

Cinquenta tons: “It’s a love story!”

*Eliane Campello**

Universidade Católica de Pelotas

Resumo: Proponho uma abordagem à trilogia da autora inglesa E. L. James, *Cinquenta tons*, publicada em 2011-12, que se tornou um fenômeno de vendas no mercado cultural do livro. O suporte teórico, além da perspectiva das questões de gênero, baseia-se em categorias do *best-seller* e da *chick lit* [literatura de mulherzinhas], considerados produtos de consumo de massa.

Palavras-chave: Cinquenta tons. E. L. James. *Best-seller*. *Chick lit*.

1. Uma voltinha pelo mercado

1.2 Aos números

Em uma de suas raras entrevistas¹, disponibilizada na Internet pela BBC, quando o repórter pergunta a E. L. James, autora da trilogia

* Doutora em Literatura Comparada (UFRGS). Professora do PPG-Letras da Universidade Católica de Pelotas (RS). Membro do GT “Mulher e Literatura”, da ANPOLL. Interesse em pesquisa: literatura comparada, gênero e discurso.

¹ A entrevista foi ao ar em 19 de abril de 2012, com o título “Erotic book Fifty Shades Of Grey becomes UK bestseller”, cf. <<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-17769140>>, consultado em 2 abr. 2013.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons.

Cinquenta tons qual a razão de ter vendido milhões de cópias, em poucas semanas, no Reino Unido e nos Estados Unidos, ela assim justifica: “*In its core it’s a love story*”, de onde retiro o título deste trabalho.

Tudo começou com a escrita de uma *fan fiction*², sob o pseudônimo de Snowqueen Icedragon à série *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer, postada na WEB, em 2009 e publicada em e-book e livro impresso, entre maio de 2011 e janeiro de 2012, pela editora australiana *The Writers’ Coffee Shop*. A trilogia compõe-se de: *Cinquenta tons de cinza* [*Fifty shades of grey*], *Cinquenta tons mais escuros* [*Fifty shades darker*] e *Cinquenta tons de liberdade* [*Fifty shades freed*]. Sem recursos para suprir a demanda, graças à propaganda “boca a boca”, os direitos de publicação são adquiridos pela Random House. A trilogia alcança a cifra de 70 milhões de exemplares vendidos (no papel e em e-book), em todo o mundo³. No Brasil, a cada minuto são vendidos 13 exemplares⁴.

Com quarenta e nove anos de idade, a ex-executiva da TV londrina, Érika Leonard, mãe de dois filhos adolescentes, sob o pseudônimo E. L. James revoluciona o mercado editorial e se torna uma das 100 pessoas mais influentes do mundo na seleção da revista *Time*⁵. *Os direitos autorais*

² Com o título *Master of the Universe*, cf. <<http://www.eljamesauthor.com/>>, consultado em 2 abr.2013.

³ Ver <<http://www.guardian.co.uk>> e <<http://www.consumer.es>>, consultados em 2 abr. 2013. Este último fornece um dado alarmante (em comparação com o número de exemplares da trilogia vendidos): há 793 milhões de analfabetos no mundo, na maioria mulheres e meninas. E como estamos falando de leitura...

⁴ Cf. a Editora Intrínseca, em <<http://www.intrinseca.com.br/site/2012/12/cinquenta-tons-de-cinza-vende-13-livros-por-minuto-no-brasil/>>, consultado em 2 abril 2013. É peremptório referir que esta informação suscita uma situação paradoxal: em um país como o Brasil, em que a taxa de analfabetismo chega a 9,6% (IBGE, 2012), dado que corresponde a 12,9 milhões de pessoas com 15 anos ou mais, fato que coloca o país atrás de Cuba, Uruguai, Argentina, Venezuela e Colômbia (na América Latina), como explicar esta vendagem astronômica? Isso, sem contar com o índice de 38% de universitários brasileiros considerados analfabetos funcionais, cf. noticiado em 17 jul. 2012, em <<http://www.correiodopovo.com.br>>. Os direitos foram adquiridos por 780 000 dólares, cf. informado em <<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/dica-de-leitura/sexo-sexo-sexo-do-comeco-ao-fim-no-livro-mais-falado-do-momento-e-que-e-o-mais-vendido-no-mundo/>>, de 24/06/2012. Os sites foram consultados em 2 abr. 2013.

⁵ Ver <<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industrynews/people/article/54956-e-l-james-pw-s-publishing-person-of-the-year.html>>, consultado em 10 abr. 2013.

são adquiridos pela Universal Pictures, por um valor recorde de 5 milhões de dólares. As 1536 páginas⁶ são lidas em 15 dias, na média. Os direitos de tradução foram vendidos para 43 países e está há 57 semanas⁷ na lista de *best-sellers* do *The New York Times*.

