

# ESTAGIÁRIAS E MILIONÁRIOS: AS OCUPAÇÕES PROFISSIONAIS DAS PERSONAGENS DA LITERATURA ERÓTICA<sup>1</sup>

Emanuel Madalena<sup>2</sup>

Maria Manuel Baptista<sup>3</sup>

Fátima Ney Matos<sup>4</sup>

50 |

## RESUMO

Debruçando-se sobre as representações sociais, o objetivo deste trabalho é identificar e analisar os estereótipos profissionais de género na literatura erótica atual. Aborda-se o fenómeno recente da literatura erótica, com as suas fórmulas e arquétipos, e as questões de género que surgem nesses romances, nomeadamente os estereótipos profissionais marcados claramente entre os protagonistas femininos e masculinos. Na nossa amostra, o homem é geralmente milionário e possui sempre um ascendente profissional e financeiro sobre a mulher.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura erótica; estereótipos; fórmula; profissões; questões de género.

## Introdução – No reino do maior denominador comum

O “romance cor-de-rosa” é a forma mais difundida e «o exemplo mais perfeito» de paraliteratura (Boyer, 1997, pp. 111), aquela que os cânones colocam à margem da «literatura legítima, institucionalizada, aquelas obras ensinadas, valorizadas, até mesmo sacralizadas» (Boyer, 1997, pp. 5). Desde o início da massificação da leitura<sup>5</sup>, começou-se a desenhar uma oposição entre duas esferas de criação literária: uma alta expressão artística e cultural, por um lado, e uma literatura popular, de entretenimento, por outro; e é precisamente essa massificação, que surge com a invenção da imprensa e se desenvolve até ao aparecimento das indústrias culturais, que criou essa terceira forma de cultura, algures entre a tradição oral e a literatura legitimada (Boyer, 1997). As indústrias culturais, evoluindo no sentido de preterirem a produção e difusão cultural em favor da mercantilização (Barker, 2008; Hesmondhalgh, 2007; Warnier, 2002), baseiam-se no poder dos grandes números e dos maiores mercados, e por isso prosperam no *maior denominador comum*, nas generalizações, nos ciclos de oferta e procura (Hesmondhalgh, 2007; Warnier, 2002).

Ao procurarem essas generalizações, as indústrias culturais preferem dar voz aos papéis sociais dominantes e normativos – fazendo parte, por exemplo, do processo de construção social do género que Simone de Beauvoir (2015a) e Judith Butler (2007) teorizam – e constroem voluntariamente representações sociais, como veremos, que servem de veículo para os estereótipos (nomeadamente para os de género), uma vez que estes partilham com as representações sociais o facto de serem «resultado da atividade cognitiva e simbólica de um

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao V Congresso Internacional em Estudos Culturais – Género, Direitos Humanos e Ativismos.

<sup>2</sup> Mestrando em Estudos Editoriais, Universidades de Aveiro. E-mail: emanuelmadalena@ua.pt.

<sup>3</sup> Diretora do Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidades de Aveiro. E-mail: mbaptista@ua.pt

<sup>4</sup> Professora do Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro. E-mail: fneymatos@globo.com

<sup>5</sup> Essa distinção começou na China, pioneira do “livro barato”, mas apenas por uma questão linguística: uma norma culta opunha-se, nos escritos, a outra vulgar (Boyer, 1997).

grupo social» (Baptista, 2004: 106). Este trabalho baseia-se nas representações sociais dessa oferta calculada (e repetida *ad nauseum*) para apelar aos desejos da procura: a literatura erótica<sup>6</sup>, talvez o maior fenómeno editorial da atualidade<sup>7</sup> e mais recente encarnação do romance cor-de-rosa, consumida principalmente pelo maior segmento de consumidores de livros: as mulheres.

Depois da evolução da “literatura feminina”<sup>8</sup> contemporânea, onde o empoderamento da mulher se ensaiava das mais diversas formas e com diferentes graus de empenho, assistimos agora – com a proliferação de narrativas sadomasoquistas e a estereotipização dos protagonistas – a um *aparente* retrocesso nas representações sexuais e sociais da mulher no tipo de ficção que mais consomem. Debruçando-se sobre essas representações, o principal objetivo deste trabalho é identificar e analisar os estereótipos profissionais de género na literatura erótica atual.

Para isso, começaremos por dar um enquadramento teórico sobre a literatura feminina no geral e a literatura erótica em particular, tendo em vista o poder dos grandes números e as novidades que este fenómeno trouxe para a edição, e fazendo uma caracterização geral do conteúdo que estas obras acabavam por partilhar entre si, seguindo fórmulas de sucesso garantido, ou pelo menos expectável. Como, em último caso, são as questões de género o nosso fito principal, analisamos as que se colocam especificamente perante esta ficção e se espelham na sociedade, nomeadamente a questão das mulheres perante o trabalho e o estatuto social. Aplicamos também as generalizações dos grandes números ao interesse das mulheres por este género literário e procuramos as causas mais clássicas para o sucesso das fórmulas. Por fim, apresentaremos a metodologia que utilizámos para estudar as profissões dos protagonistas dos romances e os resultados que obtivemos, bem como as conclusões a que chegámos.

