londres e após perder sua virgindade, decide se sustentar explorando sua sexualidade (ALEXANDRIAN, 1994). Lopes (2013) ainda lembra que, nessa obra, Cleland retrata a vida devassa do período e a vida das prostitutas, incluindo até passagens com pitadas de sadomasoquismo.

Apesar disso, o especialista em sadomasoquismo era Marquês de Sade (daí vem o termo sadismo, ato de sentir prazer em causar dor em outras pessoas). Na obra de Sade “quanto maior a dor, mais perfeito o prazer” (ALEXANDRIAN, 1994, p. 202) e o sadomasoquismo é o tema de *Justine*, livro publicado em 1971. Nela, o Conde de Gernande tem como prazer fazer mulheres sangrarem nos braços e nas pernas e depois deixá-las morrer se esvaindo no próprio sangue, por exemplo. Alberoni (1986) completa sobre a obra de Sade que ele utiliza em suas narrações “imagens cruéis de tortura, de morte, de profanação de esquartejamento” (p. 66).

No século XIX, a literatura erótica inglesa teve um intensivo desenvolvimento e tinha livre curso na Inglaterra desse período. Alguns periódicos, como *The Rambler's Magazine*, *The Bon Ton Magazine* e, em 1795, *The Ranger's Magazine* publicavam textos ousados para todo mundo, inclusive com ilustrações, sem serem proibidos. Em 1797, o rei Jorge III declarou-se contra o vício e convidou seus súditos a combatê-lo. Pouco depois, em 1802, foi criada a Society for the Supression of Vice, que começou a caçar os escritos e gravuras obscenas. As publicações eróticas começaram então a se proliferar clandestinamente também na Inglaterra.

A literatura erótica inglesa tinha uma especificidade: os romances tinham constantemente a temática de flagelação, e isso chegou a ser chamado de “vício inglês”. Alexandrian (1994) acredita que a campanha de punições corporais nas escolas, exército e prisões incentivasse esse padrão.

Na Era Vitoriana, a produção de livros eróticos não era igual ao que se viu no século anterior, mas agora algumas mulheres já podiam ser escritoras, como já comentado, mesmo que destoassem do padrão de profissões que exigiam cuidado e delicadeza, como as mais comuns da época: trabalho doméstico, professora e operárias na indústria têxtil. Nesse contexto, apesar de não serem considerados literatura erótica, Naomi Wolf lembra que muitas mulheres usavam linguagem metafórica em seus textos – por causa dos controles da censura governamental e também social, por serem mulheres – para falar de sua sexualidade.

As vitorianas ainda tentavam usar os romances e a arte para representar as mulheres em si, a sexualidade feminina e a vagina – mesmo que obliquamente – em uma

vertente positiva e atraente, que dissesse a verdade sobre o desejo sexual e o prazer femininos. Com frequência, essas explorações e imagens eram altamente metafóricas. (WOLF, 2013, p.173)

Como Lopes (2103) relata, “a pornografia [...] é em sua maioria feita por homens e para homens, a escrita masculina é uma tradição literária nos textos eróticos. A literatura erótica feminina teve início tardio” (p. 27). No início do século XX, um grupo de mulheres homossexuais se propôs a escrever livros eróticos, mas, ao contrário do que sua experiência sexual fez seus contemporâneos esperarem, seus livros tinham apenas carícias castas (ALEXANDRIAN, 1994). O autor se mostra até bem machista ao falar de certas autoras femininas e chega a dizer que “[se não consegue chegar ao nível de escrita de algumas escritoras que ele cita ao longo do capítulo] é melhor que uma escritora se limite ao gênero sentimental onde o gênio feminino é insuperável” (p. 328).

Duas das autoras que o autor considera muito importantes para a literatura erótica são Renée Duran e Anaïs Nin. A primeira era conhecida pelo humor de seus textos e foi a primeira mulher a publicar um romance erótico mais ousado. Apesar de não ser muito conhecida, publicou em 1928 o livro *Une heure de désir*, que foi colocado no Inferno da Biblioteca Nacional⁷ pelo seu cunho obsceno.

Anaïs Nin, a francesa que viveu boa parte da vida nos Estados Unidos, se tornou mais famosa. Ela chamou atenção por suas descrições eróticas, em que “[mantinha] sempre o senso da beleza carnal, e mesmo da elegância moral, nas perversões. A vulva de uma mulher é neles sempre comparada a uma flor, seu lubrificante natural ao mel” (ALEXANDRIAN, 1994, p. 309-310). Anaïs Nin publicou o livro de contos eróticos *Delta de Vênus*, que não fez sucesso na época e foi considerado muito comercial pelos críticos, o que era visto como característica negativa. Os contos desse livro abordavam desde prostitutas satisfazendo os desejos sexuais estranhos de seus clientes até orgias.

No meio termo de autoria feminina e masculina ficou o clássico *A história de O*, publicado em 1954, e escrito por um homem e uma mulher, segundo Alexandrian (1994), apesar de ser atribuído a Pauline Réague. Conta o autor que a ideia da história foi de Jean Paulhan, o que faria mais sentido para os leitores da época, que acharam estranho uma mulher escrever uma história em que a personagem se sujeitava a diversas humilhações e até a atos de tortura realizados por seu parceiro.

⁷“‘Inferno’ é o nome dado a uma cota criada pela Biblioteca Nacional de França (BNF) para catalogar os livros que eram considerados erotico-pornográficos. Esta catalogação só começou a ser feita no século XVIII mas na [coleção] existem obras desde o século XVI.” (COUTINHO, 2007)

Ainda no século XX, alguns autores homens fizeram sucesso com seus livros eróticos, como Georges Bataille, com o *História do olho* (1928); Henry Miller, com o polêmico *Trópico de Câncer*; e Vladimir Nabokov com o clássico da literatura mundial *Lolita*.

Como foi possível identificar, apesar de algumas autoras terem se aventurado no mundo da literatura erótica, ele é predominantemente masculino, o que torna interessante o fato de que no século XXI esse gênero é identificado automaticamente como feminino. Isso se deve muito ao que aconteceu em 2011: a autopublicação online do que iria se tornar a trilogia *Cinquenta tons de cinza*.

Publicada em 2012 por uma editora, a trilogia da inglesa E. L. James, que conta a história de amor com pitadas de sadomasoquismo da inocente estudante Anastasia Steele e do poderoso milionário Christian Grey, revolucionou o mercado editorial chegando a números impressionantes. Ela não só foi responsável pelo que chamam de “o fenômeno Cinquenta tons de cinza”, mas também pelo “boom erótico”, que fez com que as livrarias recebessem diversos livros eróticos escritos de mulheres para mulheres e as editoras focassem nesse tipo de publicação.

Para entender melhor a trilogia, suas diferenças em relação a tudo o que já tinha sido feito na literatura erótica e por que provocou o interesse de milhões de mulheres, que formaram um público majoritariamente feminino para esse tipo de literatura, a pesquisa agora tentará entender tudo o que aconteceu de 2011 a 2015 no mercado editorial mundial em relação à literatura erótica. Ou seja, investigará a literatura erótica contemporânea.

3 A LITERATURA ERÓTICA CONTEMPORÂNEA

Como observado, até 2011 a literatura erótica era eminentemente masculina, apesar de algumas autoras terem tido o seu espaço, principalmente a partir do século XX. Hoje, as editoras e o público presumem uma ligação imediata da literatura erótica com a mulher: ela é a autora, a leitora, a personagem, a voz da narração e o público-alvo. Se hoje em uma editora um original de literatura erótica que chega por um *scout* é imediatamente encaminhado a uma mulher para avaliação, pois ela entende o público, composto majoritariamente por mulheres, é muito pelo que *Cinquenta tons de cinza* trouxe de novo para o mercado.

Até então, as listas de *best-sellers*, considerando as americanas, britânicas e brasileiras, eram dominadas por gêneros e temáticas bem distantes do erotismo. Por exemplo, a trilogia *Crepúsculo*, que fez muito sucesso com os adolescentes quando foi publicada, em 2005, e os livros que se aproveitaram da popularidade de seres sobrenaturais que eclodiu com *Crepúsculo*. Além disso, também alcançavam o topo das listas livros policiais, como os do escritor Dan Brown, religiosos, de autoajuda e com a temática da Segunda Guerra Mundial, como *A Menina que Roubava Livros* e *O Menino no Pijama Listrado*, de Markus Zusak e John Boyne, respectivamente. O interessante é perceber que os livros com temática mais próxima da de *Cinquenta tons de cinza* que apareciam nas listas eram os romances água-com-açúcar do americano Nicholas Sparks, que nem de longe têm a mesma tônica da trilogia de E L James.

Cinquenta tons de cinza ficou por 30 semanas no topo da lista dos mais vendidos do *The New York Times* (ACUNA, 2012)⁸ e esteve nela por 100 semanas (50 TONS, 2014)⁹. Este capítulo busca entender esse fenômeno, considerando a trilogia como um marco da literatura erótica. Como afirma Lopes (2013), “[...] quando um livro para o mundo, é preciso parar para entendê-lo” (p. 12).

3.1 AS CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA ERÓTICA CONTEMPORÂNEA

A literatura erótica contemporânea repete muito a mesma fórmula: uma menina inocente e com pouca ou nenhuma experiência sexual conhece um CEO (Chief Executive Officer) – sempre um CEO – multimilionário que a apresenta a um mundo de sexo e prazer e

⁸Disponível em: <http://www.businessinsider.com/50-shades-of-grey-by-the-numbers-2013-9?op=1>. Acesso em: 22 abr. 2015.

⁹Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/50-tons-de-cinza-ultrapassa-marca-de-100-milhoes-de-copias-vendidas-11727715>. Acesso em: 22 abr. 2015

a faz conhecer sua sexualidade. O homem ou a mulher (ou os dois) tem “fantasmas do passado” e seu relacionamento os ajuda a superá-los. A expressão “fantasmas do passado” vem da tradução de “ghost from the past”, que aparece em quase todos esses livros, e apesar de não ser a tradução preferida de todos os editores, é a mais utilizada por já ser reconhecida pelo público.

As capas geralmente são pretas e sóbrias, apenas com detalhes que remetam à sexualidade, mas que não a deixam explícita: frutas, joias, perfumes, salto alto, flores são escolhas comuns (ver anexo B). Em poucos casos as editoras optam por colocar elementos humanos e se decidem fazer assim, preferem apenas partes do corpo, geralmente sombreadas (ver anexo B, figura 5). Essa tendência segue a de *Cinquenta tons de cinza* e será discutida na seção 3.3 deste capítulo.

A maioria dos livros lançados no Brasil é de autores estrangeiros, principalmente americanos. A Suma de Letras, da Editora Objetiva, também publica uma autora brasileira, uma espanhola e uma italiana, mas são exceções. Mesmo *Cinquenta tons de cinza*, de uma autora britânica, se passa nos Estados Unidos. Essa tendência faz com que geralmente seja o setor de ficção comercial internacional das editoras que fica responsável por esses lançamentos.

3.1.1 Particularidades de edição de livros eróticos no Brasil

A edição de livros eróticos nas editoras brasileiras não segue um padrão, mas algumas usam *Cinquenta tons de cinza* como referência de vocabulário, por ter feito sucesso e por ser a maior referência até então. Contudo, a edição de livros eróticos geralmente é feita um pouco diferentemente da dos outros livros por ter algumas particularidades que, se não observadas, podem causar um estranhamento nas leitoras e, conseqüentemente, prejudicar as vendas do livro.

No selo Suma de Letras, por exemplo, muito conhecido entre as leitoras de livros eróticos pela quantidade de publicações do gênero, foram feitas diversas reuniões de consolidação de vocabulário erótico. O objetivo das pessoas que trabalham na produção é que as leitoras se identifiquem com a leitura, então foi decidido usar linguagem simples, direta, estruturar o texto em períodos curtos e que as palavras que remetam ao sexo não fossem agressivas ao público-alvo, pois o livro é voltado para mulheres de diversas classes sociais, crenças e personalidades. Com o desejo de atingir um público amplo, a edição se preocupa

com o quão explícitas as frases são e o quanto o corpo aparece, no sentido de que pode ser demais para algumas leitoras lerem “pau”, “boceta” e “clitóris” em algumas situações.

Nas reuniões de consolidação de vocabulário, que eram formais ou informais, estavam presentes mulheres de diferentes faixas-etárias, pois a intenção era que todas se identificassem com o que estava sendo contado. Livros eróticos têm diversas gírias e o jeito de falar de sexo varia de acordo com a idade. Discutia-se se era melhor usar “excitada”, “molhada”, “úmida” ou “molhadinha” em cenas que descreviam a excitação sexual da mulher e “enfiar”, “meter” ou “penetrar” em cenas onde o homem penetrava a mulher. O objetivo era que se chegasse a um denominador comum que fizesse a cena ser entendida por todas as mulheres presentes, que fosse excitante e também que se aproximasse o máximo possível da fala, como se fosse uma conversa entre amigas.

Essa consolidação de vocabulário seguia para os tradutores, copidesques e revisores, na tentativa de padronizar a escrita, apesar de os colaboradores serem avisados de que, por motivos comerciais, tudo o que fosse relacionado a sexo seria revisado duas vezes dentro da editora e modificado se preciso. Dois exemplos de opções que foram feitas em um livro erótico lançado no ano passado são a mudança de “enfiou o pau duro” para “enfiou a ereção” e “gostava de se sentir completamente fodida” para “gostava de se sentir completamente possuída”. No geral, o editorial evita usar “pau” e prefere “pênis”, “ereção” e “sexo”. No caso da vagina, ela é substituída por “sexo”, “partes íntimas” ou é suprimida da frase e trocada por construções mais implícitas como “encostou lá”, “chegou ali”, nunca determinando onde exatamente.

Esses cuidados derivam da percepção comercial de que, apesar de quererem ler sobre sexo, muitas mulheres ainda se assustam com o explícito, como os órgãos sexuais sendo citados. Curiosamente, a própria vagina é a menos mencionada, mesmo com as narrações sempre sendo da personagem feminina e em primeira pessoa. Como o objetivo é vender, suaviza-se e simplifica-se a linguagem para atender ao maior número de pessoas possível, sempre se preocupando com a ideia do que é vulgar, segundo o senso comum.

A avaliação desses originais costuma ser simples, visto que é um gênero bem repetitivo. O que é observado principalmente é se a história segue o padrão de *Cinquenta tons de cinza*, como se desenvolve e, no caso do editorial da Suma de Letras, evita-se qualquer história que tenha violência sexual contra a mulher, inclusive estupro, e não seja importante para a história, como sendo o motivo dos traumas da personagem feminina, por exemplo.

3.2 CINQUENTA TONS DE CINZA

A trilogia *Cinquenta tons de cinza* começou sendo uma *fanfiction* ou *fanfic*, termo mais conhecido. Uma *fanfic* é uma história de ficção criada por um fã. Elas “[...] se apropriam dos personagens e/ou do universo existentes em uma obra já publicada [...], mas seguem um roteiro diferente, criado por um fã de tal obra e disponibilizado em espaços online” (SANTOS, 2014, p.7). Assim, E L James, que estava insatisfeita com seu trabalho como executiva de TV, usava seu tempo livre para escrever histórias apimentadas, *fanfics* da série *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. Ela pegou a história adolescente sobre o amor de Edward Cullen, um vampiro, e da mocinha Bella Swan, uma menina normal e descrita por si mesma como desinteressante, e criou uma nova trama, adicionando mais sexo e o sadomasoquismo, e em 2011 a publicou em uma plataforma na internet com o título *Master of the Universe*. Morrissey (2014) analisou as duas histórias e demonstrou como se relacionam:

Em cada texto, os protagonistas, um homem e uma mulher, se conhecem e imediatamente sentem atração e desejo. Edward/Christian alerta Bella/Ana e esses alertas acabam criando um mistério que só os aproxima. Depois, segredos sobre o herói são revelados e esses segredos desafiam a habilidade do casal de viver uma relação romântica normativa. Como no primeiro livro da série *Crepúsculo*, o primeiro livro da trilogia *Cinquenta Tons* também acaba com nossa heroína sozinha e sofrendo por causa do aparente fim do relacionamento. O casal passa os próximos livros da série trabalhando nas diferentes barreiras que bloqueiam a intimidade e um relacionamento longo entre eles. (MORRISEY, 2012, p. 10, tradução nossa)¹⁰

Depois de ter sido publicada na plataforma do site fanfiction.net e do sucesso da história, contabilizado pelo número de acessos e comentários, a autora britânica chamou a atenção de uma editora australiana chamada The Writers' Coffee Shop, que a convenceu a trocar os nomes dos personagens e a publicar seu título em *e-book*. O sucesso continuou e em 2012 os direitos de publicação foram vendidos para a gigante Vintage Books, selo do grupo Random House. A partir daí, já com o nome de *Cinquenta tons de cinza*, a trilogia conquistou o mercado batendo marcas de vendas impressionantes.