Conhecida como *mommy porn* [pornô para mães ou mamãe pornô], a trilogia torna popular a relação BDSM⁸, causando repercussões em âmbitos diversos: é retirada das prateleiras em algumas cidades brasileiras, por ordem judicial, uma vez considerada imprópria para menores de 18 anos⁹; leva Steven Lock, 43, de Ipswich, a júri, após uma sessão de sexo – dominador e submissa – que não deu certo¹⁰ e substitui a Bíblia no hotel Damson Dene, no Reino Unido em 40 de seus apartamentos, causando polêmica¹¹, entre outros exemplos.

Apesar dos milhões de exemplares vendidos, das cenas comuns em metrô, ônibus e aviões em que as mulheres leem, “despudoradamente”, os *Cinquenta tons*, a opinião das leitoras não é homogênea. As manifestações a respeito, veiculadas pelas redes sociais são as mais controversas, oscilando entre a empolgação e adoração total à crítica negativa¹².

Uma amostra desses enunciados pode ser visto no quadro a seguir:

⁶ Professora de literatura por mais de 30 anos, não posso deixar de externar esta constatação: este número [1536 páginas] certamente ultrapassa em muito o número de páginas lidas em alguns cursos de Letras, contando-se a carga horária de todas as literaturas ofertadas em 4 anos!!!

⁷ Cf. <http://www.nytimes.com/best-sellers-books/combined-print-and-e-book-fiction/list.html>, consultado em 28 abr. 2013.

⁸ [Bondage] servidão/disciplina, dominação/submissão, sadismo/masochismo.

⁹ Ver <http://g1.globo.com/rj/serra-lagos-norte/noticia/2013/01/juiz-proibe-exposicao-da-trilogia-cinquenta-anos-de-cinza-sem-lacre.html>, consultado em 2 abr. 2013.

¹⁰ Ver <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2266318/Steven-Lock-guilty-Fifty-Shades-Of-Grey-attac-kpartner-signed-sex-slave-contract.html>, consultado em 30 mar. 2013. Embora condenado três vezes previamente por agressão a mulheres, Lock foi inocentado.

¹¹ Ver <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/07/hotel-substitui-biblia-por-livro-erotico-fifty-shades-grey-em-quartos.html>, publicado em 25/07/2012, consultado em 30 mar. 2013.

¹² Ver www.intrinseca.com.br/.../trilogia-cinquenta... e o blog de Paula Barbosa Ocanha, http://www.bonde.com.br/?id_bonde=1-31--59-20121126, consultados em 2 abr. 2013.

Site da Editora Intrínseca	Site bonde.com.br de (Paula Barbosa Ocanha)
Adorei! Li toda a trilogia, amei os livros, até me apaixonei por Christian Grey!	O monte de lixo descrito neste livro, pra não dizer doentio, é uma baboseira adolescente. Conversa pra quem ainda é imaturo pra entender o que é a vida e pra quê ela serve.
Simplesmente amei a história, aprendi algumas coisas e adotei algumas para o meu dia a dia. Fiz do meu marido o meu Christian.	Olha eu nao fiquei nas alturas como varias amigas minhas ficaram...achei tudo patético, ele parece mesmo uma máquina humana de fazer sexo, percebi que a autora se perde no desenrrolar dos capitulos, é cansativo, eu li e fiquei cansada com a mesmice, nada de surpreendenteporno barato
Como a leitura é gostosa....em poucos dias as páginas são `devoradas`.	[...] espanta-me uma trilogia de pura baboseira vender tanto e algumas pessoas nem saberem quem foi Victor Hugo, Santo Agostinho, Flaubert, Drummond, Goethe...
Eu entro na campanha do VOLTA CHRISTIAN!!!!!!!!!!!!!!RS	A obra é ruim. Fraca. Irritante. E uma cópia deslavada de Crepúsculo [...] o livro é tão clichê e mal escrito que não consegui ler nem um capítulo inteiro
Em 15 dias já tinha acabado de ler.	O livro é muito ruim, absurdamente ridículo e pobre.

Site da Editora Intrínseca	Site bonde.com.br de (Paula Barbosa Ocanha)
Amei todos livros, perfeitos!!	Façam um favor a si mesmos e dediquem seu precioso tempo a alguma outra coisa [enunciado por um rapaz].
Quero mais!	Livro superficial, que nos lembra algo que há séculos nós mulheres tentamos combater: a submissão!

Uma leitura, mesmo que superficial, da referencialidade dessas manifestações, na coluna 1, mostra que há uma (re)incidência no uso dos verbos – adorei, amei, me apaixonei –, todos conduzindo a uma significação única. Há um fechamento de sentido com o objetivo de reafirmação de um determinado valor: os enunciados parecem conduzir para o desejo de ter, na vida prática, um Christian Grey, que lhes satisfaça sexualmente.