## As 50 Sombras da Cinderela – A “literatura feminina” e a “nova” literatura erótica

Durigan (1985), além de fornecer uma boa definição para a literatura erótica<sup>9</sup> – textos que têm «a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram» (Durigan, 1985, pp. 31) –, salienta a constante ressignificação que as práticas eróticas sofrem ao longo dos tempos, uma vez que «subjazem ao contexto histórico e social» (Durigan, 1985, pp. 32). Existindo literatura erótica de forma mais ou menos velada desde, pelo menos, a Grécia Antiga (Brulotte & Phillips, 2006), foi

<sup>6</sup> Por ser uma versão da literatura “para mulheres” que, além disso, inclui o apelo do «obsceno, reduz [ainda mais] o livro à condição de produto da indústria cultural, passando a ser visto como obra de pouco valor estético.» (Zucchi, 2014, pp. 2).

<sup>7</sup> Só a trilogia *As Cinquenta Sombras de Grey* tinha vendido, até Junho de 2015, mais de 125 milhões de cópias em todo o mundo, estando traduzida em 52 línguas ([wikipedia.org/wiki/Fifty\\_Shades\\_of\\_Grey](http://wikipedia.org/wiki/Fifty_Shades_of_Grey)). Como veremos, em Novembro de 2015, aquando da definição da nossa amostra, ainda se encontrava no *top 10* dos livros de literatura erótica mais vendidos.

<sup>8</sup> Ou “romance no feminino”, ou “para mulheres”, definindo a segmentação de mercado que pode coincidir, ou não, com uma intenção *a priori* de escrever para esse público generalizado das *mulheres* leitoras de, por exemplo, romances cor-de-rosa.

<sup>9</sup> A Encyclopedia of Erotic Literature define simplesmente e universalmente a literatura erótica como «os trabalhos em que a sexualidade e/ou desejo sexual têm uma presença dominante» (Brulotte & Phillips, 2006, pp. 10).

apenas nos últimos anos, desde o *boom* internacional do livro *As Cinquenta Sombras de Grey*, em 2012, que se massificou a literatura erótica como subgénero (de características bem definidas) da “literatura cor-de-rosa”. Podemos assim apelidá-la de “nova” literatura erótica, mesmo não tendo muito de *novo*, para a distinguir claramente de todos os outros livros com cariz erótico e, à falta de melhor termo, restringir a expressão aos romances que surgem na senda do *As Cinquenta Sombras de Grey* e que constituem um dos maiores fenómenos editoriais dos últimos anos.

No meio de inúmeros subgéneros e tipologias da literatura “feminina”, o grande fenómeno anterior surgiu com o sucesso de *O Diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, e todas as suas sequelas e imitações. Em vez de uma fórmula narrativa, *Bridget Jones* fornecia um tom e novas possibilidades para a exploração do universo feminino através de “anti-heroínas” comuns e *realistas*, cosmopolitas e sexualmente assertivas. Na senda do sucesso da série televisiva *O Sexo e a Cidade*, a liberdade sexual da mulher e *um certo pós-feminismo* (Bullen et al. 2011; Rowntree, 2012; Baloria, 2014) continuava a cimentar-se na literatura. Entretanto, esta vaga entrou em declínio e as vendas da literatura cor-de-rosa começaram a cair no final da primeira década do século XXI, até serem de novo impulsionadas pelo *As Cinquenta Sombras de Grey*. A própria origem deste romance marca o dealbar de novos paradigmas: além de ser um produto de *fanfiction*<sup>10</sup>, foi publicado antes na internet, em acesso livre, e só depois em livro.

Quando a crítica se viu forçada a prestar atenção ao fenómeno, apontou principalmente a péssima qualidade da escrita, o simplismo das narrativas e a sua semelhança entre si. Por isso, mais do que contar a história do livro *As Cinquenta Sombras de Grey*, interessa caracterizar a fórmula que com ele se propagou: o homem é atraente, confiante e assertivo (e imensamente rico e poderoso), e a mulher, embora com exceções, é tímida, inexperiente<sup>11</sup> e sonhadora (e ainda está a estudar ou a começar a vida profissional). Vê as outras mulheres como competição e quer *mudar* ou *salvar* o homem, que muitas vezes sofreu traumas na infância (tenta-se relacionar isto com as suas *perversões* sexuais de adulto). Já a narrativa – rapariga e rapaz conhecem-se, apaixonam-se, e entram num *frenesim* sexual com práticas BDSM<sup>12</sup> (*light*) à mistura – é a enésima variação da Cinderela: o despertar sentimental de uma rapariga por um príncipe encantado, perfeito, com quem viverá feliz para sempre, depois de ultrapassados os obstáculos. No caso da literatura erótica, esta Cinderela também desperta sexualmente, *ao mesmo tempo* – e esta necessidade de conjugar os dois “despertares” é também um sintoma do seu conservadorismo. Com efeito, foram frequentes as críticas ao teor «profundamente conservador<sup>13</sup>» (Silva, 2012), «básico e binário» (Harrison e Holm, 2013, pp. 559) do livro, havendo até quem nem considere Christian Grey um sadista (Al-Mahadin, 2013), o que acaba por servir de argumento acidental a favor do “feminismo” do livro

<sup>10</sup> *Fanfiction* é um fenómeno da cultura de massas em contínua expansão na internet, que consiste no consumo e produção de narrativas baseadas em todo o tipo de personagens – incluindo pessoas famosas. Têm, muitas vezes, teor erótico.

<sup>11</sup> Anastacia, a personagem feminina de 21 anos que protagoniza, com Christian Grey, a história de *As Cinquenta Sombras de Grey*, é virgem e nunca teve namorado. Foi beijada raras vezes e nunca se masturbou.

<sup>12</sup> Acrónimo para a expressão “Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo”

<sup>13</sup> Silva (2012) considera que «é caso para concluir que não só o sexo continua a vender (como sempre vendeu) mas encontrou novos nichos de consumo, infelizmente menos abertos à experimentação erótica e libertos de condicionantes morais do que se poderia pensar».