3.2.1 Sinopse

¹⁰Original: “In each text, the male and female leads encounter each other and immediately experience attraction and desire. Edward/Christian warns Bella/Ana away and this warning serves as a mystery that only draws her closer. Over time, secrets about the hero are revealed and these secrets challenge the couple’s ability to form a normative romantic relationship. Like the first book in the Twilight series, the first book in the Fifty Shades trilogy also concludes with our heroine alone and grieving over the apparent end of the relationship. The couple then spends the next books in the series working through the different barriers blocking intimacy and a long-term relationship between them.”

A trilogia *Cinquenta tons de cinza* conta a história de amor e sexo da estudante americana Anastasia Steele e do CEO bilionário Christian Grey. Ana, como prefere ser chamada, é uma menina inteligente e ingênua que estuda literatura inglesa¹¹ e está prestes a se formar na faculdade. Divide um apartamento com sua melhor amiga, Katherine Kavanagh, Kate, que estuda para ser jornalista e colabora com o jornal da faculdade. Com a formatura iminente, Kate se esforça e consegue uma entrevista com Christian Grey, um dos empresários mais importantes do país e quem irá entregar os diplomas na cerimônia de coleção de grau. No dia da entrevista, Kate fica doente, pede que Ana vá em seu lugar e ela aceita. Ana, então, visita a Grey Enterprises e conhece Christian Grey.

Quando o vê, ela imediatamente se sente atraída por ele, o que a surpreende, pois nunca havia se sentido assim. Ele responde às suas perguntas e se interessa por sua vida, fazendo uma série de outras perguntas. Ao sair da entrevista, ela estranha sua reação a ele, pois o achou muito arrogante. Quando chega em casa, conta a Kate tudo o que acontecera naquele dia e sua amiga percebe que ela está balançada com o encontro. Dias depois, Christian aparece de surpresa na loja de bricolagem em que Ana trabalha para pagar seus empréstimos estudantis dando como desculpa estar fazendo negócios na região. Ela o ajuda como vendedora e estranha ele estar comprando itens como braçadeiras, cordas e fitas, mas infere que está fazendo uma reforma em casa. Eles combinam uma sessão de fotos no dia seguinte para ilustrar a matéria de Kate e trocam telefone.

No dia seguinte, acontece a sessão de fotos e o fotógrafo é José, melhor amigo de Ana. Quando tudo termina, Christian a chama para tomar um café e ela aceita. Os dois conversam animadamente sobre suas vidas e ele pergunta se ela é romântica e, frente à resposta positiva, diz a Ana que não é homem para ela e vai embora. Ela levanta atrás dele e quase cai na rua, mas ele a segura e reafirma que ela deve se manter longe quando quase se beijam.

Após o término das provas finais, Ana e seus amigos saem para dançar. Ela bebe um pouco demais e liga para Christian recusando o presente que ele tinha enviado a ela, as primeiras edições de livros que ela adorava. O empresário percebe que Ana está bêbada, ordenando, assim, que ela pare de beber e avisando que vai buscá-la. Quando Christian chega ao bar, o qual achou rastreando a localização do celular de Ana, José está tentando beijar a

¹¹Em entrevista ao jornal *Metro*, E L James conta que por ser inglesa, preferiu que Anastasia estudasse a literatura de seu país. Como estava escrevendo uma história que se passa nos Estados Unidos, já que é o plano de fundo de *Crepúsculo*, os estudos da protagonista desculpavam qualquer expressão ou gíria que não fosse do inglês americano. Disponível em <http://www.metro.us/entertainment/e-l-james-on-fifty-shades-of-grey-it-s-all-about-fantasies/tmWlji---93tgmB9VoOaU/>. Acesso em: 25 abr. 2015.

garota no estacionamento. Ana fica muito nervosa e acaba vomitando e desmaiando, então Christian a leva para seu hotel, onde ela passa a noite. No dia seguinte, eles se beijam.

Ele propõe que ela vá a sua casa e lá mostra a ela um contrato (anexo C) e conta sobre sua preferência sexual: o sadomasoquismo. Fica chocado quando descobre que Ana é virgem e rapidamente resolve o “problema”, como ele mesmo chama. Se ela desejar ficar com ele, deverá assinar o contrato aceitando virar sua submissa, coisa que ela não aceita de início. Ana argumenta que precisa de mais, de encontros, romantismo e ele rebate dizendo que não faz amor, e sim “fode... com força” (JAMES, 2012a, p. 89), e que não sabe se relacionar de outro jeito.

No desenrolar da história, Ana aceita tentar fazer do jeito de Christian e descobre que alguns itens que aparecem no contrato são prazerosos para ela, como chicotes e algemas. No entanto, Christian segue tentando controlar suas atitudes e a pune se revira os olhos, por exemplo, ação que ele não considera educada. Até que, após uma briga, a garota o pede que mostre a ela o quão violento esse estilo de vida pode ficar. Christian a leva para o quarto vermelho, cenário de seus jogos sexuais, e a pune mais uma vez, mostrando até onde aquela vida pode ir. Ana aguenta até o final, depois levanta chorando, diz que aquilo não é para ela e vai embora.

O primeiro livro termina nesse ponto e é uma apresentação do estilo de vida de Christian mesclado com diversas páginas contendo descrições sexuais detalhadas de suas transas, por exemplo: “abaixa-se e me beija, ainda mexendo os dedos ritmadamente dentro de mim, rodando e pressionando o polegar. Ele me agarra pelo cabelo, impedindo que eu mexa a cabeça. Sua língua imita o que seus dedos fazem” (JAMES, 2012a, p. 175). Nesse livro, Christian também abre um pouco da sua vida para Ana, diz que foi submisso durante muito tempo e conta que sua mãe biológica era prostituta e viciada em *crack* e que viveu com ela até ser adotado por sua nova e perfeita família.

O segundo livro começa com a reaproximação dos dois e a promessa de Christian de dar “o mais” que Ana precisa. Ele passa a ser mais romântico, divide mais da sua vida com ela e continua mostrando diferentes formas de prazer a ela, que chega ao orgasmo sempre em um curto espaço de tempo, muitas vezes lembrando-se da carga elétrica (metafórica) que os percorre. Outros personagens se tornam mais importantes como o vilão Jack Hyde, chefe de Ana na editora em que ela trabalha e que é comprada por Christian Grey para controlar um pouco mais a vida de sua agora namorada, como a apresenta – Christian precisa controlar tudo sempre. Outras duas personagens importantes para a história são Leila, uma das quinze ex-submissas de Christian que volta para procurá-lo, inclusive invadindo o apartamento de Ana

armada, pois não entende o que Ana tem que ela não tinha; e Elena, ou Ms. Robinson, como Ana a chama em uma alusão a uma mulher mais velha que gosta de transar com homens mais novos.

Elena era a única amiga de Christian até Ana aparecer e foi também a mulher de quem ele foi submisso. Ela era amiga de sua mãe adotiva e representa uma ameaça para Ana por ser uma mulher mais velha que seguia o estilo de vida de Christian, coisa que Ana se sente incapaz de fazer. Além disso, ela é muito experiente, tudo o que a garota não é. A ex-dominadora de Christian é um assunto recorrente no livro, pois causa diversas brigas e é também a única pessoa que o tocava. Ele não aguenta ser tocado em certas áreas, mas deixa Ana fazer isso ao longo da história, apesar de demonstrar muito incômodo quando isso acontece.

Em meio a muitas cenas de sexo, presentes caríssimos e Christian se abrindo cada vez mais para Ana, ele a pede em casamento. Ela pensa por um tempo e dá sua resposta em um presente de aniversário para ele, o qual entrega antes de conversar com o psicólogo de Christian para aprender a lidar melhor com ele – uma prova de que seu amor por ele ultrapassava os problemas que enfrentariam juntos. O pedido de casamento e o direito de tocar Grey são as grandes vitórias de Ana na história. Ela o transforma de fortaleza impenetrável a namorado carinhoso.

O terceiro e último livro conta mais sobre o passado de Christian, que revela a Ana que suas submissas têm sempre a mesma aparência porque parecem com sua mãe biológica. Assim, castigando-as no sexo com consentimento, ele está também descontando tudo o que sofreu na primeira infância. Ana fica chocada com a revelação, mas consegue fazer com que ele enxergue que amava a mãe mesmo assim e promete nunca ir embora, o que é uma das inseguranças de Christian desde que ela o deixou no final do primeiro livro por não entender e suportar os seus gostos sexuais.

Os dois se casam logo no início do último livro, mas ela só engravida na última metade. Christian reage muito mal à notícia, pois exigia que Ana tomasse cuidado com o anticoncepcional. O processo de aceitar a criança acontece aos poucos, mas é mais um processo que mostra o Christian Grey poderoso se abrindo por causa de seu amor por Ana. No fim, Ana passa por uma situação de perigo para salvar a irmã de Christian, que fora sequestrada, e ele a salva. O livro termina com os dois felizes, com um filho e esperando gêmeos, em uma casa comprada por Christian no desenrolar da história.

Em resumo, a história mostra como Ana, uma jovem pura, insegura e determinada, muda a vida do bilionário controlador e solteiro mais desejado de Seattle, Christian Grey, em

meio a presentes caros que ele pode proporcionar, mesmo ela deixando sempre muito claro que não quer o seu dinheiro, e de uma vida sexual muito agitada. Anastasia é sempre motivo de primeiras vezes para Christian, desde primeira mulher que conheceu sua mãe até a primeira mulher com quem fez “sexo baunilha”, ou seja, que não envolvesse relações sadomasoquistas. O final feliz é reservado ao casamento, aos filhos e aos progressos que Ana consegue: fazer Christian se abrir sobre seu passado, se mostrar um homem carinhoso e deixá-la tocar em seu corpo.

3.2.2 O fenômeno

Um ano depois de ter sido publicada, em 2012, a trilogia *Cinquenta tons de cinza* já começava a mostrar o que iria se tornar ao ter ultrapassado a série *Harry Potter* em número de vendas no Reino Unido, se tornando o livro de ficção mais vendido de todos os tempos nesse país. Em 2014, igualou o feito de *Harry Potter* e *Crepúsculo* ao vender mais de 100 milhões de cópias ao redor do mundo.

Os números realmente impressionam quando se considera que *Cinquenta tons de cinza* vendeu cerca de 3 milhões de cópias em menos de um mês quando lançado pela Vintage Books, sendo que seis vezes mais em *e-book* do que em digital, segundo dados de Acuna (2012) em matéria para o site especializado em negócios Business Insider. Nas vendas digitais se tornou, inclusive, o primeiro livro a bater a marca de 1 milhão de *e-books* vendidos. Além disso, vendeu 205.130 exemplares em uma semana (ACUNA, 2012)¹².

No Brasil, os direitos de publicação da trilogia foram comprados pela Editora Intrínseca em um acordo de cerca de 780 mil dólares em um leilão em que disputou com o Grupo Editorial Record e a Companhia das Letras (LOPES, 2013). O leilão valeu a pena, pois as vendas da trilogia impulsionaram um crescimento de 140% da editora (KUSUMOTO, 2012)¹³. Lopes (2013), que trabalhava na Editora Intrínseca naquele momento, ainda fornece os dados de que a tiragem inicial foi de 200 mil exemplares, o que é uma tiragem muito alta. A título de comparação, no Brasil, uma tiragem de 20.000 exemplares já é considerada alta. A Intrínseca ainda contabilizou a venda de treze exemplares por minuto, número muito alto para

¹²Disponível em <http://www.businessinsider.com/by-the-numbers-the-50-shades-of-grey-phenomenon-2012-6?op=1>. Acesso em: 25 abr. 2015.

¹³ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/mercado/50-tons-puxa-crescimento-astronomico-da-intrinseca-140/>. Acesso em: 22 abr. 2015.

o mercado brasileiro. Nos Estados Unidos, chegou a vender vinte exemplares por *segundo* na primeira semana, segundo o jornal *Telegraph* (LOCKHART, 2015)¹⁴.

Cinquenta tons de cinza virou moda e os números se devem à popularidade que o livro alcançou em pouco tempo. Chegou a ser chamado de “mommy porn”, pornô para mães, por ter chamado a atenção primeiro de mulheres casadas na faixa de 30 anos, mas, pelo burburinho que se instaurou em torno do livro e por campanhas de *marketing* focando o lado romântico da história, acabou se espalhando por mulheres das mais diversas idades e classes sociais. Morrissey (2014) chama atenção para o fato de que essa identificação rápida das mulheres com o livro criou a noção de que “não só as mulheres pareciam gostar de literatura erótica, como também havia potencial de se fazer dinheiro com essa nova moda”¹⁵ (p.1). O caminho natural no mercado para uma história que faz tanto sucesso é o cinema, e foi isso o que aconteceu: depois de uma briga entre dez estúdios, a Universal Pictures e a Focus Features compraram os direitos para o cinema por 5 milhões de dólares.

O filme seguiu o ritmo do livro até antes de estrear, alcançando a marca de um ingresso vendido a cada sete segundos no Reino Unido, relata o jornal britânico *Telegraph* (LOCKHART, 2015)¹⁶. Dirigido pela inglesa Sam Taylor-Johnson e estrelado por Dakota Johnson e Jamie Dornan nos papéis de Anastasia Steele e Christian Grey, respectivamente, o longa-metragem arrecadou 240 milhões de dólares no primeiro final de semana em todo o mundo. Apesar das críticas, entrou para a história como a melhor estreia de filme dirigido por uma mulher, como indica a reportagem do portal G1 (REUTERS, 2015)¹⁷. Assim, cada vez mais a história criada por E L James começou a fazer parte do dia-a-dia das pessoas, reflexo que foi percebido na indústria de brinquedos eróticos.

Diversos produtos inspirados em *Cinquenta tons de cinza* ou que apenas apareceram nos livros tiveram aumentos significativos de venda, principalmente na iminência da estreia do filme. O crescimento das vendas de produtos eróticos nos Estados Unidos atrelado à trilogia foi de 7,5%, segundo o estimado pela consultoria IBISWorld. Em entrevista à BBC, Sarah Tomchesson, a diretora de desenvolvimento de negócios da *sexshop* Pleasure Chest conta que “muitos maridos vinham explicando que suas mulheres haviam lido o livro e pedido para que comprassem os acessórios descritos na história” (ESTREIA DE 50, 2015, não

¹⁴ Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/11405898/The-Fifty-Shades-of-Grey-phenomenon-by-numbers.html>. Acesso em: 09 maio 2015.

¹⁵Original: “[...] not only do female readers seem to enjoy erotic literature, but there is also potential for making money off this trend.”

¹⁶ Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/11405898/The-Fifty-Shades-of-Grey-phenomenon-by-numbers.html>. Acesso em: 22 abr. 2015

¹⁷ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/02/50-tons-de-cinza-tem-melhor-estrela-da-historia-de-filme-dirigido-por-mulher.html>. Acesso em: 22 abr. 2015.

paginado)¹⁸. A *sexshop* britânica Lovehoney fez uma linha de produtos temáticos com lubrificantes, algemas, vibradores e outros brinquedos eróticos com a marca Cinquenta tons de cinza. Em seu site¹⁹, apresentam uma fala da autora sobre os produtos: “estou muito animada que os brinquedos que descrevi no livro tenham ganho vida”²⁰ (tradução nossa). O fato de ter sido feita uma coleção de produtos eróticos com a marca da trilogia reforça que os livros saíram do papel para influenciar a vida das pessoas, principalmente das mulheres, seu público-alvo.

Sobre o comportamento das mulheres, a revista *Veja*, em matéria online (50 TONS AUMENTOU, 2015)²¹, discorre sobre um estudo conduzido pela professora Diana Parry, da Universidade de Waterloo, Canadá, que comprova que a leitura dos livros fez aumentar o consumo de pornografia por mulheres, que passaram a buscar mais conteúdo sobre sexo em sites e outros títulos eróticos. O grupo de pesquisa da professora entrevistou 28 mulheres de 20 a 50 anos sobre consumo de pornografia e notou o aumento após elas lerem *Cinquenta tons*.

Os diversos números e informações apresentados comprovam a categoria de *mega-seller* de *Cinquenta tons de cinza*. A trilogia vendeu milhões de exemplares ao redor do mundo, foi traduzida para 51 idiomas, segundo o jornal *The Guardian*²², foi transformada em filme e também modificou o comportamento das leitoras (FLOOD, 2014).