Em contraposição, na coluna 2 os enunciados que negam o valor da trilogia incluem uma argumentação. Afirmativas tais quais – um monte de lixo, doentio, baboseira, ridículo, pobre, patético, fraco, irritante –, ultrapassam a simples listagem, na medida em que as leitoras justificam o porquê de seus posicionamentos.

A posição assumida pela blogueira Paula Ocanha (*online*), no recorte a seguir, sumariza os principais aspectos apontados por leitoras que consideram a obra fraca:

A diferença básica é: a autora de Crepúsculo criou personalidade para personagens fantasiosos. A escritora de “50 Tons”, mesmo querendo criar um personagem “real”, fez um homem que não existe. O livro é de ficção, mas teria que ser de ficção científica para que Grey conseguisse fazer o tanto de sexo que faz com Ana. Ele teria que ser um robô! E eu não tenho nada contra Ana ser virgem aos 21 anos [...] os dois como casal não convencem – pelo menos não convenceram a mim. O

livro teria que ser descrito como “conto de fadas erótico”, e não “romance erótico”.

O conceito de romance é bastante ambíguo. Neste trabalho, utilizo o termo com referência ao “romance popular”, um tipo de ficção de massa que se encontra no mercado dirigido às mulheres, que contam a história de como uma jovem moderna alcança sucesso em casar com um homem elegante, desejável e rico. O sucesso da heroína segue as normas tradicionais, política e ideologicamente falando: vincula-se a um bom e feliz casamento. Colocado de forma mais polêmica, um romance popular conta de que maneira uma heroína acede ao dinheiro – ao poder – numa sociedade patriarcal. Para Joan Cohn (1988, p. 3), todo romance narra uma história sobre o poder, codificada dentro de uma história de amor.

1.2 Às letras

O contexto da indústria cultural no qual se insere a trilogia de E. L. James é pleno de arestas de naturezas variadas, especialmente quando se tenta classificar esta literatura. Há questões que podem estar vinculadas a aspectos extratextuais apenas, a elementos internos à obra ou a ambos. Diante de um *best-seller* é preciso notar que esse fator não é diretamente proporcional à qualidade do texto literário. Fabio Lucas sintetiza: “O *best-seller* destronou o crítico e o expulsou dos meios de comunicação de massa, substituindo-o pelos dispositivos medidores do mercado. Tem-se, portanto, a sutil confusão da qualidade com a quantidade” (LUCAS, *online*).

Os adjetivos se multiplicam para identificar um *best-seller*, no âmbito da cultura de massa, ou *masscult*, na nomenclatura de Dwight MacDonald (1963), para quem este tipo de “arte” não apresenta criatividade nem condições estilísticas nem artísticas, uma vez que os critérios de produção seguem apenas padrões rígidos para atingir um determinado efeito. Nesse viés, o público é reificado e tratado como um robô, capaz apenas de sentir sensações repetidas de prazer e medo. Por isso, fala-se em literatura descartável, trivial, imediatista,

fantasiosa, superficial, apelativa, escapista. Fala-se em literatura que traz um divertimento passageiro, de comunicação instantânea, fácil e agradável, criada para leitoras consumistas e passivas. Tal aceção de obras literárias contrapõe-se à chamada alta literatura, literatura erudita, *highbrow* ou literatura da elite que caracteriza a tradição, o cânone, a literatura que trafega na academia. As obras canônicas são eleitas com base em critérios precipuamente estéticos, enquanto que as demais vinculam-se à cultura popular. Os *best-sellers*, grosso modo, se originam dessa última classificação.

O reforço de estereótipos os quais estruturam a narrativa de *best-sellers* deixam as leitoras confortáveis, em lugar de lhes provocar, levando-as à inquietude necessária para uma possível transformação, como ocorre quando o texto apresenta qualidade literária e artística consistente e de maior complexidade.

Umberto Eco (1979, p. 41) explicita que a leitora é o “alvo” de quem produz literatura. Seu *modus operandi* baseia-se na construção de uma leitora ideal [“um Leitor-Modelo”, nos termos do autor], escolhendo os graus de dificuldade linguística, a riqueza das referências e inserindo no texto chaves, alusões, possibilidades de leituras cruzadas, que despertam sua perspicácia associativa. São as estratégias textuais e discursivas postuladas que exigem mais ou menos interferência (ou nenhuma) por parte da leitora.

A cultura de massa é fabricada ideologicamente na medida em que se apresenta como sendo a própria cultura, sistema fácil de desmascarar quando a finalidade da literatura ali existente é a vendagem, o princípio econômico. Ecléa Bosi (1986, p. 82) chama a atenção para as “distorções estéticas que sofre o objeto fabricado em série, na medida em que sua lei básica é a produção de efeitos no maior número possível de consumidores”. Na indústria do livro, estabeleceram-se padrões de entretenimento, repetitivos e coercitivos e, por ser indústria, a cultura de massa é acusada de não ser conatural às leitoras que atinge, “mas exterior a elas e manipuladora da sua inteligência e da sua sensibilidade” (p. 75). Há uma homogeneização imposta à massa veiculada pelos meios de comunicação, que se destina às mais diferentes regiões e povos, que

apreciam e produzem a mesma arte, vestem as mesmas roupas, gostam das mesmas comidas e... leem os mesmos livros, acrescento eu.