– a este respeito, as opiniões dividiram-se (há pontos a favor<sup>14</sup>: o “perigo da liberdade sexual” do tempo de Bridget Jones já não está presente, por exemplo). A maioria das opiniões, no entanto, não deixa de referir a forte presença dos estereótipos. Como diz José Mário Silva, «não se escapa aqui a um único dos estereótipos femininos: do fascínio pelo príncipe encantado ao impulso salvífico» (Silva, 2012).

## Os estereótipos, as questões de género, e os “abismos de diferenças”

Havendo quem considere que os melhores escritores são homens, por exemplo, ou olhando para as questões de género na literatura e na edição de livros (como a existência de um “teto de vidro”<sup>15</sup> ou do “entitlement”<sup>16</sup> masculino), parece evidente que existem estereótipos e um viés de género na literatura. O cânone literário<sup>17</sup> é constituído principalmente por homens e a perspetiva masculina na literatura é maioritária. A aclamada escritora napolitana Elena Ferrante conta que:

Enquanto criança (...) eu estava absolutamente convencida que um bom livro tinha de ter um homem como herói, e isso deprimia-me. Essa fase acabou depois de um par de anos. Aos quinze comecei a escrever histórias sobre raparigas corajosas em problemas sérios. Mas a ideia continuou – na verdade, cresceu – que os maiores narradores eram homens e que se tinha de aprender a narrar como eles. Eu devorava livros nessa idade e, não há como fugir, os meus modelos eram masculinos. Por isso, mesmo quando escrevia histórias sobre raparigas, queria dotar a heroína com as experiências, a liberdade, a determinação que tentava imitar dos grandes romances escritos por homens. (...) Enquanto os modelos oferecidos pelas mulheres romancistas eram poucos e pareciam-me, na maior parte, frágeis, os dos romancistas homens eram numerosos e quase sempre deslumbrantes. (Ferrante, citada por Ferri & Ferri, 2015)

Embora a sua escrita seja considerada feminista e Ferrante encontre na literatura escrita por mulheres «momentos extremamente altos e também um valor fundador extraordinário» (Ferri & Ferri, 2015), a autora encontrou na literatura da sua juventude um espelho das questões sociais de género. Se não houvesse tido contacto com «as lutas, a não-ficção, a literatura das mulheres», que a «fizeram adulta» (Ferri & Ferri, 2015), podia nunca ter ultrapassado esse viés e não ter procurado uma voz feminina que não se baseia nos modelos masculinos<sup>18</sup>. Resta saber como conjugar isto com a literatura *feminina*, que tende a ser escrita, na esmagadora maioria, por mulheres, e até a canibalizar o papel da escritora com preconceitos de qualidade literária. Um estudo realizado em 2012 com dados desde 1960 concluiu que em

<sup>14</sup> Trabalhados, por exemplo, por Reenen (2014).

<sup>15</sup> Ou “glass ceiling”, como também existe para a progressão na carreira das mulheres (Chafetz, 2006; Wynen et al., 2015)

<sup>16</sup> A sensação ou confiança de que se “tem direito a algo” apenas pelo fato de ser homem. (Chafetz, 2006) Isto provém do privilégio concedido ao homem na sociedade, e também vem sendo discutido no mundo editorial (por exemplo, aqui <http://electricliterature.com/should-white-men-stop-writing-the-blunt-instrument-on-publishing-and-privilege/>).

<sup>17</sup> Concretizado, por exemplo, em Bloom (2011).

<sup>18</sup> Já Simone de Beauvoir referia esta questão n’*O Segundo Sexo*, referindo que «a mulher que escolhe raciocinar, exprimir-se segundo as técnicas masculinas, fará questão de abafar uma singularidade de que desconfia [...]; imitará a seriedade, o vigor viril» (Beauvoir, 2015b: 565).

54 | países como os Estados Unidos, França e Alemanha, a presença de escritoras nas listas de *bestsellers* vem aumentando (embora não haja ainda paridade), coincidindo com o aumento da presença da cultura popular nessas listas. No entanto, o mesmo não aconteceu nas listas dos livros premiados e aclamados pela crítica. (Verboord, 2012, pp. 395) Da mesma forma, podemos apontar que a criação de uma narradora feminina na literatura cor-de-rosa e erótica não acompanhou a força que Ferrante atribui aos narradores masculinos clássicos – em vez disso, discutivelmente, limitou-se a usar os modelos “frágeis” das narradoras femininas, reformulando-os apenas (embora não se possa negligenciar este aspeto) em relação à expressão do desejo, das fantasias, e da sexualidade em geral.

Não basta a perspectiva feminina na literatura, mas uma perspectiva feminista de promoção da igualdade e denúncia da desigualdade. De entre as questões de género que se podem encontrar na literatura em geral<sup>19</sup> e na nova literatura erótica em particular, as que escolhemos e nos interessam abordar são suficientes para percebermos um problema: apesar da perspectiva feminina, apesar do aparente empoderamento e do reconhecimento sexual, estas histórias são, no mínimo, profundamente sexistas, continuando a propagar estereótipos, e constituindo, até, um retrocesso em relação à anterior “vaga” temática de maior sucesso na literatura feminina.

A nossa investigação, ao debruçar-se principalmente sobre os estereótipos e as desigualdades profissionais – uma das questões de género (ainda e infelizmente) mais visíveis na sociedade –, salienta não apenas as suas representações mais ou menos subtis nesta “nova” literatura erótica, como também a sua renovada importância, consequência do regresso a fórmulas narrativas que assim o exigem. Além disso, como explicitamos adiante, neste subgénero da literatura feminina está presente, além dos *jogos* de dominação sexual, uma *dominação social* do homem sobre a mulher, pelo seu estatuto social e poder económico – o que é, aliás, aceite pela mulher em muitas destas narrativas e constitui, em quase todas, uma *fonte* de atração.