Uma informação que comprova o prestígio, não literário, mas de mercado, que adquiriu, é a de que a trilogia foi lançada em *hardcover*. No capítulo anterior, foi discutido que um livro ser lançado em *hardcover* é uma estratégia de mercado, pois livros nesse formato são considerados dignos de serem colecionados, apresentados em uma estante. Em entrevista ao jornal *USA Today*, a editora Anne Messitte comenta o motivo do novo formato para a trilogia, dizendo que “essas novas edições em *hardcover* incluem elementos de produção únicos, fazendo delas edições de colecionador perfeitas para os fãs da trilogia” (DONAHUE, 2013, tradução nossa)²³. Nesse contexto, *Cinquenta tons de cinza* pode ser visto

¹⁸ Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2015/02/estreia-de-50-tons-de-cinza-impulsiona-venda-de-produtos-eroticos.html>. Acesso em: 22 abr. 2015.

¹⁹ <http://www.lovehoney.com/brands/fifty-shades-of-grey/>. Acesso em: 22 abr. 2015.

²⁰ Original: “I’m so excited that the toys I described in the books have come to life.”

²¹ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/50-tons-aumentou-o-consumo-feminino-de-pornografia-diz-estudo>. Acesso em: 22 abr. 2015.

²² Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2014/feb/27/fifty-shades-of-grey-book-100m-sales>. Acesso em: 22 abr. 2015.

²³ Disponível em: <http://www.usatoday.com/story/life/books/2013/01/09/eljames-fifty-shades-of-grey-now-out-in-hardcover/1820465/>. Acesso em: 22 abr. 2015.

como um marco no mercado editorial, chamando atenção para a literatura erótica e impulsionando novos títulos e novas autoras para o mercado mundial de livros.

3.2.3 Novos títulos eróticos no mercado

A explosão de *Cinquenta tons de cinza* reverberou no mercado editorial e novos livros com a mesma temática e características começaram a surgir no mercado. Nesse modelo surgiu no Brasil a série *Crossfire*, de Sylvia Day, publicada pela editora Paralela, selo da Companhia das Letras, e que conseguiu se manter por 11 semanas (RALSTON, 2012)²⁴ na lista do *The New York Times*. Outros exemplos são *Cretino Irresistível*, de Christina Lauren, editora Universo dos Livros; série *Nua*, de Raine Miller, Suma de Letras, selo da Editora Objetiva; e a trilogia *Fixed*, de Laurelin Paige, Fábrica 231, selo da Rocco.

Fica claro que as grandes editoras brasileiras, seguindo o ritmo principalmente das americanas, procuraram comprar pelo menos uma série erótica, comprovando a mudança que *Cinquenta tons* tinha causado. Na editora Suma de Letras, por exemplo, foram feitos esquemas especiais de gráfica para as primeiras impressões da série *Peça-me o que quiser*, de Megan Maxwell, e a *Intrínseca* teve que dividir a impressão de *Cinquenta tons de cinza* entre gráficas para suprir a demanda. Todos começaram a tentar lançar os livros eróticos o mais rápido possível para diminuir o hiato percebido pelas leitoras que, encantadas com o modelo de história, não encontravam livros parecidos no mercado.

Também foi curioso e mais observado no mercado americano o lançamento de diversos títulos inspirados em *Cinquenta tons de cinza*. Essa inspiração aparecia tanto no nome, como *Fifty Shades of BDSM*²⁵ [Cinquenta tons de BDSM], quanto na temática, como *A Submissa*, chegando até aos livros de não ficção como, por exemplo, *O diário de uma submissa*, de Sophie Morgan, que traz seu relato como submissa. Nos livros de não ficção também se incluem os de culinária e são exemplos *Fifty Shades of Chicken* [Cinquenta tons de frango] e *Fifty Shades of Bacon* [Cinquenta tons de bacon], que trazem receitas com frango e bacon, respectivamente.

Todos esses dados ajudam a sustentar a ideia de que *Cinquenta tons de cinza* realmente modificou o mercado. Diversos originais que nem chegavam nas principais editoras começaram a ser avaliados em regime de urgência e títulos eróticos começaram a ser

²⁴Disponível em: <http://colunas.revistamarieclaire.globo.com/ralstonites/2012/08/22/leitura-erotica-novas-publicacoes-inspiradas-no-best-seller-cinquenta-tons-chegam-as-livrarias/>. Acesso em: 22 abr. 2015.

²⁵ BDSM é uma sigla para “Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo”, ou seja, o tipo de relação que Christian Grey praticava.

disputados e considerados na hora de compras diretos para novas obras ao redor do mundo. Aos poucos, a literatura erótica estava tomando o lugar de destaque nas livrarias e nas estantes de milhões de mulheres pelo mundo.

O lugar de destaque na livraria é talvez um dos sinais mais importantes do crescimento da literatura erótica. Até então, romances com passagens mais eróticas ficavam confinados aos livros de bolso vendidos em bancas de jornal e cadeias de supermercados, ou até escondidos nas estantes de algumas livrarias ao redor do mundo, como já mostrado, sem destaque algum. No entanto, a literatura erótica que é lida hoje não é igual aos romances de banca, por mais que estes sejam entendidos assim, por isso, cabe também a esta pesquisa entender a diferença entre os dois e mostrar algumas razões que possam explicar o sucesso de *Cinquenta tons de cinza*, que, como visto, impulsionou diversas publicações.

3.3 RAZÕES PARA O SUCESSO DE *CINQUENTA TONS DE CINZA*

Ao longo da pesquisa, uma pergunta que aparecia repetidamente era: por que os romances Harlequin não viraram uma febre, apesar de venderem muito, se eram até mais fáceis de serem apreciados, considerando as descrições sexuais mais suaves, menos descritivas? Assim como na trilogia de L E James, a personagem é casta, o homem sedutor e misterioso e há sexo, mas a descrição do romance Harlequin é menos explícita ou a narração apenas dá a entender o que aconteceu. Foi importante considerar o que *Cinquenta tons* trouxe de inovador para que o sexo não fosse considerado agressivo, para que o livro fosse recebido bem pelas mulheres.

A primeira razão é que *Cinquenta tons de cinza* introduziu a ideia do erótico discreto. Enquanto as capas Harlequin mostravam casais apaixonados, que revelava claramente o teor do livro, as capas da trilogia eram sóbrias, mostravam apenas elementos que tinham a ver com a história, mas que não denunciavam sexo. Dessa forma, as mulheres não tinham vergonha de aparecer com essas capas em público e elas puderam ser expostas em livrarias sem causar constrangimento. São capas marcantes, comercialmente fortes, mas que não denotam sexo.

Além disso, o advento dos *e-books* facilitou muito a questão da discrição. Hoje, com os *e-readers*, é muito fácil esconder o que se está lendo, pois o arquivo é digital e só aparece na tela, se torna visível apenas para o leitor. Os números da proporção de vendas de *e-book* e livros físicos nesse segmento são muito interessantes, nenhum gênero vende tanto no digital

quanto o erótico. Em matéria para a Business Insider²⁶, Happe (2012) afirma que “a literatura erótica está cada vez mais encontrando fãs apaixonadas no meio de mulheres seduzidas pela discrição garantida pelos *e-books*, segundo editores” (tradução nossa)²⁷. Assim, o *e-book* permite que a leitora não mostre o teor do que está lendo, garantindo o público das mulheres que tinham vergonha de mostrar que liam ou se interessavam por ler sexo.

Os *e-books* também contribuíram muito na questão logística e ajudaram a impulsionar a quantidade de exemplares vendidos. As leitoras de livros eróticos têm como característica serem muito vorazes, lerem diversos títulos do mesmo gênero mensalmente. Com isso, teriam que ter muito espaço para guardar tantos livros. O arquivo digital surge também como uma opção de armazenamento, já que os livros não são físicos, existem apenas no dispositivo.

Outra razão que pode ser apontada, esta considerando a história em si, é que os personagens principais, Ana Steele e Christian Grey, vivem imersos na tecnologia, o que os torna atuais. Os dois conversam muito por e-mail, citam marcas conhecidas do público, como a Apple e a Blackberry, e isso os aproxima dos leitores. As referências culturais próximas fazem com que pareça que eles dividem o mesmo espaço de quem os lê, provocando uma identificação rápida e aumentando a verossimilhança da história.

Um fato a ser considerado é que *Cinquenta tons* é uma *fanfic*. Como as *fanfics* são histórias de fãs que não visam o comercial, é bem comum que tenham forte carga erótica. O fato de a história ter surgido de *Crepúsculo* reforçou essa tendência, pois nesse livro o sexo acontece sem muitos detalhes e só após o casamento, ou seja, foi um momento muito aguardado. Morrissey (2014) lembra que *Cinquenta tons* mistura os conceitos de *fanfic* e ficção comercial, tanto amadora, quanto profissional, e que essas categorias podem ser definidas mais como estratégias de mercado do que por diferenças de enredo e escrita.

Por *Cinquenta tons* ter sido uma autopublicação em um site, os fãs chegaram a ele antes da editora. Como visto anteriormente, antes apenas os editores escolhiam o que estaria nas livrarias, mas hoje já é vista uma configuração diferente, em que os fãs também escolhem o que vai ser publicado. A aquisição de novos títulos passou a ser um trabalho quase colaborativo em alguns editoriais. Esse processo que surgiu com as novas tecnologias colocou muito em discussão a figura do editor, se ele ainda era necessário, visto que os livros estavam saindo direto de plataformas digitais para as livrarias.

²⁶ Disponível em: <http://www.businessinsider.com/discrete-ebooks-have-unlocked-a-huge-erotic-fiction-market-2012-10>. Acesso em: 23 abr. 2015.

²⁷Original: “erotic literature is increasingly finding ardent fans among women seduced by the discretion afforded by ebooks, publishers say”

Schwarcz (2012) comenta essa discussão no artigo intitulado *A morte do editor*²⁸, em que lembra que a Amazon, muito forte nas vendas de livros no varejo, incentiva muito a autopublicação, tendo lançado, inclusive, a própria plataforma, a Kindle Direct Publishing. Schwarcz (2012), que é dono da editora Companhia das Letras e seus selos, lembra que o editor tem papel fundamental para a entrega de um texto final de qualidade e que apesar do crescimento das autopublicações de sucesso, muitos dos números conseguidos se devem ao *marketing* das editoras que compraram seus direitos de publicação. Assim, os fãs têm uma sensação muito forte de participação naquela publicação, sua identificação é máxima e eles mesmos fazem uma propaganda, apesar do trabalho de *marketing* da editora que Schwarcz (2012) destacou ser fundamental. Não é incomum serem enviados *links* com histórias hospedadas em sites de autopublicação para as editoras. Quem os envia são os fãs, que já criaram uma relação com os autores, ou só gostam muito da história e gostariam de tê-la em livro físico, objeto que ainda carrega muito status.

Pensar o momento em que a obra foi publicada também é fundamental. Há alguns anos, seria impensável um livro com um cunho sexual tão forte e tão constante no enredo fazer um sucesso global entre as mulheres. Lee (2008) relata que a partir dos anos 1990, as obras começaram a apresentar heroínas que se permitiam a explorar sua sexualidade, e recebiam a permissão do público, que as consumia nas histórias. A introdução gradual de erotismo relacionado à mulher permite a assimilação daquelas ideias, ao mesmo tempo em que não agride. *Cinquenta tons* surge desse amadurecimento do sexo ligado à mulher na literatura. É novo, mas tem ideias antigas. Além disso, a trilogia oferece o que muitas mulheres precisam ler, já que as mulheres do século XXI vivem o benefício da segunda onda do feminismo nos campos da carreira e da sexualidade, mas ainda sofrem pressão social no que se refere ao casamento, ao amor e à maternidade. McRobbie (2006) cita a expressão de Judith Butler “duplo enredamento” para defender que hoje existem valores neo-conservadores relacionados a gênero, sexualidade e vida familiar co-existindo com “processos de liberação em relação à escolha e à diversidade nas relações domésticas, sexuais e de parentesco” (McROBBIE, 2006, não paginado). Essa ideia pode se ligar ao momento em que *Cinquenta tons* está inserido pelo fato de o sexo estar presente em um livro direcionado às mulheres, o que é uma tendência mais liberal, ao mesmo tempo em que ainda fornece a essa mulher o ideal de felicidade do amor romântico reservado ao casamento e aos filhos, campos onde justamente a mulher ainda sofre pressão social para se enquadrar nos padrões da sociedade

²⁸ Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2012/08/a-morte-do-editor/>. Acesso em: 23 abr. 2015.

patriarcal. O tempo em que *Cinquenta tons de cinza* surgiu não poderia ser mais receptivo: à mulher já é permitido gostar de sexo, desde que seja um tipo de sexo de que ela pode gostar.

Por isso, ao fato mais importante para esta pesquisa em especial é que o sucesso de *Cinquenta tons de cinza*, que virou febre entre as mulheres, deriva do fato de E L James ter pego a estrutura do gênero romance, que é tradicionalmente feminino, como relatado no segundo capítulo, e ter adicionado sexo e sadomasoquismo, ambos justificados na ideia do amor romântico, que faz tudo ser aceito socialmente. Foram apresentadas diversas razões para o sucesso da trilogia, mas a semelhança com o romance é a que mais explica o sucesso especificamente com as mulheres. A partir de *Cinquenta tons de cinza*, criou-se uma nova literatura erótica, que desloca o eixo de produção dessa literatura do homem para a mulher baseando-se no romance e nos contos de fadas. Essa relação com dois tipos de literatura tão ligados à mulher e à formação feminina será investigada no quarto capítulo, que embasará as reflexões posteriores.

4 OS PARALELOS DO ROMANCE, DA LITERATURA ERÓTICA CONTEMPORÂNEA E DOS CONTOS DE FADAS

A literatura erótica contemporânea e o romance são parecidos em estrutura e isso é tratado pelo público geral como se fosse uma ideia pertencente ao senso comum. Algumas pessoas chegam a compará-la aos contos de fadas. Apesar disso, a maioria dessas comparações são apenas afirmações que não buscam pensar em que esses gêneros se parecem, como se relacionam, quais são as influências que os contos de fadas têm nessas histórias eróticas, representadas neste capítulo por *Cinquenta tons de cinza*, que funcionará como uma espécie de metonímia para os outros livros eróticos que apareceram em seguida, um exemplo que representa a ideia do todo. A esta pesquisa interessa estabelecer uma relação entre esses gêneros, entender como acontece o uso de estruturas do romance e também dos contos de fadas na literatura erótica.

4.1 O ROMANCE E A LITERATURA ERÓTICA CONTEMPORÂNEA

Para afirmar que a literatura erótica hoje se apropriou da estrutura do romance e acrescentou maior carga sexual é preciso afirmar também, com o respaldo de diversos autores, como Radway (1991), Fisher e Cox (2010), Douglas (1980), Cohn (1988), Alberoni (1986) e Morrissey (2014), que o romance tem uma fórmula estabelecida que permeia suas narrativas. Como já visto no segundo capítulo, as fórmulas surgiram como formato de livro *paperback* pela necessidade de uma produção em série de obras de apelo popular. Zanetti (2009) acrescenta que a originalidade e a inovação, tão exigidas no mercado cultural, estão inscritas em processos de serialização e que “a partir de um ‘modelo-base’, de um protótipo, articulam-se modos diferentes de repetições, seja no modo temático, no icônico ou no narrativo” (p. 185). Ou seja, o romance tem uma base, que é a sua fórmula, mas é acrescido de novidades, surpresas, e o valor dos romances está justamente no modo em que serão ajustados, na sua composição. Zanetti (2009) e Morrissey (2014) concordam com o fato de que o romance não deve ser considerado um gênero pobre por isso e que seu sucesso deriva do alinhamento que o autor fará entre o conforto e essa surpresa.

A seguir, serão estudadas as estruturas que a trilogia *Cinquenta tons de cinza*, representando a literatura erótica contemporânea, divide com o romance pontuando também as diferenças dos dois gêneros, à luz dos trabalhos dos autores citados. Os pontos convergentes, que oferecem a parte facilmente reconhecida pela leitora e a fazem identificar-se com a história, estão localizadas no enredo, nas características femininas e masculinas dos

protagonistas, e na ideia de final feliz, principalmente relacionada ao casamento e à maternidade. Suas diferenças aparecerão ao longo da análise.

4.1.1 Enredo

Fischer e Cox (2012), ao estudarem a fórmula dos romances Harlequin, perceberam que sempre nas primeiras páginas a heroína conhece o herói, ele mostra a ela alguma coisa que a causa repulsa, como arrogância ou violência de alguma forma, que depois será justificada ao longo da história. Os pesquisadores explicam que as leitoras sabem, no entanto, que o herói se transformará em um homem carinhoso, lindo e amável no final da história. Douglas (1980) observou os mesmos romances para escrever, em tom de crítica, que a história começa com a heroína perdendo algum parente ou alguma outra coisa que a faça estar especialmente vulnerável, tem a sexualidade despertada pelo herói e, depois de lidar com diversas situações negativas por causa dele, tem um final feliz.