Ao traçar as origens da literatura como mídia, Bosi retoma a ideia de que no século XIX, a Corte, a Igreja e a Universidade, não são os únicos e absolutos polos de informação e interpretação da realidade histórica. Há também as notícias, os editoriais jornalísticos e alguns artigos polêmicos de revistas. Por outro lado, existe uma certa “psicologia de sentimentos”, uma certa “filosofia de vida”, filtradas através de romances seriados (folhetim), histórias morais e religiosas para as jovens, o teatro de *vaudeville*, expressões artísticas que faziam parte da cultura não-acadêmica das classes média e baixa, fenômeno iniciado no século XVIII. Na Inglaterra, com a Revolução Industrial, a difusão do romance, algo entre o pitoresco e o sentimental, foi notada por um crítico atento, Dr. Johnson, diz a autora, que mencionou um tipo de “leitura geral e fácil”. Esses primeiros instrumentos culturais e ideológicos são dirigidos a um público que só se torna “massa” no decorrer do século XIX (p. 74-75).

Os primeiros *best-sellers* aparecem nas décadas iniciais do século XVI (a rigor, a partir da invenção da imprensa), e o público leitor era formado por cidadãos que estavam se tornando ricos. Porém, esta “massa” de leitores, de fato, é composta por uma maioria de mulheres, o que se confirma no estudo de Regina Zilberman, em *Fim do livro, fim dos leitores?*:

A popularização do livro, depois do século XVII [...] não ajudou a mudar a imagem da leitura, considerada perigosa, se aplicada em doses exageradas. Só que, com o passar do tempo, o sujeito debilitado pela leitura passa a ser definido pela marca de gênero: *de leitor, ele se transforma em leitora*, sendo a feminilidade, no caso, sintoma da fragilidade do indivíduo que se deixa dominar pelo mundo fictício e fantasioso transmitido pelo livro (ênfase acrescentada, 2000, p. 28).

Sob o ponto de vista da Estética da Recepção, método proposto por Hans Robert Jauss (1967), a leitora é a figura central no tríduo literário – autora/obra/leitora –, uma vez que é ela quem garante a historicidade

da obra literária. É entre ela e a obra que se estabelece a relação dialógica, pois a ela compete decodificar e interpretar o texto a partir de sua matriz pessoal e cultural. As épocas ou as sociedades constituem o que Jauss denomina de “horizonte de expectativa”, o qual advém da compreensão própria do gênero literário. A obra se destaca, quando rompe com os limites estabelecidos por esse horizonte, transgride-os, infringe os códigos e as normas predominantes (ZILBERMAN, 2008). Em outros termos, surpreende a leitora.

Durante o século XIX (e boa parte do XX), as jovens leitoras sofreram grande pressão quanto à apropriação que faziam dos romances, devido à influência das narrativas no seu processo de formação. A literatura era um espaço fechado e misterioso, devido ao reduzido número de obras que lhes permitiam ler: orações, receitas, narrativas moralizantes, amenas e delicadas, que “girassem em torno de amores românticos e bem-sucedidos” (MORAIS, 1998, p. 3), pois os considerados obscenos e de cunho político não eram recomendáveis. Os romances eram considerados perigosos, por exaltarem a imaginação, serem pouco proveitosos como fonte de conhecimento e seduzir as almas inexperientes¹³ das leitoras, que, todavia, os liam às escondidas no seu quarto à luz de vela ou candeeiro.

2. Para quem do “horizonte”

2.1 A forma da fórmula

Um *best-seller*, no contexto da literatura de massa, obedece a códigos linguístico-discursivos que levam a clichês especializados.

¹³ Esta influência dos romances no comportamento não se dá unicamente em relação às mulheres: temos o exemplo famoso em *Don Quixote de la Mancha* (1949), de Miguel de Cervantes, em que o fidalgo, ocioso, se dedica à leitura de romances de cavalaria, o que lhe provoca a perda do juízo. A família, o cura, o barbeiro e a ama condenam ao fogo as obras que consideram prejudiciais (cf. v. 1, cap.VI, p. 38-45). Para Zilberman (2008, p. 88), esse é “outro efeito colateral do fenômeno industrial derivado da invenção da tipografia: as mudanças interiores pelas quais pode passar um indivíduo que se devota em excesso e indiscriminadamente ao consumo de obras literárias”.