Não precisamos de ir além da antiguidade clássica para percebermos que os estereótipos de género são parte integrante das mais basilares narrativas da humanidade<sup>20</sup>. Dois *bestsellers* separados por três séculos – *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e *As Cinquenta Sombras de Grey*, de E. L. James – têm «um abismo de diferenças culturais» (Illouz, 2014, pp. 9) a separá-los<sup>21</sup>, e isso acontece porque os valores e a moral, as representações sociais e íntimas da época são espelhados, em menor ou maior grau, nas narrativas que nelas se produzem, e talvez de forma mais clara nas que obtêm mais sucesso e/ou reconhecimento junto do público. Segundo a sociologia da literatura, «quando se reconheça haver uma correspondência entre leitor e obra, o conhecimento das estruturas mentais do grupo social a

<sup>19</sup> Além desta e outras questões de género na literatura existem ainda outras mais específicas da edição, como por exemplo a já referida segmentação do mercado com a expressão “literatura feminina” (ou outras afins).

<sup>20</sup> Basta ler a *Bíblia*, por exemplo, ou as considerações de Aristóteles sobre as mulheres: «A mulher (...) é mais compassiva que o homem, com lágrima mais fácil. Ao mesmo tempo, ela é mais ciumenta, mais quezilenta, mais atreita a repreender e bater. Ela é, além disso, mais sujeita ao desânimo e menos esperançosa que o homem, mais desprovida de vergonha e respeito por si própria, mais falsa, mais enganadora e com melhor memória. Ela é também mais vigilante, mais contraída, mais difícil de despertar para a ação, e precisa de uma menor quantidade de alimento.» (Brownmiller, 2013, pp. 245)

<sup>21</sup> Comparando com o livro de Daniel Defoe, *As Cinquenta Sombras de Grey* «é sobre a conquista não de terra mas de sentimentos, sobre o perigo não das paisagens estrangeiras e desertas mas das relações íntimas, e não da auto-consciência da Europa mas do amadurecimento de uma jovem rapariga» (Illouz, 2014, pp. 11).

que os leitores pertencem poderá precisar melhor ou até revelar aspetos importantes da obra, como sejam os valores nela contidos ou as estruturas que ordenam o seu universo.» (Tengarrinha, 1983, pp. 41) Mesmo que possa servir como um simples escape ao quotidiano e um meio de exercitar a fantasia, a ficção dificilmente deixa de fazer transparecer o “espírito dos tempos”, nem que seja pelo tipo de angústias e obsessões que tenta sublimar. Como vimos acima, a nova literatura erótica tem uma fórmula que, pela aceitação do público, sucesso de vendas, e consequente repetição, é de alguma forma eficaz e *concordante* com o gosto dos seus leitores, contendo certamente alguns indícios desse espírito.

### “O que as mulheres querem”

Além dos trabalhos clássicos sobre sexualidade da psicologia e sociologia que podem contribuir, em maior ou menor grau, para a compreensão do fenómeno atual da literatura erótica, começam a surgir alguns trabalhos específicos sobre o tema, nomeadamente numa perspetiva sociológica. Entre esses trabalhos, importa referir o livro de Eva Illouz (2014), *Hard-core romance: Fifty shades of Grey, best-sellers, and society*, e a sua ideia de que esta nova literatura erótica alcançou este nível de sucesso porque começou a ser considerada pelas leitoras como *autoajuda para a vida sexual*. Noutro exemplo, Ogi Ogas e Sai Gaddam realizaram um monumental estudo sobre as preferências sexuais de homens e mulheres a partir da maior – e mais honesta – base de dados disponível: as pesquisas na internet (Ogas & Gaddam, 2012). Entre as fascinantes conclusões do estudo, os autores dialogam com o tema dos romances românticos, e fazem-no por uma razão simples: enquanto os homens preferem as sugestões visuais para o desejo e fantasias sexuais, as mulheres preferem as psicológicas, e encontram-nas, principalmente, nas narrativas. Assim, os autores fazem um paralelismo claro entre a pornografia na internet, mais direcionada aos homens, e a *fan-fiction*, mais consumida por mulheres – a “versão da internet” das narrativas românticas convencionais (Ogas & Gaddam, 2012).

Além disso, foi neste livro que encontramos a referência ao único estudo que, segundo sabemos, se aproxima deste a que nos propomos. O trabalho original, que consultámos diretamente, estuda os títulos dos livros da Harlequin em busca dos temas predominantes, bem como das profissões dos heróis masculinos<sup>22</sup>, com vista a perceber se estes são congruentes com as «estratégias de acasalamento das mulheres» previstas pela psicologia evolutiva (Cox & Fisher, 2009, pp. 386). Embora o âmbito e abrangência do nosso estudo seja mais restrito, tomámos em consideração o exemplo do estudo de Cox & Fisher no desenho da nossa investigação.

### Metodologia – Como distinguir os cinquenta tons

A nossa metodologia baseia-se na pesquisa qualitativa. Segundo Jean-Pierre Deslauriers, a expressão “métodos qualitativos” «não tem um sentido preciso em ciências sociais. No

<sup>22</sup> As dez profissões mais vulgares dos heróis das novelas da Harlequin, retiradas dos títulos de mais de 15 mil livros, são: médico; vaqueiro; patrão; príncipe; rancheiro; cavaleiro; cirurgião; rei; guarda-costas; e xerife (Ogas & Gaddam, 2012, pp. 118).