Cohn (1988) entende que o romance narra a progressão do erotismo e entende que ele é composto por três segmentos específicos:

[...] um encontro inicial entre o herói e a heroína, no qual incorre a hostilidade da heroína pelo herói; um longo período de tensão em que o herói e a heroína são escalados para trabalhar em algo benéfico para os dois; e uma situação final de perigo, resgate e afastamento que leva a uma declaração de amor.²⁹ (COHN, 1988, *e-book* não paginado, tradução nossa)

Alberoni (1986) reforça essas ideias e acrescenta a figura de “uma rival. Uma mulher sem preconceitos, de hábitos livres, mestra na arte da sedução” (p.16). Essa mulher representa uma ameaça ao amor dos protagonistas e também uma prova de amor quando o mocinho consegue mostrar que, apesar de todo o magnetismo sexual daquela mulher, geralmente mais velha, o que ele deseja mesmo é o amor da mocinha. Apesar de alguns detalhes fazerem com que as análises sejam diferentes, todas convergem para o resumo de Janice Radway: “homem e mulher se conhecem, o obstáculo para o seu amor e final feliz”³⁰ (RADWAY, 1991, *e-book* não paginado, tradução nossa).

Cinquenta tons de cinzas e encaixa nessa estrutura. Christian Grey e Anastasia Steele se conhecem logo na página 10 do primeiro livro e ela narra sentir um “arrepio excitante” (JAMES, 2012a, p. 11) quando os dois se tocam. No entanto, ela o acha arrogante, autocrático

²⁹ Original: “[...] an initial meeting between the hero and heroine, which incurs the heroine’s hostility to the hero; a long period of armed truce during which the hero and heroine are thrown together typically to work toward some mutually accepted goal; and a final episode of danger, rescue, and exile leading to the declaration of love.”

³⁰ Original: “[...] man and woman meeting, the obstacles to their love, and their final happy ending.”

e frio, mas essas impressões de Anastasia não afetam a relação entre eles, que passa a se desenvolver. O sentimento de repulsa dela deriva do sadomasoquismo, ao qual ela é apresentada, que é também o motivo para Ana deixar Grey no final do primeiro livro da série. Christian explica o seu lado no decorrer da história e mostra a Ana como aquilo pode ser prazeroso para ela também, além de mostrar mais de sua personalidade para ela, o que demonstra uma mudança de atitude em prol do relacionamento – um ato de amor. A história termina com Ana, mesmo longe de Christian, colocando sua vida em risco para salvar a irmã dele, o que faz com que ele acredite finalmente que Ana nunca mais o deixará. Christian também passa a assumir o papel de homem carinhoso, lindo e paternal, igual o dos romances. A figura da rival é encarnada por Ms. Robinson, Elena, a ex-dominadora de Christian, que é uma mulher experiente e também praticante do sadomasoquismo. Para Ana, Elena é tudo o que ela jamais será e isso causa diversas brigas entre o casal até Christian finalmente romper seu relacionamento de amizade com Elena e provar seu amor por Ana mais uma vez. Relacionando com o resumo de Radway (1991), Christian e Ana se conhecem, têm que lidar com o sadomasoquismo e garantem seu final feliz juntos para sempre, o que é indicado pelo casamento e os filhos.

Assim, *Cinquenta tons de cinza* tem todos os elementos do enredo dos romances e a eles acrescentou o sexo explícito e muito frequente, que passa a ser a novidade que é conjugada à fórmula para dar a ideia de originalidade e inovação sugerida por Zanetti (2009). Como Alexandrian (1994) lembra no segundo capítulo, é importante diferenciar o romance erótico do romance com passagens eróticas. O sexo na literatura erótica contemporânea é mais do que uma ação decorrente de um relacionamento entre duas pessoas que se amam, ela é um dos elementos principais, sem os quais não se pode fazer uma sinopse da obra. Enquanto o sexo em romances aparece pontualmente para destacar o grau de intimidade ou não de uma relação ou criar possibilidades de enredo para a história, por exemplo, a mulher engravidar, na literatura erótica contemporânea ele é exacerbado: além das descrições, aparece diversas vezes ao longo do livro, ocupa boa parte do número de página das histórias.

No caso de *Cinquenta tons de cinza*, o sexo é o ponto de virada na história, é a ele que está ligado o problema que será superado pelos protagonistas ao longo dos três livros da série. Ao contrário de diversos romances em que o livro termina no casamento, o que significa muitas vezes a iminência do sexo, os livros eróticos de hoje praticamente começam com o sexo, mas isso não causa estranhamento em leitoras com inclinação romântica por serem baseados em estruturas conhecidas das leitoras. Mesmo particularidades do sexo, como o sadomasoquismo, que poderia ser considerada um tabu entre essas leitoras, são aceitas e

causam curiosidade, pois estão inseridas em uma história que as leitoras elas sabem como vai se desenrolar: a surpresa é só essa, o resto já foi assimilado muito tempo antes. É interessante destacar que a maioria dos textos que teorizam os romances usados neste trabalho são anteriores a *Cinquenta tons de cinza*, ou seja, essas características de enredo realmente já existiam antes e foram atualizadas com a novidade do sexo explícito e constante na história. O sexo conjugado com as outras razões para o sucesso da obra destacadas no terceiro capítulo fizeram da trilogia uma obra popular e contemporânea, que se aproxima da realidade das leitoras, como observou uma participante de um dos encontros de literatura erótica em que estive presente (ver apêndice B) e disse que é mais próximo de sua realidade de universitária o sexo não demorar a acontecer em um relacionamento.

4.1.2 Personagem feminina

Anastasia Steele se descreve como uma “garota pálida, de cabelo castanho e olhos azuis grandes demais para o rosto [...]” (JAMES, 2012a, p.8), seu cabelo é “rebelde” (p. 8) e é “desastrada e malvestida” (p. 17). Ela é virgem, descrita como inocente, e, quando conhece Grey, pensa que homem nenhum a afetara assim. Ela revela que jamais se expôs romanticamente e narra: “uma vida de insegurança – sou muito pálida, muito magra, muito desleixada, descoordenada, minha lista de defeitos é longa. Sempre fui eu a repelir quaisquer possíveis admiradores” (p. 51). Ana é muito insegura e deixa transparecer isso em diversos momentos, por exemplo, quando acha que Christian debocha dela ao responder a algumas perguntas para a entrevista. Por diversas vezes, ela se pergunta o que ela tem para Christian gostar dela, o porquê de ele a ter escolhido. Ela às vezes se compara com sua melhor amiga, Kate, a quem descreve como “muito bonita”, com “o cabelo louro avermelhado no lugar e os olhos verdes luminosos” (p. 8). Ana também é jovem, tem 21 anos, forte, determinada e apaixonada por livros, sonha em trabalhar em uma editora e tem orgulho de se bancar com seu trabalho de vendedora.

Douglas (1980) diz que a heroína do romance é jovem, inexperiente em relação a sexo e vulnerável, seu corpo é “pequeno” e sua sexualidade é ativada pelo herói. Aqui vale a pena lembrar o já citado *Pamela*, de Richardson, em que a protagonista apresenta essas características. Fischer e Cox (2010) acrescentam que a protagonista nunca é descrita como muito bonita, apesar de o herói sempre a achar linda, é independente, geralmente não é rica e não muito ambiciosa (ela sonha em ser assistente de CEO, não em ser CEO).

A carreira da personagem feminina na literatura erótica contemporânea é interessante de ser observada. Na maioria dos casos, como já citado, elas são estudiosas, determinadas e têm prazer em trabalhar. Geralmente, exprimem o desejo de alcançar um bom emprego por mérito próprio. No entanto, nessas histórias, o emprego da mulher geralmente está relacionado ou subordinado ao do homem. Ela é secretária, funcionária, assistente, ou seja, ocupa a posição de funcionária do homem. No caso de Anastasia Steele, ela deixa claro que deseja ser editora e que não quer ajuda para ocupar esse cargo, quer saber que consegue fazer isso sozinha. Apesar de prometer a ela que não interferirá, Christian compra a editora em que ela é estagiária e justifica sua ação quando diz que fez isso porque pode, pois precisa dela em segurança. Na sequência da cena, ela reclama “Mas você disse que não iria interferir na minha carreira!” (JAMES, 2012b, p. 59) e ele responde que não vai, ou seja, que não interferiu.

A própria história de *Cinquenta tons de cinza* compactua com Christian quando o chefe de Ana, Jack, se revela um estuprador e Christian termina como o que estava com a razão, como se tivesse mesmo que protegê-la no trabalho e essa tenha sido uma atitude justificável. É importante frisar que mesmo quando prometeu a ela que não interferiria em sua carreira, Ana passa a ser sua empregada após a compra da editora e quando Jack é demitido (por Christian), quem assume seu lugar de chefia é a própria Ana, com apenas alguns meses de profissão, mesmo que ela afirme diversas vezes que não quer chefiar nada. Assim, Christian faz com que a profissão dela vire apenas um *hobby*, já que ela trabalha para o namorado, que não se importa com o que acontecerá financeiramente à editora, afinal ele é muito rico e Ana está protegida e feliz.

Sobre a construção da personagem, Fischer e Cox (2010) lembram que a protagonista não é descrita detalhadamente para facilitar a identificação da leitora. Além de ser narrada em primeira pessoa, ou seja, o que é narrado é o que é observado, *Cinquenta tons de cinza* também descreve muito mais o homem do que a mulher. Ana se descreve no início e depois a leitora acessa suas mudanças apenas por meio de suas atitudes e falas de Grey, enquanto ele é muito adjetivado nos três livros da série (ver apêndices C e D). Essa informação é interessante porque se relaciona diretamente com o fato de o público ser feminino: elas precisam se identificar com a personagem, então esta é pouco descrita para que a mulher que está lendo viva a fantasia que a história traz com um homem tão descrito que quase se torna real.

Radway (1991) conduziu uma pesquisa com diversas leitoras de romance de uma cidade de um subúrbio americano e também ouviu Dot, que trabalhava na livraria que essas mulheres frequentavam e era apontada como especialista em romances por elas. Dot descreve um bom romance e afirma que é baseado em uma heroína inteligente que conhece um homem

capaz de reconhecer suas qualidades especiais e amá-la o quanto ela precisa ser amada. As leitoras concordam que as características essenciais de uma heroína são a inteligência, o senso de humor e a independência. A autora concluiu que a heroína típica do romance tem entre dezessete e vinte anos, nunca teve experiências com o sexo oposto antes de conhecer o herói, não tem ideia de que podem despertar atração sexual em alguém, são bonitas, mas não sabem disso. Anastasia Steele também se relaciona com essa ideia e é facilmente reconhecida nessas características.

As heroínas, tanto do romance quanto da literatura erótica, sempre são o que a sociedade entende pelo ideal de mulher de hoje: são bonitas, determinadas, estudiosas, não dependem financeiramente do marido, não destroem casamentos e sua vida sexual se inicia quando ligada ao amor e ao “homem da vida”. Elas se relacionam com as próprias leitoras, que provavelmente não se sentem bonitas por não estarem no padrão de beleza impossível que é imposto, são independentes e lutam pelo seu dinheiro, o que foi possível por causa dos movimentos feministas, mas ainda lidam com as já citadas pressões em relação ao amor e à família. Elas desejam encontrar um homem lindo, maravilhoso e rico, que será um ótimo pai, mas não são lindas, maravilhosas e ricas. O romance e a literatura erótica as fazem vivenciar essa fantasia pelos livros e a última também traz a fantasia de uma vida sexual muito satisfatória em que a mulher goza em menos de três linhas, o que não acontece com a maioria das mulheres. Anastasia Steele é uma mulher como elas: se divide entre vida pessoal, trabalho e estudo, não é rica, tem diversos defeitos. E, mesmo assim, ela consegue conquistar Christian Grey – o herói romântico lindo, rico e maravilhoso, que dá a ela amor, uma vida sexual impecável e presentes caríssimos, ou seja, que é (e aqui se entende culturalmente) o sonho de toda mulher.

Durante eventos de literatura erótica de que participei (ver apêndices A e B), diversas leitoras pareciam admirar Anastasia. Quando alguém do grupo do encontro acusava a protagonista de ser submissa e boba, sempre alguma das mulheres presentes rebatia dizendo que Ana só fazia o que queria, o que ela escolhia fazer, mas que abria mão de algumas coisas em prol da relação, “assim como todas fazem”. Ana, que está muito ligada à personagem do romance, também está muito ligada a essas leitoras, que a veem como uma delas.

4.1.3 Personagem masculino

Fisher e Cox (2010), quando escrevem os resultados de sua pesquisa sobre o herói romântico, iniciam o texto chamando atenção para o fato de que “o herói nos romances

Harlequin sempre é descrito em detalhes, desde o início do livro”³¹ (p. 309, tradução nossa). Como os pesquisadores concluem sobre os romances, e *Cinquenta tons de cinza* acompanha, a descrição do personagem masculino começa mais no campo de sua aparência, que sempre atrai as mulheres nas histórias.

O herói romântico representa o puro conceito de masculinidade, lembra Radway (1991), tudo nele é “forte, angular e sombrio” (RADWAY, 1991, *e-book* não paginado, tradução nossa)³². Christian Grey é descrito como forte, sombrio, intimidador, seu olhar é penetrante, também sombrio e cinzento. Os dois protagonistas, tanto do romance quanto da literatura erótica, são misteriosos e revelam sua verdadeira personalidade quando confiam e se apaixonam por uma mulher considerada realmente boa.

Cohn (1988) consegue a descrição de um herói de romance perfeito em forma de manual, que era usado pela Silhouette Books na hora de avaliar um original, e a revela em seu trabalho:

[...] o herói é de 8 a 12 anos mais velho do que a heroína. Ele é confiante, poderoso, tem temperamento explosivo, é capaz de ser violento, apaixonado e delicado. Ele é muitas vezes misterioso... Sempre mais velho do que a heroína, normalmente em seus 30 anos, é rico e teve sucesso na profissão que escolheu... Ele é sempre alto, musculoso (mas não muito) e tem traços marcados. Não é necessariamente bonito, mas, acima de tudo, é viril. Ele normalmente é sombrio.³³ (COHN, 1988, *e-book* não paginado, tradução nossa)

O mesmo autor lembra que o herói tem muitos carros, imóveis, roupas, empregados, dá muitos presentes caros e possibilita viagens exóticas. E que apesar de todo o poder atribuído a ele por meio desses objetos e de seu dinheiro, o herói muitas vezes tem um passado sombrio do qual não se orgulha. Todas essas características se relacionam muito com o personagem de *Cinquenta tons de cinza*. Christian Grey teve uma infância horrível, passou fome, sua mãe era prostituta e viciada em drogas e o cafetão batia nele. Mais velho, foi adotado por uma família perfeita e rica, em que todos eram bonitos, gentis, bem-sucedidos e inteligentes, e pôde reconstruir sua vida e se tornar um empresário de sucesso. Ele tem diversos carros na garagem, algumas propriedades, motorista, governanta, diversos outros empregados de segurança, dá presentes caríssimos para Ana, como as primeiras edições de um livro, computadores, celulares, carros e até uma casa. Na lua de mel, os dois foram de jatinho para Londres, cidade que a garota sonhava em conhecer, e Paris. Christian sempre faz

³¹ Original: “The hero in Harlequin romances is always described in detail, right from the start of the book.”

³² Original: “hard, angular, and dark.”

³³ Original: the hero is 8 to 12 years older than the heroine. He is self-assured, masterful, hot-tempered, capable of violence, passion and tenderness. He is often mysteriously moody... Always older than the heroine, usually in his early or late 30's, he is rich and successful in the vocation of his choice... He is always tall, muscular (but no muscle-bound) with craggy features. He is not necessarily handsome, but is, above all, virile. He is usually dark.

questão de lembrar o quanto é rico e pode dar esse tipo de coisa, apesar de ao longo da história dizer algumas vezes que o dinheiro não significa nada se não tiver Ana ao lado dele.