Obviamente, ao seguir a fórmula, a construção da narrativa se estrutura a partir da mistura de ingredientes predeterminados. Esse conjunto de valores – poder, dinheiro, sexo e violência – exerce funções dirigidas a, precipuamente, propiciar relaxamento.

Para alguns críticos, que consideram importante a relação entre as leitoras e os romances populares, este tipo de entretenimento as recupera das pressões contínuas da competição na sociedade industrial. Tem, portanto, um valor psicoterapêutico, pois satisfaz algumas das necessidades elementares das consumidoras. Entre essas, de acordo com Peter Kaupp (1979), conta-se uma curiosidade instintiva e emocional, de querer aprender algo estranho, desconhecido e o desejo de comunicação. Os benefícios do escapismo são paradoxais, entretanto, pois por um lado permitem uma fuga da realidade e, por outro, provocam o confronto com a mesma. Muitas leitoras usam os mitos e as convenções nos *best-sellers*, para escapar de seus mundos, como um meio de evitar explicações mais complexas, realistas e possivelmente mais dolorosas. Sodré (1978, p. 35) se manifesta nesse sentido:

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 (ao contrário do sermão, da pregação ou da doutrinação direta), como num jogo. Por isto, a narrativa trabalha com formas já conhecidas ou facilitadas de composição romanesca e com elementos mitológicos.

Porém, tal literatura exige menor participação das leitoras, rebatem outros críticos. A literatura popular “oferece entretenimento, e não arte. O leitor [A leitora] torna-se um espectador e não um participante; ele [ela] sentirá prazer, mas não será sacudido[a]” (ELSON, 1985). A leitura passiva impede e prejudica o exame crítico da vida moderna. Além disso, heroínas e heróis estereotipados, outra categoria fundamental do *best-seller*, promete a salvação das massas, mas garante apenas a aparência de satisfação, do desejo de preenchimento das aspirações básicas.

As narrativas são marcadas pelo conservadorismo e não apresentam forças progressivas, enquanto fixam modos de comportamento e opiniões reacionárias, estabelecendo-as como eternamente válidas, como normas imutáveis. Não se caracterizam como uma literatura emancipatória.

Em 1939, ocorre a chamada *Paperback Revolution*, que se tornou a força viva, pulsante da América contemporânea e auxiliou a dar forma a uma cultura (DAVIS, 1984, p. XV). Tanto os romances açucarados quanto aqueles com toques eróticos e mesmo pornôls leves ou picantes tornaram-se os *two-bit*¹⁴ descartáveis e... a leitura da maioria das mulheres: um lixo de segunda classe, que alimenta o apetite glutão da massa – das leitoras preguiçosas – por sexo e sensacionalismo, no dizer de tantas críticas/os.

2.2 *Chick Lit* [Literatura de mulherzinhas]

A Editora Harlequin¹⁵, que “procura conhecer sua leitora através de pesquisas realizadas em mais de 15 países, buscando compreender suas aspirações e tendências a fim de lhes proporcionar momentos de leitura prazerosa”, publica com o selo *Red Dress Ink*, “dedicado à *chick-lit*, a literatura sobre o dia-a-dia das adolescentes e jovens contemporâneas”¹⁶. Nas estantes das livrarias, *chick lit*¹⁷ está classificada como “It’s a Girl Thing”, que, segundo Stephanie Harzewski (2011), é dirigida às mulheres

¹⁴ Gíria para 25 centavos de dólar americano [*25cents, a quarter*].

¹⁵ A Editora canadense Harlequin – “dedicada ao entretenimento da mulher através da leitura” – lança 800 títulos por mês em 29 idiomas. “Líder mundial em ficção feminina, a editora reúne mais de 1300 autoras para oferecer à mulher uma leitura variada, de romances contemporâneos e históricos a thrillers e suspenses românticos”. As obras são classificadas por gênero, como as Séries (Paixão, Jéssica, Desejo), além dos Históricos, Modern Sexy, Rainhas do Romance e da Coleção Livraria, entre outros. No Brasil a parceria é com a Editora Record. Ver o site <<http://loja.harlequinbooks.com.br/>>, consultado em 15 abr. 2013. Na Inglaterra, estas obras são divulgadas pela Editora Mills and Boon.

¹⁶ Ver o ensaio “The Chick-Lit Pandemic”, de Rachel Donadio, publicado em 19 de março 2006, no *The New York Times*, em <nytimes.com>, a respeito de *chick lit* em vários países. Ver também o site <<http://www.chicklitclub.com/>>.

¹⁷ Ver o site <<http://www.romancewiki.com>>, consultado em 20 abr. 2013, um dos mais completos acerca do assunto, com uma imensa lista de classificação do gênero literário.

solteiras, a classe social sem dinheiro, recriando os romances de Jane Austen, de Edith Wharton (*The house of mirth*, 1905) e de Henry James (*Daisy Miller*, 1878), cujas protagonistas apostam num casamento com um homem rico. Os romances lembram “os romances de maneiras” e a hipótese da autora é a de que *chick lit* é uma reescritura dos mesmos. A morte das heroínas como em Wharton e James, entretanto, é substituída pelo casamento, paródias e uma bricolage intrincada de formas populares e literárias.