56 | melhor dos casos, designa uma variedade de técnicas interpretativas que têm por fim descrever, decodificar, traduzir certos fenómenos sociais que se produzem mais ou menos naturalmente. Estas técnicas dão mais atenção ao significado destes fenómenos do que à sua frequência» (Deslauriers citado por Guerra, 2006, pp. 56). Nesta abordagem, o esforço «já não é mais hipotético-dedutivo, mas indutivo; não se analisam correlações estatísticas, mas os mecanismos subjacentes aos comportamentos» (Alami, et al. 2010, pp. 23). O que nos interessa não é o número, a estatística, mas a tendência que já vimos entrevendo ao longo deste artigo. Da análise de conteúdo ao texto dos livros, «ponte entre um formalismo estatístico e a análise qualitativa dos materiais» (Bauer & Gaskell, 2002, pp. 27), pretendemos apenas reconhecer e retirar do texto alguns elementos, nomeadamente as profissões dos dois protagonistas. Como nos interessa principalmente a perceção e segmentação do mercado quanto aos livros eróticos, definimos a nossa amostra a partir dos 25 livros mais vendidos nas categorias de “Literatura Erótica” da loja *online* da Fnac<sup>23</sup> e da Wook<sup>24</sup>, consultados no dia 04/11/15. Desta seleção, chegámos a um total ponderado<sup>25</sup> de 35 livros, uma vez que muitos deles aparecem nas duas listas. No entanto, restringimo-nos apenas aos romances (tanto por ser a tipologia mais popular e relevante, como por incluírem, deste modo, apenas um par de protagonistas), tendo sido eliminado o livro *Dominadas*, de Sylvia Day, por ser um conjunto de três contos. Decidimos também retirar da amostra os dois primeiros volumes da trilogia *After*, de Anna Todd. Na nossa opinião, esta *fan-fiction* sobre um elemento da *boys-band* One Direction não é claramente um romance erótico, por não conter a carga sexual comum ao género. Destinada a um público adolescente, a trilogia caracteriza-se melhor dentro do género *Young Adult*, ou, simplesmente, da literatura feminina romântica.

Assim, dessa amostra de 32 romances eróticos mais vendidos à data retirámos os seguintes dados: título, *saga* ou *trilogia* de que faz parte (se for o caso), autor(a), e a informação profissional e social dos protagonistas, bem como algumas informações pontuais relevantes para o “estatuto” social dos protagonistas e sobre a importância da situação profissional para a narrativa.

## Os resultados – Mulheres com profissões, homens com dinheiro

A principal tendência que se confirma nos resultados é que quase todos os interesses amorosos da protagonista são *homens ricos*. Dos 32 romances analisados, 26 (81,25%) apresentam um personagem masculino explicitamente rico – na maior parte desses casos, aliás, há referência ao facto de serem milionários ou até *multimilionários*. No “top 10” da lista ponderada dos mais vendidos, onde se inclui a trilogia *As Cinquenta Sombras de Grey* de E. L. James (e a sua mais recente reinterpretação<sup>26</sup> – *Grey*), e livros das autoras best-seller Sylvia Day, J. Kenner, e Tara Sue Me, por exemplo, *todos* os romances apresentam um protagonista masculino explicitamente multimilionário. Mesmo nas seis narrativas em que o protagonista

<sup>23</sup> <http://www.fnac.pt/livros/Literatura-Erotica/Romance-No-Feminino/s291751> a 29/11/2015

<sup>24</sup> <http://www.wook.pt/product/facets/m/8066x5839x18017/restricts/8066x5839x18017x18253/facetcode/temas/restrictsinc/8066x5839x18017x18253/facetcodeinc/temas> a 29/11/2015

<sup>25</sup> Sem termos acesso aos números de vendas, limitámo-nos a cruzar as respetivas posições, de cada livro, nas duas listas. De qualquer forma, a utilização dos tops de venda para a obtenção da amostra serve apenas para torná-la mais relevante, por conter os livros que, efetivamente, os consumidores mais procuram.

<sup>26</sup> Trata-se da mesma narrativa d’*As Cinquenta Sombras de Grey*, mas contada na perspetiva do protagonista masculino.



não é claramente rico, não deixa de ter uma situação profissional e social confortável, com profissões normalmente consideradas “de prestígio”. É o caso do professor universitário de *80 Dias – Vol 1. A Cor do Desejo*, de Vina Jackson, o primeiro livro da lista cujo protagonista não é explicitamente rico, aparecendo apenas na 17ª posição, e, com o terceiro volume da trilogia, na 26ª, quando o protagonista é já um escritor de sucesso. Para o fim da lista (28º lugar) aparece também um romance histórico erótico em que o protagonista é um capitão veterano (*Mais do Que Sedução*, de Cheryl Holt); e mais um escritor, no livro que ocupa o 30º lugar (*De Olhos Fechados*, de Eve Berlin).

Para reforçar a disparidade entre a situação social nos dois gêneros dos protagonistas deste tipo de romances, as personagens femininas, onde normalmente recai o ponto de vista da narrativa, apresentam, na maioria dos casos, uma situação profissional e financeira claramente inferior à dos seus interesses amorosos. Nem sequer os dois volumes (1 e 3) da trilogia *Uma Noite*, de Jodi Ellen Malpas, constituem uma exceção efetiva: nestes livros – os que restam dos que não referem explicitamente a riqueza do homem – o protagonista é um prostituto de luxo sem preocupações financeiras, ao contrário da protagonista, empregada de café.