Grey é sempre misterioso e sombrio, Ana nunca sabe direito o que ele pensa e se assusta com suas mudanças bruscas de humor. Seu poder se impõe na relação dos dois e ultrapassa a ideia sadomasoquista de dominador e submissa. Christian, mesmo depois de renunciar ao sadomasoquismo quando começa a desenvolver sentimentos por Anastasia, controla o que ela veste, seus trejeitos, o que ela come e seu anticoncepcional, que passa a ser responsabilidade dela e culpa apenas dela também quando dá errado e ela engravida. Quando Ana faz alguma coisa que desagrade Christian, como colocar sua segurança em risco (pelo ponto de vista dele), ele a pune na cama, seja com tapas ligados ao ato sexual, dos quais ela passa a gostar, ou não permite que ela chegue ao orgasmo diminuindo seus estímulos, o que causa uma briga entre eles. Seu poder na história deriva das sensações que causa em Anastasia, sua experiência sexual extensa e do seu dinheiro, que é um símbolo de poder exterior à relação.

Cohn (1988) estuda a influência do dinheiro nesses romances e afirma, ciente da polêmica que pode causar, que o romance conta a história de como a heroína ganha acesso ao dinheiro e, conseqüentemente, ao poder, na sociedade patriarcal. Esse acesso se daria por meio do casamento e a história de Anastasia pode se relacionar a essa informação, apesar de ela sempre deixar claro que não quer esse dinheiro, pois ela luta pela sua renda, assim como a maioria das leitoras que consomem sua história. O casamento, apesar de em *Cinquenta tons de cinza* ser apenas a confirmação de um relacionamento e uma vida sexual (e não o início de uma), ainda é uma garantia de felicidade da heroína que agora é rica, tem um marido, provavelmente criará uma família e trabalhará apenas porque deseja, pois tem valores e não quer depender do marido.

Uma curiosidade é que a própria Anastasia identifica Christian como um herói romântico quando diz “esse homem lindo e fodido, a quem já considerei meu herói romântico – forte, solitário, misterioso: ele possui todas essas características” (RADWAY, 1991, p. 183, tradução nossa). Ela também o relaciona a um cavaleiro cortês, enquanto ele rebate e diz que é um cavaleiro das trevas. Essas percepções dentro da literatura erótica são interessantes, pois a própria personagem, que estuda literatura, enxerga as características do herói romântico no protagonista masculino da literatura erótica.

4.1.4 Casamento, maternidade e o final feliz

Simone de Beauvoir (1967) já dizia em seu célebre *O segundo sexo* que “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR, 1967, p.165). Antigamente, era só pelo casamento que a mulher poderia acessar o dinheiro e o trabalho de Jan Cohn (1988) lembra que o homem jovem poderia crescer dependendo apenas de sua iniciativa e da indústria, já a mulher não tinha a mesma sorte, a iniciativa delas era inclusive vista com maus olhos. Assim, a modéstia e a passividade se tornaram características tipicamente femininas aos olhos da sociedade e o único jeito de a mulher crescer social e economicamente era por meio do casamento, mas casar por dinheiro e *status* ganhou valor negativo ao longo dos anos. No final do século XVIII, o amor romântico ganhou força e pela primeira vez se tornou motivo aceitável para um casamento, se forem consideradas as classes mais altas.

Hoje, o casamento não tem mais a mesma função que Cohn (1988) destaca, mas a colocação de Beauvoir permanece atual. Culturalmente, a ideia que o casamento traz para a mulher é a de felicidade, realização e sucesso. Uma mulher chegou ao ápice da vida quando tem um marido – a mulher deve ser heterossexual – e filhos, de preferência. O amor romântico é o sentimento que rege a cerimônia e a grande vitória das mulheres nos romances e na literatura erótica contemporânea é ser amada, fazer aquele homem impenetrável revelar seu amor por elas e imediatamente fazê-las alcançar o ideal almejado de felicidade. Como observa Giddens (1993) ao pensar o romance, “a heroína amansa, suaviza e modifica a masculinidade supostamente impenetrável do seu objeto amado” (p. 57).

Morin (2002) diz que, na cultura de massa, em que os dois gêneros literários estão inseridos, a felicidade é uma projeção imaginária e também uma “ideia-força” (p. 125), uma ideia que impulsiona as pessoas a buscarem-na. O autor ainda relaciona a ideia de casamento à felicidade e ao amor quando diz que:

A temática fundamental da felicidade *pessoal* se acrescenta a temática não menos fundamental da felicidade no amor. [...] O *happyend* é uma eternização de um momento de ventura em que se encontram enaltecidos um amplexo, um casamento, uma vitória, uma libertação. Ela não se abre na continuidade temporal do “eles foram felizes para sempre e tiveram muitos filhos”, mas, sim, dissolve passado e futuro no presente de uma intensidade feliz. (MORIN, 2002, p. 126, grifos originais)

Assim, na ideia do casamento, do ápice do amor e da consequente felicidade, tudo o que foi e tudo o que será vivido não importa, pois aquele momento já atesta a felicidade plena. “O amor decantado, fotografado, filmado, entrevistado, falsificado, desvendado, saciado parece natural, evidente. É porque ele é o tema central da felicidade moderna” (MORIN,

2002, p. 131). O autor lembra que depois da década de 1930, o amor romântico passou a conjugar a atração sexual com a afinidade das almas e que isso representou a ideia de um sentimento total.

Janice Radway (1991) afirma que o romance está muito ligado ao final feliz e que esse é o momento mais aguardado pelas leitoras. Afinal, elas leem sobre as brigas, discordâncias e até a repulsa da heroína pelo herói com a certeza de que tudo terminará bem. As tensões são sempre parciais, pois todas sabem como a história vai terminar. A autora chama atenção para o fato de que o casamento garante o final feliz, pois também mostra a realização de que a dependência emocional da heroína em relação ao herói é recíproca, o herói transfere parte de seu poder quando pede a heroína em casamento e mostra que precisa dela também.

A ligação do amor, casamento e final feliz, presente também no romance, é o que assegura o sucesso de *Cinquenta tons de cinza* entre as mulheres. O sexo que importa na história, o de Christian e Anastasia, aparece ligado ao amor romântico, sentimento que legitima toda e qualquer atitude que vise manter aquele relacionamento. O sexo, mesmo sadomasoquista, não assusta, por isso que a literatura erótica pôde entrar culturalmente no mundo feminino.

O sadomasoquismo é um dos temas principais do livro e por isso o livro poderia ter sido rejeitado e considerado violento pela maioria do público leitor. Ações como tapas e chicotadas são instantaneamente ligadas à violência pela maioria das pessoas e assim também foi para Anastasia. O que o livro conseguiu foi cativar a leitora pelos próprios questionamentos da personagem. Na história, Ana não entende e rejeita o sadomasoquismo, apesar de aproveitar a parte mais leve dele, como brinquedos sexuais, e expõe seu descontentamento para Christian, que tira suas dúvidas e a introduz no mundo sadomasoquista aos poucos, sempre com descrições que deixam claro o prazer da personagem naquelas práticas. Isso somado ao contrato, uma prova de que o sexo seria consensual, e às ações e sentimentos de Christian, sempre muito preocupado com o prazer e a saúde de Ana, faz a ideia de violência doméstica não ser comparável ao que acontecia na relação do casal.

O livro muito provavelmente não teria feito sucesso se contasse a história da reação de Grey com uma de suas antigas submissas, em que não existia amor da parte dele, pois apesar de incrementar a história por causar curiosidade e corroborar com a aura *bad boy* de Grey, o que interessa é o amor que Christian desenvolve por Ana. O sexo sadomasoquista foi importante para o sucesso da história porque foi colocado desde o início como uma condição essencial para o relacionamento, afinal, Christian imaginou que Anastasia seria uma ótima submissa no primeiro momento que a viu. Por isso, a superação do sadomasoquismo, a partir

da rejeição de Ana, mostrou um amadurecimento do sentimento de Christian. A história dá a entender que o sexo sadomasoquista é totalmente descolado de sentimento romântico. As submissas são importantes para Christian, que se preocupa com elas e com sua saúde, mas ele não nutre maiores sentimentos. A leitora só percebe a importância que Ana está começando a ter na vida de Christian quando ele abre mão de que ela seja sua submissa, o que significa assumir que existe algum tipo de sentimento envolvido, no contexto da história.

Além disso, o termo submissa, utilizado no contexto do sadomasoquismo, carrega um sentimento pejorativo fora desse tipo de relação. Christian decidir ficar com Ana mesmo que ela não seja sua submissa também representa uma vitória para ela e as leitoras na história. A garota sempre se posicionou misturando os significados da ideia de submissão nos dois contextos, entendendo que ser submissa em uma relação sadomasoquista também significava ser submissa a Christian na relação dos dois fora da cama, coisa que ela não queria ser. Ana passou a ser “mais” do que “apenas” uma submissa que servia a ele e não podia contestá-lo.

Assim, não foi só o fato de Christian abrir mão de uma coisa que gostava muito que demonstrou o amadurecimento de sentimento, e sim de abrir mão de um tipo de relação sexual que não permitia o envolvimento romântico, no contexto do livro, que estava relacionada ao afeto e ao toque, que até então ele não suportava por seus já citados traumas da primeira infância. O sadomasoquismo é colocado na história como uma legitimação da personalidade fria de Christian, que começa a desaparecer quando ele desiste do contrato que propôs a Anastasia e some totalmente quando Anastasia o deixa no final do primeiro livro, assustada com seus gostos em relação ao sexo. Com essa decisão de deixar o sadomasoquismo e todas as suas regras de lado, Christian passou a se permitir viver seus sentimentos e sua relação romântica com Anastasia, que culminou em um casamento e filhos.

À mulher foi permitido gostar do sexo apresentado na história por esse sexo estar inserido na lógica do casamento feliz, no ápice de felicidade dentro da sociedade patriarcal. Christian Grey pedir Ana em casamento é uma grande vitória para ela e para as leitoras, afinal, ele afirmava, assim como diversos heróis românticos, que não era capaz de se apaixonar. Ana, mesmo sem graça, estabonada e não tão bonita assim, fez o amor impossível surgir dentro de um poderoso, seguro e lindo magnata americano. Ao identificarem subconscientemente as estruturas do romance ao longo da história, mesmo que Ana deixe Christian no final do primeiro livro da trilogia, as leitoras sabem como a história vai acabar. É por isso que tudo pode acontecer, pois no final eles ficarão juntos, afinal, “o amor verdadeiro vence tudo”, até uma relação que seria supostamente violenta pelo sadomasoquismo, pelo olhar de Anastasia, e incapacidade de amar de Christian Grey.

Como já dito, a felicidade em *Cinquenta tons de cinza* é assegurada no casamento dos protagonistas e também na maternidade, que se torna um problema na metade do terceiro livro, mas se resolve e culmina na realização plena: Ana é casada com um homem incrível, mora em uma mansão e brinca com o filho no jardim, enquanto está grávida de gêmeos e mostra que não abandonou seu trabalho e sua vida sexual com o marido. Essa é uma ideia que interessa à mulher contemporânea, que precisa “seduzir, amar, viver confortavelmente [...], uma antinomia entre o lar e o amor” (MORIN, 2002, p. 145) com a qual têm que lidar. Ana oferece um conforto para essas mulheres que ouvem da sociedade que depois dos filhos a vida sexual do casal acaba e da impossibilidade de conciliar uma carreira e a maternidade.

4.2 A INFLUÊNCIA DOS CONTOS DE FADAS

Os contos de fadas começaram como histórias orais, passadas de geração em geração e contadas entre adultos. Camponeses as contavam ao pé da lareira para seu entretenimento em uma época em que não existiam livros impressos. Com a invenção dos tipos móveis por Gutemberg, no século XV, tornou-se possível a reprodução seriada de livros e, conseqüentemente, a maior difusão das histórias.

Esses contos existem em diversas versões, que dependem da cultura e do público a que são direcionadas. Por exemplo, as versões originais dos contos, contadas entre adultos, têm diversas referências a incesto, canibalismo e outros assuntos que não existem nas versões infantis. As crianças hoje são automaticamente ligadas aos contos de fadas talvez por causa de Walt Disney, que adaptou esses contos e os transformou em animações.

Das muitas histórias conhecidas, as que mais renderam público e fama para Walt Disney foram as das princesas, que fazem parte da vida das crianças e inclusive transformaram a ideia a que o substantivo “princesa” remete ao substituírem as antigas princesas medievais no imaginário coletivo. As produções que contam as histórias das princesas marcaram época e, amplamente difundidas principalmente no mundo infantil, despertaram este imaginário, que anexa imagens, sentimentos, experiências, lembranças e noções de realidade que compõem o que é imaginado na cabeça das crianças e também naturaliza um determinado modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de se comportar em sociedade. Os filmes de animação, ao serem teatralizados, passaram a servir de produto e o contato com eles ativa uma ideia de identificação e projeção do que foi passado, podendo provocar uma transformação na composição do Eu (FOSSATTI, 2009).

Bruno Bettelheim (2014), ao estudar os contos de fadas à luz da psicanálise e sua relação com as crianças, afirma que “nossa herança cultural encontra expressão nos contos de fadas, e por meio deles é comunicada à mente infantil” (p. 21) e que “toda criança deseja em algum momento ser um príncipe ou princesa” (p. 286). Assim, essas histórias transmitem para as crianças valores da nossa sociedade que fazem com que elas queiram ser esses personagens.

No caso das meninas, isso é ainda mais forte por causa das animações da Disney, que fazem parte de sua vida não só pelo cinema, mas também por roupas, brinquedos, enfim, produtos que a façam estar em contato diário com Branca de Neve, Cinderela, Bela, Ariel, para citar algumas. O ideal mais presente e difundido pelos contos de fada, principalmente na versão cinematográfica adaptada pela Disney, é o da felicidade por meio do casamento, o “felizes para sempre” está sempre relacionado a uma garota que está dentro do padrão de beleza imposto, pois é sempre descrita como “a mais bela”. Ela sofre com outras coisas na vida, mas no final sempre é recompensada por um homem corajoso e bonito que a salva – aqui impera a passividade feminina – e eles se casam.

Os contos de fadas, que amalgamam moralidade com fantasia romântica com o objetivo de representar os ideais culturais para as relações humanas, fazem a subordinação feminina parecer romanticamente desejável [...] as adaptações cinematográficas de alguns contos de fadas levadas a cabo por Walt Disney, na primeira metade do século XX, ajudaram a consolidar esta representação dos sujeitos femininos e a perpetuar nas sociedades contemporâneas os ideais românticos de amor difundidos por aquelas produções literárias. (TOMÉ; BASTOS, 2011, p. 9)

O termo “Era uma vez” serve para informar ao leitor que a história se passa em um lugar distante, que não é o aqui, e em um tempo indefinido, que não é o agora. O romance acaba com essa ideia ao adicionar elementos contemporâneos e torna a história mais próxima ao real e traz mais verossimilhança para ela. Lee (2008) traça um paralelo entre os contos de fadas e os romances quando diz que os dois se utilizam de fórmulas, focam na criação ou na reconciliação de um romance, aparecem em diversos textos e são considerados banais por algumas pessoas.

É possível fazer as seguintes relações entre a protagonista do conto de fada e a do romance e da literatura erótica de hoje: a princesa passa a ser uma mulher contemporânea, que trabalha e estuda; o padrão de beleza da personagem feminina permanece o mesmo: mulheres magras, brancas e de cabelo liso; as duas não notam sua beleza. O príncipe, personagem masculino, é o CEO de uma empresa, um magnata poderoso; o cavalo branco vira carros luxuosos; o castelo vira um apartamento com decoração impecável nos Estados Unidos; e a

princesa, que era salva de situações de perigo, como engasgar com uma maçã e morrer ou cair em um sono profundo, na literatura erótica, é salva de si mesma, é apresentada à sexualidade e a um novo modo de vida.

O fato de os contos de fadas se relacionarem hoje às crianças, o romance às jovens e os romances eróticos às mulheres adultas mostra que há uma formação de leitoras construída por esses gêneros. Os três, que são gêneros ligados à mulher, considerando as adaptações da Disney e versões de histórias feitas mais tarde no caso dos contos de fadas, e apresentam o mesmo ideal de felicidade, geram uma valorização da figura do herói e se assemelham muito no que tange aos ideais difundidos pela sociedade. Eles acabam por influenciar também o modo de pensar, de agir, os objetivos de vida e a projeção das realizações femininas. Pode-se dizer que a menina passa a infância com os contos de fadas, vive sua juventude na companhia de romances e alcança a idade adulta com a literatura erótica.

A Bela e a fera

O conto *A Bela e a Fera* talvez tenha sido o que mais influenciou o romance e, por conseguinte, a literatura erótica feita hoje. *A Bela e a Fera* foi escrito em 1756 por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont para ser publicado em uma revista destinada a mulheres. Ele conta a história de Bela, uma menina linda e virtuosa que sacrifica sua vida pela de seu pai e se oferece para morar em um castelo com uma Fera, um monstro obviamente feio e sem modos.