Chris Mazza afirma no ensaio “Who’s laughing now?” (2006) ter cunhado o termo *chick lit* e o utilizado na imprensa, com fins irônicos, para apontar atitudes pós-feministas, na tentativa de mostrar a responsabilidade das mulheres pela criação de estereótipos. Depois, passou a ser usado para identificar um tipo de literatura pela indústria editorial, sem o traço irônico.

O termo nasceu nos anos 90 do século XX como um neologismo, *chickrati*, um discurso dirigido a um novo grupo de mulheres escritoras, conforme explica Harzewski (2011, p. 1), que acolhe a definição inócua, em sua opinião, do *Oxford English Dictionary* (2007): *chick lit* é uma literatura por, para e sobre mulheres; em especial, uma forma de literatura, que tipicamente foca nas vidas sociais e relações das mulheres e frequentemente dirige-se a leitoras com experiências similares. Para Ferriss e Young (2006, p. 3), “Na perspectiva da crítica literária, pode-se defini-la como uma forma de ficção para mulheres com base no assunto, personagem, audiência e estilo narrativo. Simplificando, *chick lit* caracteriza-se por enfocar mulheres solteiras entre os vinte e trinta anos, que navegam pelos desafios de suas gerações, buscando equilibrar carreiras exigentes com relações pessoais. Para Benstock (2006, p. 254-255), “o gênero levanta questões do maior interesse para os estudos culturais e feministas [...]”, seguida da pergunta: “Mas, o que dizer dos estudos literários? É ela apenas um lixo literário para mulheres (semi-) profissionais da virada do milênio?” Na opinião da crítica, a resposta cabe às próximas gerações, embora posicione-se favoravelmente ao gênero, pois considera que, devido ao tratamento das heroínas com base no humor, em nada lembram a *new woman* do século passado.

As reações à *chick lit* se dividem, especialmente entre as mulheres. As que se posicionam contra, argumentam que esperam que a literatura dê continuidade às propostas e conquistas iniciais do movimento feminista, às lutas contra o patriarcado, representadas por mulheres fortes e engajadas politicamente. As que estão a favor, alegam que as heroínas precisam representar realisticamente as mulheres que enfrentam com garra a vida moderna. A geração de mulheres pós anos 60, do século XX, encontra-se em posição ambígua: tem seu espaço no mercado de trabalho, mas ainda sofre pressão de fora e desejo pela vida em família aos moldes tradicionais.

Na visão de Ferriss e Young (2006, p. 1), “Por um lado, *chick lit* atrai a adoração inquestionável de fãs; por outro, atrai o desdém absoluto de críticas/os”. *Chick lit* tem sido chamada de “tsunami comercial” (p. 2), lixo e literatura espumosa, além de receber outros adjetivos mais desabonadores, especialmente por parte de acadêmicas: Bainbridge a descreve como “conversa fiada” e “uma perda de tempo” e Doris Lessing, para quem é algo que se “esquece instantaneamente”, complementa que “seria melhor, talvez, se [mulheres romancistas] escrevessem livros sobre suas vidas como elas realmente as veem, e não estas garotas desamparadas, bêbadas, preocupadas apenas com o peso” (p. 1-2). Lessing, certamente está se referindo a *Bridget Jones’s diary* (1996), de Helen Fieldings, obra apontada por todas as estudiosas de *chick lit*, como a precursora do gênero [juntamente com *Sex and the city* (1996), de Candace Bushnell].

O termo *chick lit* ainda é ambíguo e controverso. Entre os seus valores positivos, encontra-se o fato de que atualmente o gênero não se restringe mais unicamente à heroína branca, jovem, solteira e classe-média. Os romances exibem problemas sociológicos e psicológicos da mulher moderna, incluindo diferentes etnias, idades e regiões o que amplia o número de leitoras e oferece um significado social.

A mesma controvérsia atinge a distinção entre feminismo e pós-feminismo. Esta última expressão passa a ser usada após os anos 80, do século XX, para englobar produções literárias como as *Crônicas do vampiro* (1976), de Anne Rice e as comunidades distópicas imaginadas por Margaret Atwood, entre outras. De fato, a expressão pós-feminismo

aparece em 1919 em um manifesto de mulheres. O editorial de Michelle Goldber – AlterNet – “Feminismo à venda” (2001), como nota e contesta Harzewski (2011, p. 10) – refere-se à série *Sex and the city* como pós-feminista, “embora não explicita o termo”, da forma seguinte: “feminismo de consumo-e-foda”, “feminismo-fácil-de-engolir” e “usuária-amigável-do-feminismo”. Harzewski chama o pós-feminismo de “heterossexualismo tardio”, ecoando a expressão “capitalismo tardio”, de Jameson, por acreditar que há uma relação direta entre *chick lit* e a sociedade do espetáculo e da imagem, que se iguala à mídia capitalista. Para a crítica, assim como para Rochelle Mabry, a discussão franca sobre sexo em *Sex and the city* representa “os desejos e tentativas de muitas mulheres contemporâneas da vida real de investigar os mistérios das relações sexuais modernas e papéis de gênero em seus próprios termos” (FERRISS; YOUNG, 2006, p. 10).