Olhando então para as profissões das protagonistas, percebemos a tendência das *assistentes e estagiárias* (como na *Saga Crossfire*, de Sylvia Day; na trilogia *O Chefe*, de Abigail Barnette; na saga *Stark*, de J. Kenner; entre outras), e das recém-licenciadas a iniciarem a sua vida profissional (ou ainda estudantes, como no caso d’*As Cinquenta Sombras de Grey*, em que a protagonista acaba por ser editora [mas] numa empresa de Grey, o multimilionário). O ponto essencial é que em *nenhum* dos romances analisados a protagonista tem uma situação profissional ou financeira mais vantajosa do que o homem. Nem sequer nas narrativas em que o protagonista não é explicitamente rico (na trilogia *80 Noites*, por exemplo, o homem é professor universitário e a mulher música de rua – embora se acabe por profissionalizar ao longo do arco narrativo da trilogia, quando também o homem “evolui” para escritor famoso); ou no único romance da lista em que os dois protagonistas têm a mesma profissão, o *De Olhos Fechados*, de Eve Berlin, onde são os dois escritores, embora *ele* tenha claramente mais sucesso e fama do que *ela*.

Estes dois *níveis* de resultados – sobre a condição masculina e feminina – separam claramente os gêneros em posições sociais distintas, pelo que podemos dizer, aplicando o que antes dissemos sobre a situação profissional e a condição social, que na nova literatura erótica não há só dominação sexual, mas também *dominação social*. Quanto à dominação sexual, verifica-se a importância do contexto histórico e social para a ressignificação das práticas sexuais, tal como preconizado por Durigan (1985, pp. 32-33).

Ao observarmos os estereótipos profissionais de género na nossa amostra, verificamos também duas fortes tendências que, pela sua natureza, tornam a existência dos arquétipos ainda mais marcante: em primeiro lugar, a riqueza e “importância” do homem é, geralmente, um dos motivos principais por que a mulher se sente atraída por ele. É a própria mulher que nos recorda a asserção clássica de que «as mulheres adquirem um estatuto derivado dos seus maridos» (Abbott, 1987, pp. 15) – por vezes, as protagonistas sentem alegria ao serem tratadas pelo apelido do marido, ou ao verbalizarem elas próprias essa sua nova forma de tratamento.



58 | O segundo aspeto é a importância fulcral da situação profissional dos protagonistas para a narrativa, quer como ponto de partida, quer como motor de desenvolvimento. Esta importância apresenta-se de duas formas: em relação à condição profissional *da* protagonista, muitos destes romances arrancam, por exemplo, com o sentimento de início de “uma nova vida” proporcionada por um novo emprego (que inclui, por vezes, uma mudança de cidade, ou para uma “cidade grande”), ou com o fim dos estudos; em relação à condição profissional *do* protagonista, além da atração exercida sobre a narradora pelo *poder e riqueza* que advêm dessa condição, surgem também, amiúde, vários pretextos e reviravoltas que servirão de obstáculos narrativos à felicidade e exploração sexual do casal. Como já referimos, esta tendência é a característica essencial que contribui para a relevância deste tema – se a situação profissional dos protagonistas não influísse tanto na narrativa, poderia ser *apenas mais uma* característica, sem grande importância. Nesse caso, embora o estereótipo não deixasse de estar presente, não seria tão visível, tão claramente vincado e enraizado na construção da história. Em vez disso, salienta-se ainda mais a diferença entre as posições sociais dos dois géneros, com vantagem óbvia para o homem e até com um hiato maior do que normalmente (e infelizmente) se encontra, em média, na vida real.

Estes resultados, vistos à luz do trabalho de Ogas e Gaddam (2012) – tanto das suas explicações sobre a importância das sugestões psicológicas para o desejo sexual feminino como do paralelismo entre a *fanfiction* e a pornografia na internet –, corroboram uma das ideias-chave do trabalho de Cox e Fisher (2009) sobre as profissões masculinas mais presentes nos romances da Harlequin: a importância da profissão para a fantasia feminina, talvez explicada pela psicologia evolutiva. Para terminar, importa também referir que *todos* os livros da amostra foram escritos por mulheres. Embora haja, certamente, nova literatura erótica escrita por homens, o facto de não constar nenhum na nossa amostra coincide com a tendência que já tínhamos preconizado antes com o exemplo de Ferrante (Ferri & Ferri, 2015) e os dados trabalhados por Verboord (2012).

## Considerações finais

A natureza formulaica e repetitiva da nova literatura erótica permite uma confiança nas nossas conclusões que vai além do peso da amostra e da nitidez dos resultados obtidos: existe um claro viés de género na nova literatura erótica representado pela situação profissional (e consequentemente social) dos arquétipos femininos e masculinos dos protagonistas destas narrativas. Vimos que em mais de 80% dos 32 romances analisados o protagonista masculino é um “empresário” expressamente rico (na maioria das vezes multimilionário), mas também que mesmo nos restantes livros existe um ascendente a este respeito do homem sobre a mulher.

Mais heterogêneas, as profissões das protagonistas femininas resumem-se, no entanto, e no geral, a estagiárias e assistentes em início de carreira, e, mesmo nas exceções, nunca têm um estatuto profissional, ou pelo menos financeiro, superior ao dos homens. Além disso, verificámos a importância que a situação profissional dos protagonistas tem para a narrativa, tornando os estereótipos em que se baseiam ainda mais visíveis.