No conto, a Fera quer se casar com Bela logo que a conhece, enquanto ela recusa a proposta até que a Fera esteja em perigo, momento em que Bela reconhece seu amor por ela. Na animação, Bela ensina etiqueta e bons modos para a Fera, que gradativamente se torna mais gentil e educada. Nos dois casos, a Fera vive uma situação de perigo e Bela a ajuda e declara seu amor, o que faz um feitiço que mantinha um belo e inteligente príncipe preso naquele corpo animalesco. No final, “[o príncipe] se casou com Bela, que viveu com ele por muitos e muitos anos, numa felicidade perfeita, pois era fundada na virtude” (BEAUMONT, 2013, p. 93).

O chamado conto do noivo animal, como explica Bettelheim (2014), é antigo e apresenta diferentes versões. *A Bela e a Fera* é a mais conhecida dessas. Essa história foca, assim como o romance e a literatura erótica, na transformação da relação dos personagens masculino e feminino – como se desenvolve sua relação que começa conturbada e culmina no amor e casamento no final da narrativa. Anastasia tem uma relação muito forte com Bela por

causa da paixão pelos livros, característica muito marcada na personalidade das duas. E, assim como a Fera, Christian Grey, de *Cinquenta tons de cinza*, e a maioria dos personagens masculinos da literatura erótica contemporânea, é transformado de homem sem coração, que não se apaixonava por ninguém, em um príncipe carinhoso. A transformação da Fera influencia os temas centrais dos romances, a mudança do personagem masculino, que trará a felicidade da heroína por meio de um casamento feliz. A história se relaciona com *Cinquenta tons de cinza* também por mostrar uma relação amorosa que seria violenta e perigosa pela natureza da Fera, mas que se torna terna e assimilável com o sentimento que se desenvolve.

Maryellen Hains (1989) observa que a inocência e honra das heroínas dessas histórias transformam a Fera em um príncipe e que essa heroína valoriza a mistura de valores tradicionais com a mulher contemporânea, que tem seu dinheiro e trabalha, quando se casa com um homem poderoso e constrói um relacionamento pautado no respeito, na confiança e também no “felizes para sempre”. A autora ainda considera que a história não é realista, mas satisfaz a fantasia das mulheres. Enquanto na história do conto de fada a ideia negativa associada à Fera reside na sua forma física, no romance e na literatura erótica a carga negativa está ligada à emoção e à moral.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a pesquisa investigar o território econômico e cultural em que a literatura erótica de hoje está inserida, buscando o contexto histórico, definiu o que é a literatura erótica contemporânea e como modificou o mercado editorial atual. Depois, foi cumprido o objetivo da pesquisa ao serem traçados os paralelos da literatura erótica contemporânea e do romance, além de terem sido investigadas as influências que os contos de fadas têm nesses gêneros literários, à luz da questão inicial que motivou o trabalho: o protagonismo da mulher na literatura erótica contemporânea.

Com essas informações, torna-se possível afirmar que a literatura erótica contemporânea, nesta pesquisa representada por *Cinquenta tons de cinza*, reúne o novo e o velho em uma história e conquista o público ao conjugar o conhecido e a novidade, o sexo explícito, em um enredo que promete o final feliz, elemento tão recorrente na literatura feminina. Ao utilizar estruturas do romance, baseadas na transformação do herói por uma heroína comum e pelo amor romântico, a literatura erótica cria uma identificação com o público feminino, que se reconhece nessas estruturas pela cultura em que está inserido e que influencia a formação literária das mulheres. É importante destacar que essa cultura ainda é extremamente machista e conservadora e reforça a ideia de que a mulher deve servir ao homem e que o ápice da vida dela está no casamento e nos filhos. Mesmo que hoje já seja aceita a entrada da mulher no mercado de trabalho, ela nunca ameaça a soberania do homem na vida dessa mulher ou a coloca em posição superior a ele.

A literatura erótica lida atualmente é extremamente contraditória e isso precisa ser frisado. No dia-a-dia de editora, tive a oportunidade de conversar por diversas plataformas com muitas leitoras. Conhecendo suas histórias, não posso deixar de pontuar que a literatura erótica é utilizada como instrumento de empoderamento e libertação por muitas dessas mulheres, que me relataram terem começado e pensar mais o próprio prazer a partir das obras que liam. A contradição está nessas leitoras pensarem sobre sua própria sexualidade e a diminuição de sua passividade a partir de uma personagem muito submissa (a palavra aqui não sendo um trocadilho relacionado ao sadomasoquismo). Anastasia Steele, assim como diversas outras personagens, sempre acaba se curvando à figura masculina. A mudança de comportamento do herói, como Christian Grey desistir do sadomasoquismo, aparece como uma prova de amor, mas não acontece por causa de Anastasia, por suas colocações ou por se recusar a praticá-lo: ele só para quando percebe que não sente mais vontade desse tipo de sexo

depois de seus sentimentos por ela mudarem ele. Ou seja, ele não parou por ela, ele parou pelo que ela despertou nele, por seus sentimentos. É tudo sobre ele, no final das contas.

Muitas pessoas consideram *Cinquenta tons de cinza* transgressor por ter inaugurado um tipo de literatura erótica voltada para mulheres. Como Foucault (2014) lembrou e já foi citado no segundo capítulo, com a repressão, qualquer alusão ao sexo é considerada transgressora e de certa forma ainda vivemos uma repressão ao se considerar o machismo. O livro e o gênero têm seu mérito de tornar um livro assumidamente erótico um sucesso entre as mulheres de diferentes classes sociais e crenças, mesmo considerando o uso de estruturas consagradas e antigas, já muito comentado neste trabalho.

No entanto, é impossível deixar de chamar atenção para o fato de que essa transgressão não ultrapassa os limites permitidos pela sociedade. O sexo continua sendo entre brancos, magros, heterossexuais e monogâmico, e esses pilares também ajudam a segurar a “permissão” dada às mulheres para gostar desse tipo de sexo, que é baseado no amor romântico e não abala as estruturas do romance, já assimiladas pelas pessoas. Muito provavelmente, se os protagonistas fossem negros ou gordos, o livro sairia da lógica do *best-seller* por suscitar alguma reflexão, mesmo que não seja esse o objetivo. Certamente, personagens diferentes do estereótipo ideal para os homens e as mulheres e sexo envolvendo gays ou poligamia, para não citar pessoas transexuais, causariam um estranhamento em grande parte do público-alvo e, conseqüentemente, os livros encalhariam nas estantes, coisa que nenhum editor de selo de ficção comercial deseja.

Um exemplo de como mexer com esses pilares de influencia na relação da leitora com a história é a trilogia *Peça-me o que quiser*, de Megan Maxwell, da qual participei da produção. Ela tem a mesma fórmula de *Cinquenta tons de cinza*, mas sua surpresa está relacionada às orgias e não ao sadomasoquismo. Apesar de ter vendido bem no Brasil, diversas leitoras classificaram como “forte demais” nos encontros de literatura erótica em que fui e afirmavam que nem todo mundo gostaria de ler, que poderia agredir algumas leitoras. Quando um dos pilares mencionados é chacoalhado, o sexo pode causar repulsa e incomodar quem está lendo. Afinal, a liberdade que a mulher tem em relação ao sexo ainda é parcial.

Apesar de problemática em alguns aspectos, o grande mérito da literatura erótica contemporânea foi o de aproximar as mulheres em torno de uma temática sexual e incentivar a leitura e discussão pública desses livros, como em fóruns na internet e até no espaço reservado a comentários nas redes sociais. A mulher faz parte de toda a cadeia produtiva do livro, desde a escrita, pois ela é a autora, até a leitora, passando pela avaliação e edição do texto que, na minha experiência profissional, é predominantemente feita por mulheres.

Sonnet (1999) chama atenção para o fato de que em títulos escritos para mulheres que apresentam uma maior carga sexual, o fato de ter uma autora e não um autor cria um espaço para as mulheres aproveitarem a sexualidade. Por aproveitarem sua sexualidade, entendo que esses livros deem a muitas mulheres o sentimento de que gostar de sexo não é uma coisa ruim, que essa leitura suscita o prazer sexual, de ler coisas excitantes, mas também o de leitura e pertencimento. Esses espaços femininos físicos, como os encontros de literatura erótica de que participei, e principalmente virtuais dão uma ideia de coletivo, como se uma mulher legitimasse o desejo da outra de ler esse tipo de literatura. A partir do momento em que diversas mulheres estavam lendo, outras também se sentiram confortáveis de lerem, viram que não seriam condenadas por isso.

Filho (2005) lembra que “o uso da mídia está embebido numa rede complexa de relações culturais e sociais que torna difícil interpretar – que dirá prever – suas consequências” (p. 27). Assim como ele, acredito ser muito difícil determinar quais são as consequências sociais da representação da mulher em *Cinquenta tons de cinza* ou o impacto futuro nas mulheres que viveram essa onda erótica observada desde 2011, seja por esse sentimento de coletividade de legitimação do desejo erótico feminino seja por terem consumido obras que mais uma vez naturalizavam diversos comportamentos machistas e abusivos.

Mesmo assim, o campo de estudo da literatura erótica é muito interessante e vasto e gostaria de levar essa pesquisa à frente, investigando a relação das autoras, leitoras e personagens com a literatura erótica, ouvindo e analisando cada caso para entender o impacto desse tipo de literatura, pelo menos no presente, na vida dessas mulheres e o que isso representa para o mercado editorial. Outro caminho possível seria analisar a diferença dos livros eróticos escritos por mulheres no século XX e dos escritos no século XXI, que certamente têm diferenças. Por exemplo, o livro erótico *Fear of Flying*, de Erica Jong, lançado no início dos anos 1973 nos Estados Unidos, é muito relacionado à segunda onda feminista e bem mais descolado do amor romântico do que o que é visto atualmente. Pela minha experiência editorial, acho difícil que esse livro fosse contratado para a publicação hoje por contrastar tanto com a fórmula dos livros eróticos contemporâneos.

Hoje, já observo o início de mais uma mudança no mercado por estar avaliando cada vez mais romances com passagens sexuais mais explícitas, mesmo que apareçam poucas vezes na história. Acredito que a tendência seja a quantidade de livros eróticos diminuir, e isso significa apenas serem lançados no mesmo ritmo dos outros gêneros, não por que as mulheres não se interessam mais, e sim porque a carga erótica presente nesses livros foi aceita

pelo público e passou a permear outros gêneros também. Já temos livros com forte carga sexual que são categorizados como suspense romântico na editora em que trabalho, por exemplo. Vejo também cada vez mais a barreira entre o romance contemporâneo e o erótico se estreitar, os dois gêneros influenciando cada vez mais um ao outro, muito pelos pontos convergentes entre os dois, mas também por uma maior liberdade que o mercado assimilou a partir da demanda de suas próprias leitoras.

O protagonismo da mulher na literatura erótica é muito interessante e inesperado por muitas pessoas e mostrou o tabu que ainda existia e hoje se suavizou do consumo de sexo pela mulher por meio da literatura, principalmente em espaços públicos. Mesmo sem ter a intenção, ao assumirem publicamente a leitura de livros eróticos, diversas mulheres acabaram se posicionando na questão de mulher esconder ou não seu interesse por sexo, que talvez nem fizesse parte do mundo delas. Fica o meu desejo de que as mulheres se sintam cada vez mais à vontade para ler o que incomoda à sociedade patriarcal, vivam mais sua sexualidade e se afirmem protagonistas também de suas próprias vidas.

REFERÊNCIAS

- 50 TONS AUMENTOU o consumo feminino de pornografia, diz estudo. **Veja**, 13 fev. 2015. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/50-tons-aumentou-o-consumo-feminino-de-pornografia-diz-estudo>>. Acesso em: 22 abr. 2015.
- 50 TONS de cinza ultrapassa a marca de 100 milhões de cópias vendidas. **O Globo**. 26 fev. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/50-tons-de-cinza-ultrapassa-marca-de-100-milhoes-de-copias-vendidas-11727715>>. Acesso em: 22 abr. 2015.
- MORRISSEY, Katherine. Fifty Shades of Remix: The Intersecting Pleasures of Commercial and Fan Romances. **Journal Of Popular Romance Studies**, v. 4.2, p.1-17, fev. 2014. Disponível em: <<http://jprstudies.org/2014/02/fifty-shades-of-remix-the-intersecting-pleasures-of-commercial-and-fan-romancesby-katherine-morrissey/>>. Acesso em: 18 jun. 2015.
- ACUNA, Kirsten. By the numbers: The 'Fifty Shades Of Grey' Phenomenon. **Business Insider**, 4 set. 2012. Disponível em: <<http://www.businessinsider.com/50-shades-of-grey-by-the-numbers-2013-9?op=1>>. Acesso em: 22 abr. 2015.
- ALBERONI, Francesco. **O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução**. São Paulo: Círculo do livro, 1986.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de. A Bela e a Fera. In: TATAR, Maria (Ed.). **Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 74-93.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 29. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- BORGES, Luciana. Ficção a trois: erotismo, mercado e valor em trilogias eróticas de autoria feminina. **Anuário de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina**, Florianópolis, v. 18, p.193-228, 2013. Anal. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p193>>. Acesso em: 18 jun. 2015.
- CAMPELLO, Eliane. Cinquenta tons: “It’s a love story!”. **Anuário de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina**, Florianópolis, v. 18, p.229-254, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/29596>>. Acesso em: 18 jun. 2015.
- COHN, Jan. **Romance and the Erotics of Property: Mass-Market Fiction for Women**. E-book Kindle. Durham: Duke University Press, 1988.

COUTINHO, Isabel. Bem-vindos ao Inferno da biblioteca. **Público**, 12 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/bemvindos--ao-inferno--da-biblioteca-240170>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

DAU, Erick Mendonça. **Mídia pornográfica e submissão da mulher: a reprodução do machismo através do sexo midiaticizado**. Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2011.

de gênero. **Cartografias: Estudos culturais e comunicação**, Brasil, 2006. Disponível DONAHUE, Deirdre. Fifty Shades of Grey will be published as hardcovers. **USA Today**, 9 jan.2013. Disponível em: <<http://www.usatoday.com/story/life/books/2013/01/09/eljames-fifty-shades-of-grey-now-out-in-hardcover/1820465/>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

DOUGLAS, Ann. Soft-Porn Culture. **New Republic**, v. 183, p.25-29, ago. 1980. Disponível em: <<http://connection.ebscohost.com/c/editorials/11164608/soft-porn-culture>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

DUARTE, Vanessa; CHRISTIANO, Ana Priscilla. A história da sexualidade. **XIV Semana da Educação**, Londrina, p. 755-764, 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/semanadaeducacao/pages/arquivos/anais/2012/anais/ensinofundamental/ahistoriadasesexualidade.pdf>> Acesso em: 18 jun. 2015.

ESTREIA DE 50 tons de cinza impulsiona venda de produtos eróticos. **G1**, 12 fev. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2015/02/estrela-de-50-tons-de-cinza-impulsiona-venda-de-produtos-eroticos.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

FILHO, João Freire. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Famecos**, Porto Alegre, v. 28, p.18-29, dez. 2005. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3333>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

FISHER, Maryanne; COX, Anthony. Man change thyself: hero versus heroine development in Harlequin Romance novels. **Journal of Social, Evolutionary, and Cultural Psychology**, v.4, p. 305-316, 2010. Disponível em: <<http://psycnet.apa.org/journals/ebs/4/4/305.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

FLOOD, Alice. Fifty Shades of Grey trilogy has sold 100m copies worldwide. **The Guardian**, 27 fev. 2014. <<http://www.theguardian.com/books/2014/feb/27/fifty-shades-of-grey-book-100m-sales>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

FOSSATTI, Carolina Lanner. **Cinema de animação e as princesas: Uma análise das categorias de gênero**. Intercom. Blumenau, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0120-1.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GRESKOE, Paul. **The merchants of Venus: Inside Harlequin and the Empire of Romance**. Vancouver: Raincoast Books, 1996.

HAINS, Maryellen. Beauty and the Beast: 20th century romance. **Merveilles & Contes**, Michigan, v. 3, p.75-83, 1989. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4138992?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 24 maio 2015.

HAPPE, Frederic. Discrete EBooks Have Unlocked A Huge Erotic Fiction Market. **Business Insider**, 14 out. 2012. Disponível em: <<http://www.businessinsider.com/discrete-ebooks-have-unlocked-a-huge-erotic-fiction-market-2012-10>>. Acesso em: 23 abr. 2015.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz & Terra, 2011. p. 179-238.

JAMES, E L. **Cinquenta tons de cinza**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012a.

JAMES, E L. **Cinquenta tons mais escuros**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012b.

JAMES, E L. **Cinquenta tons de liberdade**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012c.