A discussão evolui e outras críticas perguntam se *Sex and the city*, por exemplo, não está simplesmente invertendo os papéis, quando as mulheres parecem exercer poder sobre os homens. Ou, reinstalando os limites de um sistema de valor que conduz à mulher-objeto. Em outros romances, apontam elas, as heroínas estão assustadas pela ansiedade em terem de se moldar às expectativas sexuais para as mulheres que propõem debates sobre pornografia e prazer. O amor passa a ser visto como mais um bem de consumo.

Consumismo, aliás, é uma das categorias sempre presente em *chick lit*, o que abre para novas percepções no que diz respeito à posição do feminismo que o combate. Entretanto, um vestido de marca pode também ser considerado um meio de afirmação de identidade, pois uma certa maneira de se vestir é expressão, por isso reflete significados sociais e cria outros pela interação com outros signos. Os temas recorrentes – shopping, casamento, dinheiro, moda e amor interessado–, levam a uma obsessão pela beleza, com ênfase na aparência, o que reforça alguns dos preconceitos mais destrutivos relativos ao corpo na sociedade contemporânea. Nos romances mais atuais, entretanto, a heroína não é atraída pela sociedade de consumo, não gosta de brilho, glamour e nem de shopping. Porém, se adapta à sociedade do espetáculo rapidamente, se

essa ação é absolutamente necessária no processo de conquista amorosa. A temática dos romances se estende à virgindade, sexualidade, heroísmo, poder de sedução, empoderamento e felicidade e, cada vez mais oferece alternativas divertidas e frágeis à possibilidade de fuga da realidade.

No que diz respeito ao relacionamento sexual com toques pornô, Janice Radway, em *Reading the romance* (1991, p. 19-20), contradiz a posição de Ann Douglas, em “Soft-porn culture”. Enquanto Douglas acredita que a coincidência entre o aumento da popularidade do romance com a ascensão do movimento das mulheres está apontando para uma reação nova e em desenvolvimento contra o feminismo, Radway pensa ser esta explicação bastante redutora. Para ela, a relação leitoras-livros é um evento afetado socialmente pelo mercado editorial. Douglas também argumenta que a cultura popular tenta “pegar” a mulher liberada. E, os romances da Harlequin, por exemplo, cuja dinâmica é “um duelo de estupidez sexual”, apresentam as mulheres sentindo prazer com o abuso psíquico por parte dos homens (SLADE, 2001, p. 848).

Apesar da liberdade sexual da mulher no século XX, nos romances prevalece a relação heterossexual, entre um homem e uma mulher. A heroína deve se ligar a um homem apenas, embora algumas autoras subvertam esta norma. A protagonista típica não é perfeita, mas falha, trazendo à tona, simultaneamente, a compaixão e a identificação das leitoras. A heroína usa como escudo um humor auto-desabonador, que não só diverte, como também leva as leitoras a acreditarem que são falíveis – como ela. Ela pode ser rude, rasa, excessivamente compulsiva, neurótica, insegura, audaz, ambiciosa, espirituosa ou surpreendentemente tudo isto ao mesmo tempo. Talvez por isso seja tão amada!

Nas narrativas *chick lit*, nota-se um grande esforço para aumentar o realismo, por meio de estratégias como o uso da primeira pessoa, diários, e-mails e cartas, além de referências a romances do passado, tanto os canônicos quanto os mais contemporâneos, já pertencentes ao gênero literário. Apesar disso, parece haver consenso entre defensoras e a crítica acadêmica mais tradicional ao afirmarem que pode valer a pena comprar e ler romances *chick lit* apenas como uma forma de aproveitar uma

literatura popular que supre o riso, escapismo e um prazer temporário e tão rápido quanto o beijo no *happy-end* de um filme (Hooten, 2005).

3. Cinquenta tons

Há uma total coincidência entre as categorias, efeitos e códigos contextualizados na caracterização de um *best-seller* no âmbito da cultura de massa e de um romance *chick lit*, no espaço da literatura popular, na perspectiva de gênero social. A partir desses pressupostos, abordo a trilogia de E. L. James, enfatizando alguns aspectos que me parecem relevantes para demonstrar de que maneira essa obra responde à fórmula.