Considerando o sucesso de vendas destes livros e o alcance dos estereótipos profissionais de género que observámos, e considerando as pistas que a sociologia e a psicologia nos

podem dar como generalizações, parece-nos que a relevância académica deste tema é indiscutível. Além dos estudos de mercado, percebe-se ainda uma escassez de estudos sobre este assunto, tanto na área editorial como noutras que abordámos, principalmente na área dos estudos de género. Paradoxalmente, é precisamente pelo facto deste subgénero apresentar problemas e aparentes retrocessos que é importante o seu estudo. Como refere Zucchi (2014), é irónico que a crítica e o estudo da literatura, preocupados em manter a crença na literatura como «arte responsável apenas por questões profundas da experiência humana» (Zucchi, 2014, pp. 6), não se ocupe com a sexualidade e a literatura erótica, pelo medo de, com isso, «dar legitimidade a um texto inferior (...) e assim colocá-lo no mesmo patamar de obras consideradas maiores» (Zucchi, 2014, pp. 6).

Por outro lado, e embora exista certamente produção de literatura erótica a partir de temáticas LGBTQI<sup>27</sup>, o fenómeno de vendas inclui apenas (salvo possíveis exceções) as relações de *uma maioria*: pessoas cisgénero e heterossexuais. Apenas isto já permite questionar em que medida o consumo deste tipo de literatura é revelador dos gostos e fantasias de algumas mulheres - e, a montante, de quantas e quais mulheres - e, talvez, da relação dessas mulheres com os papéis de género. Confirmando-se, ou não, as pistas da sociologia ou psicologia, o estudo desta nova literatura erótica poderá concretizar tendências e aferir o estado atual das questões de género e sua representação na sociedade.

Em relação ao objeto de estudo específico deste artigo, seria interessante analisar o que leva essa grande parte de mulheres a fantasiar com uma diferença entre a situação financeira exageradamente maior do que a que já acontece, em média, na vida real. De uma fantasia definida pelo despertar sexual e amoroso com um homem sexualmente, *mas também socialmente*, dominador<sup>28</sup>, e fazendo lembrar os remoques misóginos da sociedade sobre o interesse das mulheres pelos homens ricos, surge o grande fenómeno de vendas dos últimos anos – uma nova reformulação do romance cor-de-rosa. Ao lembrarmo-nos dos romances da “época Bridget Jones”, e apesar de alguns pontos a favor, não podemos deixar de perceber um certo *retrocesso* quanto às questões de género nesta nova época do romance erótico – e basta-nos para isso a questão profissional e social, como vimos, para não falar de muitas outras que rodeiam este subgénero literário que só aparentemente, pela sua franqueza sexual e massificação, tenta ser subversivo, embora pareça apenas profundamente trivial.

### Referências Bibliográficas

- Abbott, P. & Sapsford, R. (1987). *Women and Social Class*. Nova Iorque: Tavistock.
- Alami, S., Desjeux, D. & Garabuau-Moussaoui, I. (2010). *Os métodos qualitativos*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Al-Mahadin, S. (2013). Is Christian a Sadist? Fifty Shades of Grey in popular imagination. *Feminist Media Studies*, Vol. 13, 3, 2013, 566-570.
- Baloria, N. (2014). Is Chick Lit a Fluff or a Product of Jane Austen’s Style?. *European Academic Research*, Vol. 2, 7, 2014.
- Baptista, M. M. (2004). Estereotipia e representação social: Uma abordagem psico-sociológica. In: A. D. Barker (ed), *O poder e a persistência dos estereótipos*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Barker, C. (2008). *Cultural Studies – Theory and Practice (third edition)*. Londres: SAGE.

<sup>27</sup> Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgéneros/Transexuais, Queer, Intersexuais.

<sup>28</sup> Poderíamos até associar mais facilmente essa fantasia aos homens, se invertêssemos o ponto de vista.

- 60 | Bauer, M. W. & Gaskell, G. (2002). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Beauvoir, S. (2015a). *O Segundo Sexo, Volume 1 – Os factos e os mitos*. Lisboa: Quetzal.
- Beauvoir, S. (2015b). *O Segundo Sexo, Volume 2 – A experiência vivida*. Lisboa: Quetzal.
- Bloom, H. (2011). *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas e Debates.
- Brownmiller, S. (2013). *Femininity*. Nova Iorque: Open Road.
- Brulotte, G. & Phillips J. (2006). *Encyclopedia of erotic literature*. Nova Iorque: Routledge.
- Bullen, E. et al. (2011). Doing what your big sister does: sex, postfeminism and the YA chick lit series. *Gender and Education, Vol. 23, 4, 2011*, 497–511.
- Butler, J. (2007). *Gender Trouble*. Nova Iorque: Routledge.
- Chafetz, J. S. (2006). *Handbook of the Sociology of Gender*. Houston: Springer.
- Cox, A. & Fisher, M. (2009). The Texas Billionaire's Pregnant Bride: An Evolutionary Interpretation of Romance Fiction Titles. *Journal of Social, Evolutionary, and Cultural Psychology, Vol. 3, 4*, pp. 386-401, 2009.
- Durigan, J. A. (1985). *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática.
- Ferri, S. & Ferri, S. (2015). Elena Ferrante, Art of Fiction No. 228. *The Paris Review*, no. 212, Spring 2015. Disponível em <http://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante> (consultado em 29/11/15).
- Gough-Yates, A. (2003). *Understanding Women's Magazines – Publishing, Markets and Readerships*. Londres: Routledge.
- Guerra, I. C. (2006). *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo – Sentidos e formas de uso*. Cascais: Princípia.
- Harrison, K. & Holm, M. (2013) Exploring Grey Zones and Blind Spots in the Binaries and Boundaries of E.L. James' *Fifty Shades Trilogy*. *Feminist Media Studies, Vol. 13, 3, 2013*, 558-562.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. Londres: SAGE.
- Illouz, E. (2014). *Hard-core romance: Fifty shades of Grey, best-sellers, and society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ogas, O. & Gaddam, S. (2012). *Milhões de Pensamentos Perversos*. Lisboa: Lua de Papel.
- Reenen, D. van (2014). Is this really what women want? An analysis of *Fifty Shades of Grey* and modern feminist thought. *South African Journal of Philosophy, Vol. 33, 2, 2014*, 223–233.
- Rowntree, M. et al. (2012). Feminine Sexualities in Chick Lit. *Australian Feminist Studies, Vol. 27, 72, 2012*.
- Silva, J. M. (2012). Fenómeno Grey. *Expresso*, 21/07/2012. Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/fenomeno-grey/> (consultado em 29/11/15).
- Tengarrinha, J. (1983). *A Novela e o Leitor Português – Estudo de Sociologia da Leitura*. Lisboa: Prelo.
- Verboord, M. (2012). Female bestsellers: A cross-national study of gender inequality and the popular–highbrow culture divide in fiction book production, 1960–2009. *European Journal of Communication, Vol. 27, 4, 2012*.
- Warnier, J. (2002). *A Mundialização da Cultura*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Wynen, J.; Beeck, S. & Ruebens, S. (2015). The Nexus Between Gender and Perceived Career Opportunities: Evidence From the U.S. Federal Government. *Public Personnel Management 2015, Vol. 44, 3, 2015*.
- Zucchi, V. (2014). Do prazer do texto ao prazer da crítica. *Revista Investigações - Linguística e Teoria Literária, Vol. 27, 1, 2104*.