KUSUMOTO, Meire. '50 Tons' puxa crescimento astronômico da Intrínseca: 140%. **Veja**, 24 out. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/mercado/50-tons-puxa-crescimento-astronomico-da-intrinseca-140/>>. Acesso em: 22 abr. 2012.

LEE, Linda J.. Guilty pleasure: reading romance novels as reworked fairy tales. **Marvels & Tales**, Michigan, v. 22, p.52-66, 2008. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/p434838/marvels-tales>>. Acesso em: 14 mar. 2015.

LOCKHART, Keely; DAUNT, Joe. The Fifty Shades of Grey phenomenon - by numbers. **Telegraph**, 2015. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/11405898/The-Fifty-Shades-of-Grey-phenomenon-by-numbers.html>>. Acesso em: 9 maio 2015.

LOPES, Nina Marchi. **Cinquenta tons de um fenômeno editorial: como a obra de E L James renovou a literatura erótica**. Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2013.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: cultura e hegemonia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

McROBBIE, Angela. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. **Cartografias: Estudos culturais e comunicação**, Brasil, 2006. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbe_posfeminismo.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2015.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XXI: neurose**. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. Acesso em: 11 jan. 2015.

RADWAY, Janice A.. **Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature**. E-book Kindle. Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 1991.

RALSTON, Ana Carolina. Leitura erótica: novas publicações inspiradas no best-seller "Cinquenta Tons" chegam às livrarias. **Marie Claire**, 22 ago. 2012. Disponível em: <<http://colunas.revistamarieclaire.globo.com/ralstonites/2012/08/22/leitura-erotica-novas>>

publicacoes-inspiradas-no-best-seller-cinquenta-tons-chegam-as-livrarias/>. Acesso em: 22 abr. 2015.

REUTERS. 50 tons de cinza tem melhor estreia da história de filme dirigido por mulher. **G1**, 16 fev.2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/02/50-tons-de-cinza-tem-melhor-estrela-da-historia-de-filme-dirigido-por-mulher.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

SALLES, Ana Cristina Teixeira da Costa; CECCARELLI, Paulo Roberto. A invenção da sexualidade. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 32, n. 60, p.15-24, set. 2010. Disponível em: <<http://ceccarelli.psc.br/pt/wp-content/uploads/artigos/portugues/doc/invensexu.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

SANTOS, Beatriz D'Oliveira. **Cinquenta tons na sala precisa: o papel e as motivações do fã na sociedade em rede**. Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

SCHWARCZ, Luiz. A morte do editor. **Blog da Companhia**, 22 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2012/08/a-morte-do-editor/>>. Acesso em: 23 abr. 2015.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da Literatura de Massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SONNET, Esther. 'Erotic Fiction by Women for Women': The Pleasures of Post-Feminist Heterosexuality. **Sexualities**, Hampshire, v. 2, p.167-187, 1999.

SOUZA, Willian Eduardo Righini de; CRIPPA, Giulia. A massificação do livro em brochura no século XX e a conquista do mercado universitário nos Estados Unidos e Inglaterra. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 20, p.89-99, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/6236/7175>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

TOMÉ, Maria da Conceição; BASTOS, Glória. A herança dos irmãos Grimm na literatura juvenil contemporânea: a chick-lit e as princesas do novo milênio. **Agália**, Santiago de Compostela, v. 103, p.7-29, 2011. Disponível em: <<http://agalia.net/component/k2/item/download/28.html>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOLF, Naomi. **Vagina: uma biografia**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANETTI, Daniela. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. **Matrizes**, São Paulo, v. 2, p.181-194, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38230/41004>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Filmografia

Bela e a Fera (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENCONTRO DE LEITORAS NA LIVRARIA TRAVESSA

No dia 21 de fevereiro de 2015, a Editora Objetiva realizou, na Livraria da Travessa do Shopping Leblon, um encontro de leitoras com as autoras Camila Moreira e Juliana Parrini. O objetivo foi promover um bate-papo com as leitoras aproveitando que a Camila, que é de Goiás, estava no Rio de Janeiro e a recém-assinatura de contrato de Juliana. As duas foram descobertas na plataforma Wattpad e, com um público fixo, tiveram força o suficiente para assinar com uma editora grande.

A autora Camila Moreira, que já lançou dois livros pelo selo Suma de Letras, da Editora Objetiva, *O amor não tem leis 1 e 2*, escreve livros mais eróticos enquanto Juliana Parrini, mais românticos. Foi assim que começou a apresentação das duas para as 26 leitoras presentes. A mesa foi comandada por Roberta Pantoja, do *marketing* da Editora Objetiva e quem cuida da parte de livros digitais, que as descobriu na internet e trouxe a proposta para o diretor da Objetiva na época, Roberto Feith, que comprou a ideia e decidiu seguir em frente apostando nas autoras.

O encontro foi dividido em uma breve apresentação, novidades dos lançamentos das duas, perguntas do público e sorteio de livros e brindes. A primeira questão que Roberta Pantoja trouxe foi a personagem de Camila Moreira. A autora descreveu sua personagem como forte, uma “cafajeste feminina”, uma “mulher moderna”. Ela conta ainda que as pessoas aceitaram bem o fato de sua personagem falar palavrão e entende isso como um reflexo de um momento da mulher. As leitoras mostraram concordar com Camila dizendo coisas como “adoramos a determinação da Clara” e “a Clara é ótima”.

Depois, Juliana falou um pouco do seu estilo de escrita e, contando um pouco de seu livro, ainda sem título, Camila a cortou dizendo “acho que nos dois livros os homens são fortes, decidem que querem aquela mulher e não desistem”. Ao falar de seu novo livro, *Oito segundos*, que foi lançado em abril pelo selo de ficção comercial Suma de Letras, ela revelou que é “uma leitura para desestressar”. Questionada pelas leitoras sobre um livro sobre um personagem secundário da série *O amor não tem leis*, Camila disse que está escrevendo porque foi levada a isso, que sentiu a necessidade de explorar o personagem Derick, que “apesar de ser durão, tem um coração enorme.”

Uma coisa interessante que apareceu durante o encontro foi a identificação que as leitoras relataram ao lerem histórias no Brasil. Para elas, é muito legal ler histórias que se passam nos Estados Unidos, mas que elas também querem ler sobre mulheres brasileiras, que elas dizem “ser diferentes”. Camila concordou com a fala e reiterou que entende que ao procurar um romance “mais hot”, como ela descreve, que se passa no Brasil, ela sabe que a leitora está esperando uma coisa diferente.

Em certo momento da conversa, Camila revela que seu próximo livro terá momentos dramáticos e Juliana diz o mesmo, fazendo uma leitora dizer que elas “são filhas do Nicolas Sparks”, se referindo ao fato de o autor ter livros com muita carga dramática que inclusive envolve mortes do mocinho ou da mocinha depois de muitas promessas de amor. No entanto, apesar de rirem bastante, as outras leitoras não concordaram com a afirmação, disseram não se identificar com o autor, pois gosta, de livros felizes.

Depois da conversa e do sorteio de brindes, as leitoras foram autografar seus livros. Enquanto esperavam, algumas resolveram vir até nós, da editora, e começamos a conversar sobre diversos assuntos. Um deles foi o filme *Cinquenta tons de cinza* que foi uma unanimidade: nenhuma das leitoras presentes tinha gostado. Acharam a Anastasia muito “boba” e o Christian Grey “duro demais”. Uma das leitoras disse que “faltou a parte sensível dele, só mostrou a parte fria”.

Duas situações interessantes durante o evento foram uma leitora dizer que depois que começou a ler esses livros, o relacionamento melhorou muito, e outra revelar que a única coisa que tinha ganho em sorteio na vida não pôde aproveitar. Ela nos contou em conversa informal que uma vez ganhou ingressos para o show do cantor Bon Jovi em Las Vegas com entrada no camarim garantida e que não pôde ir porque tinha que pagar a passagem e não tinha dinheiro para duas, já que o marido não a deixaria ir sozinha.

Das leitoras que estavam lá, seis delas faziam parte de um grupo de amigas que se conheceu em um evento de livros eróticos em São Paulo e passaram a frequentar outros juntas. Contaram que dividem experiências de leitura, tanto em livros publicados por editoras ou autopublicados, e indicam livros que são mais o perfil de uma ou de outra, de acordo com uma personalidade que chamam de “mais ou menos liberal”.

APÊNDICE B – 8º ENCONTRO DE FÃS DA TRAVESSA – ESPECIAL LITERATURA ERÓTICA

No dia 22 de fevereiro de 2015, aconteceu na Livraria Travessa do Barra Shopping um encontro de leitores de literatura erótica, organizado por um grupo que coordena diversos encontros do tipo, que são chamados de Encontro de fãs da Travessa. O encontro de literatura erótica foi a oitava edição e foi estimulado pela estreia do filme *Cinquenta tons de cinza*.

Estavam presentes cerca de 45 pessoas, a maioria de mulheres e alguns poucos homens acompanhando suas namoradas e esposas. O encontro foi dividido em uma conversa sobre a adaptação para o cinema *Cinquenta tons*: o que as leitoras tinham gostado, o que não tinham e como fariam para melhorar. A maioria das mulheres presentes disse que gostou mais da personagem Anastasia do que da atuação que o ator Jamie Dorman deu para Christian Grey.

Em certo ponto da conversa, o apresentador do encontro disse que tinha se surpreendido com o filme e que a Anastasia ia “na onda” do Christian Grey. Ao dizer isso, ele foi repreendido pelas mulheres na plateia, que argumentaram que a Anastasia fazia o que ela queria e que abre mão de algumas coisas pelo amor que sente por Christian Grey, como em todo relacionamento.

O apresentador reconheceu que não conhecia nada de literatura erótica e passou a apresentação para as meninas que fazem parte da organização, que passaram a apresentar diversos livros eróticos que arrancavam gritos da plateia em livros mais queridos, como *Belo Desastre*, da editora Verus, e *Peça-me o que quiser*, da Suma de Letras, que dividiu opiniões: por ser considerado o “mais forte” de todos os eróticos, algumas leitoras se disseram incomodadas com as cenas.

A Rocco, que era uma das parceiras do encontro, disponibilizou livretinhos com o primeiro capítulo do romance erótico, o *Por Você* (primeiro volume da trilogia Fixed), de Laurelin Paige, que estão lançando pelo novo selo comercial Fábrica 231. Esse título causou alvoroço no mercado há uns meses após um post³⁴ do site Publish News que falava sobre a trilogia, que já tinha vendido 1,4 milhões de exemplares em pouco mais de dois meses e ainda não tinha interessado nenhuma editora brasileira. Todas as editoras começaram a correr atrás do manuscrito que, na Suma de Letras, foi destinado a mim para avaliação. Apesar do meu

³⁴ Disponível em <http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=77275>. Acesso em 16 de jun. 2015.

parecer positivo indicando a compra, decidimos abrir mão da trilogia porque o selo já tinha muitas séries eróticas em produção.

A disponibilização dos livretos, além de estratégia de promoção do livro, também serviu como gancho para as apresentadoras falarem da Coleção Violeta, definida³⁵ pela Rocco como “uma grande oportunidade de você, dona do seu próprio nariz, garota madura ou em formação, dizer do que gosta, como gosta e quando. Se existe prazer, é claro que você está dentro, desde que seja em seus próprios termos.”

O nome veio da junção do rosa, associado à mulher, e do azul, associado ao homem, e a coleção busca cativar o público com capas bonitas e acabamentos especiais (as bordas das páginas do *Por Você* são rosas, por exemplo). Além disso, a Rocco está lançando também, disseram as apresentadoras, o Clube Violeta, um espaço exclusivo para mulheres de debates sobre livros eróticos. O primeiro encontro do clube aconteceu no final de janeiro de 2015 na Livraria Travessa do Barra Shopping e foi um bate-papo entre leitoras e a equipe editorial do selo Fábrica 231.

Um pouco antes de o evento começar, conversei com um grupo de leitoras que tinha chegado bem cedo ao evento com medo de terem que pegar senha. O assunto inicial foi o filme de *Cinquenta tons*, que me pareceu o jeito mais fácil de puxar conversa. Perguntei como elas tinham começado a ler livros eróticos e uma respondeu que já lia romances da Harlequin ressaltando que “*Cinquenta tons* é diferente, eu nunca tinha lido alguma coisa assim”. Outra revelou que começou lendo *fanfics*, que já continham teor erótico e foi ler *Cinquenta tons de cinza* por ter sido originada de uma. As outras três amigas disseram que foi por influência de amigas. Em uma coisa elas concordam de por que gostam tanto de livros eróticos, na fala de uma delas: “é mais real, uma menina de 15 ou 16 anos conhece alguém da faculdade e não vai mais dar beijinhos depois de um tempo, vai transar, tem mais a ver com a nossa vida”.

³⁵ Disponível em: <http://www.rocco.com.br/index.php/blog/violeta-e-a-cor-do-desejo/>. Acesso em 16 de jun. 2015.

**APÊNDICE C – LISTA DE CARACTERÍSTICAS RELACIONADAS A
ANASTASIA STEELE EM CINQUENTA TONS DE CINZA**

Pálida
Magra demais
Desastrada
Malvestida
Honesta *
Desleixada
Descoordenada
Tímida
Virgem
Linda *
Corajosa *
Ingênuas
Inexperiente
Forte *
Independente *
Inteligente *
Espirituosa*
Bonita *
Delicada*
Afetuosa*
Inocente*
Estimulante *
Divertida*

* Olhar de Christian Grey

**APÊNDICE D – LISTA DE CARACTERÍSTICAS RELACIONADAS A
CHRISTIAN GREY EM CINQUENTA TONS DE CINZA**

Enigmático*

Empresário excepcional*

Alto *

Voz quente *

Olhos cinzentos*

Maníaco por controle*

Olhar penetrante *

Olhar sombrio*

Atraente*

Seguro*

Autoritário*

Arrogante *

Autocrático *

Frio*

Intimidador*

Focado *

Intenso*

Jovem *

Ambicioso *

Controlador *

Assustador *

Carismático*

Lábios esculturais e sensuais *

Rico*

Poderoso *

Ombros largos *

Esguio*

Cavaleiro cortês*

Cavaleiro das trevas

Herói clássico*

Lábios carnudos *

Cabelo limpo e brilhoso*

[Pênis] grande*

Olhos cativantes, inteligentes, profundos e misteriosos *

Entende de vinho *

CEO *

Verdadeiro self-made man *

Problemas emocionais *

Maluco*

Lindo*

Sexy pra cacete *

Casca de homem

Não tem coração

Fodido*

Misterioso*

Forte *

Solitário *

* Olhar de Anastasia Steele

ANEXOS

ANEXO A – CAPAS HARLEQUIN



Figura 1. Primeira capa da Editora Harlequin.

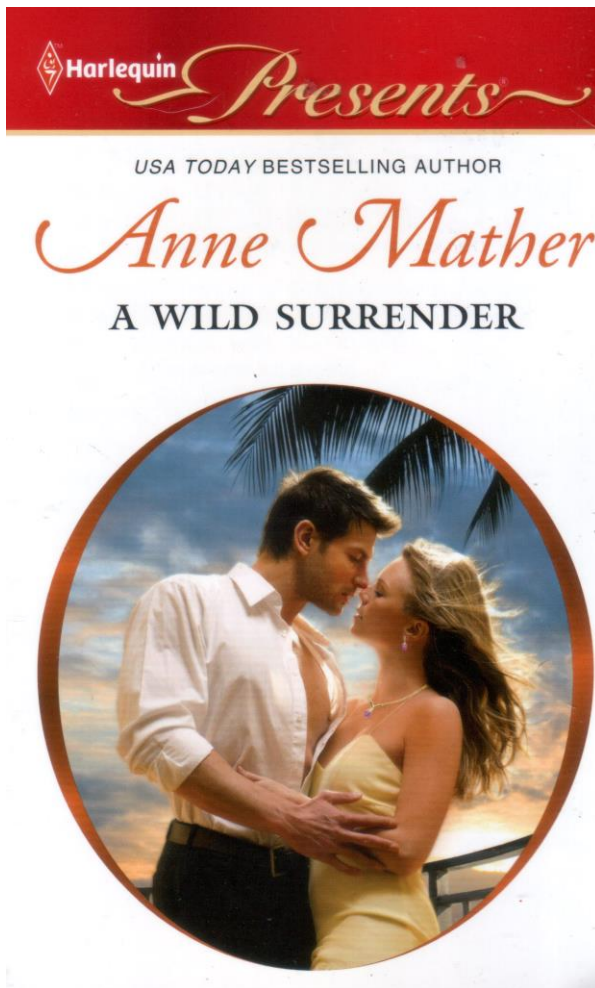


Figura 2. Exemplo de capa Harlequin americana.