### Referências dos Romances Analisados (Ordenação da Lista Ponderada)

- James, E. L. (2015). *Grey*. Lisboa: Lua de Papel
- James, E. L. (2012). *As Cinquenta Sombras Livre*. Lisboa: Lua de Papel
- James, E. L. (2012). *As Cinquenta Sombras Mais Negras*. Lisboa: Lua de Papel

- Day, S. (2015). *Rendida - Saga Crossfire Vol 1*. Lisboa: 5 Sentidos
- James, E. L. (2012). *As Cinquenta Sombras de Grey*. Lisboa: Lua de Papel
- Kenner, J. (2015). *Captura-me - Saga Stark, Vol 5*. Lisboa: TopSeller
- Me, T. S. (2015). *O Dominador - Trilogia A Submissa, Vol 2*. Lisboa: Lua de Papel.
- Todd, A. (2015). *After - Livro 1*. Lisboa: Editorial Presença. \*
- Me, T. S. (2013). *A Submissa - Trilogia A Submissa, Vol 1*. Lisboa: Lua de Papel.
- Todd, A. (2015). *After - Livro 2*. Lisboa: Editorial Presença. \*
- Young, S. (2015). *Não te Conto o Meu Segredo*. Lisboa: Lua de Papel
- Day, S. (2015). *Reflectida - Saga Crossfire Vol 2*. Lisboa: 5 Sentidos
- Mack, N. (2015). *O Fruto da Paixão*. Lisboa: Quinta Essência.
- Barnette, A. (2015). *Deslumbrada - O Chefe, Livro 1*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Me, T. S. (2014). *A Iniciação - Trilogia A Submissa, Vol 3*. Lisboa: Lua de Papel.
- Banks, M. (2015). *Sem Limites - Trilogia Surrender - Volume 2*. Lisboa: Edições Asa.
- Michaels, J. (2015). *Ensina-me a Amar*. Lisboa: Quinta Essência.
- Day, S. (2015). *Envolvida - Saga Crossfire Vol 3*. Lisboa: 5 Sentidos
- Jackson, V. (2013). *80 Dias, Vol 1 - A Cor do Desejo*. Lisboa: 5 Sentidos.
- Malpas, J. E. (2014). *Confissão - Trilogia Este Homem, Vol 3*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Malpas, J. E. (2014). *Obsessão - Trilogia Este Homem, Vol 2*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Barnette, A. (2015). *Namorada - O Chefe, Livro 2*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Day, S. (2015). *Atraída*. Lisboa: 5 Sentidos.
- Malpas, J. E. (2015). *A Promessa - Uma Noite, Vol. 1*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Me, T. S. (2015). *Atraída pelo Fogo*. Lisboa: Lua de Papel.
- Kenner, J. (2014). *Possui-me - Saga Stark, Vol 4*. Lisboa: TopSeller.
- Haymore, J. (2015). *Uma Proposta Indecorosa*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Jackson, V. (2013). *80 Dias, Vol 3 - A Cor do Prazer*. Lisboa: 5 Sentidos.
- Malpas, J. E. (2014). *Amante - Trilogia Este Homem, Vol 1*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Holt, C. (2015). *Mais do Que Sedução*. Lisboa: Quinta Essência.
- Malpas, J. E. (2015). *Revelação - Uma Noite, Vol. 3*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Day, S. (2015). *Dominadas*. Lisboa: Quinta Essência. \*
- Berlin, E. (2013). *De Olhos Fechados*. Lisboa: Quinta Essência.
- Kery, B. (2013). *Porque Somos Um Só*. Lisboa: Saída de Emergência.
- Kenner, J. (2015). *Seduzo-te - Saga Most Wanted, Vol 2*. Lisboa: TopSeller.

\*Livros retirados da amostra, como explicado na metodologia (página 7).