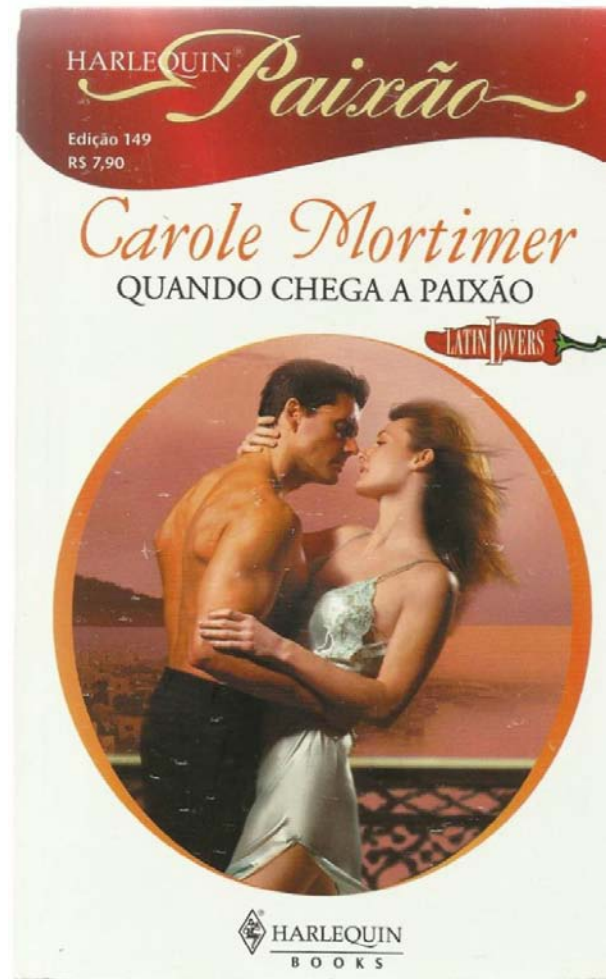


Figura 3. Exemplo de capa Harlequin brasileira.

ANEXO B – EXEMPLOS DE CAPAS DE LIVROS ERÓTICOS CONTEMPORÂNEOS

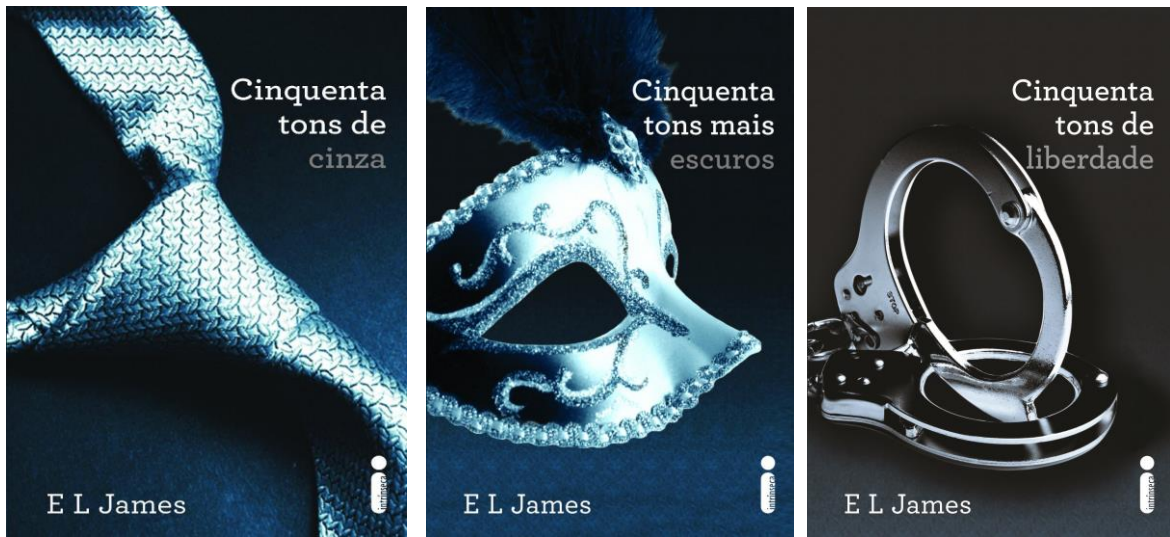


Figura 4. Capas da trilogia *Cinquenta tons de cinza*, de E L James.



Figura 5. Capa do livro *Eu te vejo*, de Irene Cao.



Figura 6. Outros exemplos de capas de livros eróticos. Eles são: *Nua*, de Raine Miller; *Peça-me o que quiser*, de Megan Maxwell; *Peça-me o que quiser ou deixe-me*, de Megan Maxwell; *Por você*, de Laurelin Paige; *Para sempre sua*, de Sylvia Day; *Toda sua*, Sylvia Day.

**ANEXO C – CONTRATO ENTRE CHRISTIAN GREY E ANASTASIA STEELE EM CINQUENTA
TONS DE CINZA**

Assinado hoje, _____ de 2011 (“O Início da Vigência”)

ENTRE

SR. CHRISTIAN GREY, residente em 301 Escala, Seattle, WA 98889

(“O Dominador”)

SRTA. ANASTASIA STEELE, residente em 1114 SW Rua Green, Apartamento 7, Haven Heights, Vancouver, WA 98888

(“A Submissa”)

AS PARTES CONCORDAM COM OS TERMOS ABAIXO

1 - Os termos a seguir são parte de um contrato vinculante entre o Dominador e a Submissa.

TERMOS FUNDAMENTAIS

2 - O propósito fundamental do presente contrato é permitir à Submissa explorar de maneira segura sua sensualidade e seus limites, respeitando e considerando devidamente suas necessidades, seus limites e seu bem-estar.

3 - O Dominador e a Submissa concordam e confirmam que tudo que ocorra sob os termos do presente contrato será consensual, confidencial e sujeito aos limites acordados e aos procedimentos de segurança estabelecidos no presente contrato. Limites e procedimentos de segurança adicionais poderão ser acordados por escrito.

4 - O Dominador e a Submissa garantem não sofrer de doenças de natureza sexual, séria, infecciosa ou que constitua uma ameaça à vida, incluindo, mas sem se limitar, aids, herpes e hepatite. Se, na vigência do presente contrato (tal como definido acima), ou em qualquer extensão da vigência do presente contato, qualquer das partes for diagnosticada com ou tiver ciência de quaisquer dessas doenças, a parte em questão se encarregará de informar a outra parte imediatamente e antes de qualquer forma de contato físico entre as partes.

5 - A adesão às garantias, acordos e compromissos acima (e quaisquer limites e procedimentos de segurança acordados sob a cláusula 3) são fundamentais para a validade do presente contrato. Qualquer quebra o tornará imediatamente nulo e as partes concordam em assumir total responsabilidade uma perante a outra pela consequência de qualquer quebra.

6 - Tudo no presente contrato deve ser lido e interpretado à luz do propósito fundamental e dos termos fundamentais estabelecidos nas cláusulas 2-5.

OBRIGAÇÕES

7 - O dominador se responsabilizará pelo bem-estar, pelo treinamento, pela orientação e pela disciplina adequados da Submissa. Ele decidirá a natureza dos referidos treinamento, orientação e disciplina e o tempo e o lugar de sua administração, sujeitos aos termos, limitações e procedimentos acordados no presente contrato ou previamente acordados, em consonância com a cláusula 3.

8 - Se, em qualquer tempo, o Dominador deixar de cumprir os termos, os limites e os procedimentos de segurança acordados estabelecidos no presente contrato ou acordados em

forma de aditamento sob a cláusula 3, a Submissa tem o direito de terminar o presente contrato no ato e deixar de servir ao dominador sem aviso prévio.

9 - De acordo com esta condição e com as cláusulas 2-5, a Submissa deve servir e obedecer ao Dominador em tudo. De acordo com os termos, limitações e procedimentos de segurança acordados estabelecidos no presente contrato ou acordados em forma de aditamento sob a cláusula 3, ela oferecerá sem questionar ou hesitar o prazer que ele solicitar e aceitará sem questionar o treinamento, a orientação e a disciplina do Dominador na forma que for.

VIGÊNCIA E TÉRMINO

10 - O Dominador e a Submissa celebram o presente contrato no Início da Data de Vigência plenamente cientes de sua natureza e se comprometem a cumprir plenamente suas condições.

11 - O presente contrato vigorará por um período de três meses a partir do Início da Vigência do Contrato (“a Vigência”). Finda a Vigência, as partes discutirão se o contrato e os acordos que celebraram sob o presente contrato são satisfatórios e se as necessidades de cada parte foram atendidas. Cada parte pode propor a extensão do presente contrato sujeita a ajustes de seus termos ou aos acordos que fizeram na vigência do mesmo. Não havendo acordo para tal extensão, o presente contrato terminará e ambas as partes serão liberadas para retomar suas vidas em separado.

DISPONIBILIDADE

12 - A Submissa estará disponível para o Dominador das noites de sexta-feira até as tardes de domingo todas as semanas durante a Vigência em horas a serem especificadas pelo Dominador (“as Horas Designadas”). Mais horas designadas podem ser mutuamente acordadas ad hoc.

13 - O Dominador se **RESERVA** o direito de destituir a Submissa de suas funções a qualquer momento e por qualquer razão. A Submissa pode solicitar sua liberação a qualquer momento, devendo tal solicitação ser concedida a critério do Dominador, sendo resguardados apenas os direitos da Submissa mencionados nas cláusulas 1-5 e 8, acima.

LOCAL

14 A Submissa se colocará à disposição durante as Horas Designadas e as horas adicionais acordadas em locais a serem determinados pelo Dominador. O Dominador assegurará que todos os custos de viagens incorridos pela Submissa para este propósito sejam cobertos pelo Dominador.

CLÁUSULAS DO SERVIÇO

15 - As seguintes cláusulas do serviço foram discutidas e acordadas e receberão a adesão de ambas as partes durante a Vigência. Ambas as partes aceitam que possam surgir assuntos não cobertos pelos termos do presente contrato ou pelas cláusulas de serviço, ou que certos assuntos possam ser renegociados. Em tais circunstâncias, outras cláusulas podem ser propostas a título de emenda. Quaisquer cláusulas ou emendas adicionais devem ser acordadas, documentadas e assinadas por ambas as partes e serão sujeitas aos termos fundamentais estabelecidos sob as cláusulas 2-5, acima.

DOMINADOR

15.1- O Dominador tornará prioritárias a saúde e a segurança da Submissa em todos os momentos. O Dominador, em tempo algum, solicitará, exigirá, permitirá ou ordenará que a Submissa participe de atividades detalhadas no Apêndice 2 ou de qualquer ato que uma ou outra parte julgue inseguro. O Dominador não realizará nem permitirá que se realize qualquer ato que possa causar dano sério ou risco à vida da Submissa. As subcláusulas restantes da presente cláusula 15 deverão ser lidas e sujeitas à presente disposição e às questões fundamentais acordadas nas cláusulas 2-5, acima.

15.2 - O Dominador aceita a Submissa como propriedade sua, para controlar, dominar e disciplinar durante a Vigência. O Dominador pode usar o corpo da Submissa a qualquer momento durante as Horas Designadas, ou em quaisquer horas extras acordadas, da maneira que julgar apropriada, sexualmente ou de outra maneira qualquer.

15.3 - O Dominador proporcionará à Submissa todos os treinamentos e orientações necessários de modo a permitir que ela sirva adequadamente ao Dominador.

15.4 - O Dominador manterá um ambiente estável e seguro em que a Submissa possa cumprir suas obrigações no serviço do Dominador.

15.5 - O Dominador pode disciplinar a Submissa conforme o necessário para assegurar que a Submissa valorize plenamente seu papel de subserviência ao Dominador e para desencorajar condutas inaceitáveis. O Dominador pode açoitar, espancar, chicotear ou castigar fisicamente a Submissa como julgar apropriado, para fins de disciplina, para seu prazer pessoal, ou por qualquer outra razão, a qual não é obrigado a explicar.

15.6 - No treinamento e na aplicação da disciplina, o Dominador assegurará que não sejam deixadas marcas permanentes no corpo da Submissa nem sejam provocados ferimentos que possam exigir cuidados médicos.

15.7 - No treinamento e na aplicação da disciplina, o Dominador assegurará que a disciplina e os instrumentos usados para os fins disciplinares sejam seguros, não sejam usados de modo a causar danos sérios, e de modo algum excedam os limites definidos e detalhados no presente contrato.

15.8 - Em caso de doença ou ferimento, o Dominador tratará da Submissa, cuidando de sua saúde e segurança, encorajando-a e, quando necessário, buscando cuidados médicos.

15.9 - O Dominador manterá sua boa saúde e buscará cuidados médicos quando necessário para manter um ambiente livre de riscos.

15.10 - O Dominador não emprestará sua Submissa a outro Dominador.

15.11 - O Dominador poderá prender, algemar ou amarrar a Submissa a qualquer momento durante as Horas Designadas ou em quaisquer horas extras acordadas por qualquer razão e por períodos de tempo prolongados, tendo a devida consideração com a saúde e a segurança da Submissa.

15.12 O Dominador assegurará que todo equipamento usado para os fins de treinamento e disciplina serão mantidos sempre em perfeito estado de limpeza, higiene e segurança.

SUBMISSA

15.13 - A Submissa aceita o Dominador como seu amo, com o entendimento de que é agora propriedade do Dominador, para ser usada como bem aprouver ao Dominador durante a

Vigência em geral, mas especificamente durante as Horas Designadas e quaisquer horas extras acordadas.

15.14 - A Submissa obedecerá às regras (“as Regras”) estabelecidas no Apêndice 1 do presente contrato.

15.15 - A Submissa servirá ao Dominador de qualquer maneira que o Dominador julgar adequada e se esforçará para agradar ao Dominador em todos os momentos, da melhor forma possível.

15.16 - A Submissa tomará todas as medidas necessárias para conservar-se em boa saúde e solicitará ou buscará ajuda médica sempre que necessário, mantendo o Dominador informado de quaisquer problemas de saúde que venham a surgir.

15.17 - A Submissa assegurará adquirir contraceptivos orais e assegurará fazer uso dos mesmos conforme o prescrito para evitar a gravidez.

15.18 - A Submissa aceitará sem questionar todo e qualquer ato disciplinar julgado necessário pelo Dominador e se lembrará sempre de sua condição e de suas obrigações em relação ao Dominador.

15.19 - A submissa não se tocará ou se dará prazer sexualmente sem a permissão do Dominador.

15.21 - A Submissa aceitará ser chicoteada, açoitada, espancada, varejada ou surrada ou receber quaisquer outros castigos que o Dominador decidir aplicar, sem hesitação, questionamento ou reclamação.

15.22 - A Submissa não olhará diretamente nos olhos do Dominador salvo quando especificamente instruída a fazê-lo. A Submissa manterá os olhos baixos e conservará uma atitude calma e respeitosa na presença do Dominador.

15.23 - A Submissa sempre se conduzirá de maneira respeitosa para com o Dominador e só se dirigirá a ele como Senhor, Sr. Grey, ou outra forma de tratamento que o Dominador indicar.

15.24 - A Submissa não tocará o Dominador sem a permissão expressa deste para fazê-lo.

ATIVIDADES

16. - A Submissa não participará de atividades ou quaisquer atos sexuais que uma parte ou outra julgue insegura ou de quais- quer atividades detalhadas no Apêndice 2

17. - O Dominador e a Submissa já discutiram as atividades estabelecidas no Apêndice 3 e registraram por escrito no Apêndice 3 seu acordo em relação às mesmas.

CÓDIGO DE SEGURANÇA

18 - O Dominador e a Submissa reconhecem que o Dominador pode fazer exigências à Submissa que não podem ser satisfeitas sem que ocorram danos físicos, mentais, emocionais, espirituais ou outros na hora em que as exigências forem feitas à Submissa. Em tais circunstâncias, a Submissa pode usar um código de segurança (“o[s] Código[s]”). Dois códigos serão invocados dependendo da gravidade das exigências.

19 - O Código “Amarelo” será usado para chamar a atenção do Dominador para o fato de que a Submissa chegou perto de seu limite suportável.

20 - O Código “Vermelho” será usado para chamar a atenção do Dominador para o fato de que a Submissa não pode tolerar mais qualquer exigência. Quando esta palavra for dita, a ação do Dominador cessará completamente com efeito imediato.

CONCLUSÃO

21 - Nós, abaixo assinados, lemos e entendemos plenamente as disposições do presente contrato. E por estarmos assim justos e contratados, assinamos o presente instrumento.

O Dominador: Christian Grey

Data

A Submissa: Anastasia Steele

Data