A obra é narrada em primeira pessoa, sob o ponto de vista de Anastácia Steele, embora a focalização seja dirigida ao protagonista Christian Grey, com ênfase na sua descrição física, suas relações familiares, sua atuação profissional e questões psicológicas, que marcam seu desempenho sexual e propostas (para Ana) de BDSM.

Ana apresenta-se em contraponto a sua amiga Katherine Savannah, com quem divide um apartamento. Kate é rica, tem cabelos louro-avermelhados, olhos verdes luminosos, uma Mercedes esportiva e se veste formalmente, mas é irresistível, linda, sexy, engraçada e extrovertida. A tímida Ana, na aparência, ocupa o espaço de uma anti-heroína, pois a descrição de si mesma é derogatória. Com 21 anos, é virgem, inocente e ingênua, morena de cabelos rebeldes, possui um fusca velho e usa uma jaqueta azul-marinho, já surrada.

Impossibilitada de realizar uma entrevista com o empresário Christian Grey, benemérito da Universidade em que estudam, Kate pede a Ana que a substitua. Ao entrar no escritório de Christian, cai estatelada no chão. Ele ajuda a levantá-la. A ação nesta passagem já aponta para a relação “Dominador/Submissa” a ser futuramente apresentada.

Ana o descreve: jovem (27 anos), alto e atraente, cabelos acobreados, olhos cinzentos e dentes brancos perfeitos, veste um terno cinza, camisa branca e gravata preta e sua voz é “encorpada como caramelo e chocolate derretido” (Livro 1). Mas, ele é arrogante e fala

como um maníaco por controle, apesar de ser bilionário. Da conversa entre os dois, Ana percebe que Christian é sinônimo de poder e domínio. Ela, novamente em contraposição a ele, é desastrada, malvestida, tem olhos azuis, mas não é loira. Ana é perceptiva e perspicaz, pois nota desde o primeiro momento o ímpeto de Christian a se colocar em situação de superioridade.

As personagens preenchem todos os requisitos estereotipados de um romance *chick lit*: narrativa em primeira pessoa, a heroína é pobre e seus atributos pessoais não se afinam com o protótipo da mulher fatal, enquanto o herói é riquíssimo e sedutor, a síntese da beleza masculina: um Apolo. Christian passa a persegui-la e ela não pode acreditar que ele esteja interessado nela.

Kate, que também possui um caráter dominador, devido à beleza e ao dinheiro, vê Ana como uma moça inocente, fraquinha, que nunca havia tomado um porre e nunca tinha beijado na boca. Para Christian, já no primeiro encontro, ela é a presa perfeita de seu programa BDSM. Na parte final do terceiro volume, narrada por ele, durante a entrevista, ele pensa: “Eu me pergunto brevemente se toda a pele dela é tão... perfeita, e como ficaria rosa e quente por um açoite” e “Enquanto fica mais nervosa, me ocorre que eu poderia melhorar a velocidade de seus movimentos com um chicote. Habilmente utilizado pode fazer com que os mais assustados se ajoelhem” [Livro 3].

Nos encontros amorosos iniciais, Christian lhe apresenta o contrato de confidencialidade e de limites, com inúmeras e detalhadas cláusulas, que irá caracterizar a relação BDSM. O fato desencadeia em Ana, o surgimento de uma “voz interior”, seu “inconsciente”, sua “deusa interior”, conforme denominada por ela. Essa deusa é sua interlocutora durante toda a narrativa e tem traços explícitos de seu lado sexual e dos órgãos genitais femininos. Em algumas passagens chega a ser hilário [há quem chame de “cômicas” e “cafonas”¹⁸], pois além de expressar sentimentos, de racionalizar emoções ou de entregar-se a elas, a deusa, às vezes, aparece-lhe de lábios pintados de vermelho.

¹⁸ Ver <http://12livrosporano.wordpress.com/2012/10/09/cinquenta-tons-mais-escuros/>, consultado em 15 abr. 2013.

O enredo se desenvolve com marcas fortes de clichês e tabus, sendo a virgindade de Ana, um dos mais evidentes¹⁹. Em paralelo, o tabu, acompanhado de alguns transtornos com relação a Christian, revela-se em sua ojeriza pelo toque²⁰ – afefobia –, que se desenvolve desde sua infância e juventude. Porém, diferentemente de Ana, as consequências nele são de ordem psicológica profunda, levando-o a desvios que se revelam em terrores noturnos, parassonia, e na prática BDSM. A posição ocupada pelo herói da história é, de certa forma, paradoxal, na medida em que Christian se vê e é visto, ao mesmo tempo, como vítima de circunstâncias sociais terríveis. Filho de uma prostituta viciada em crack, alvo de agressões físicas e de estupro por uma mulher mais velha, é introduzido no (sub)mundo BDSM. Em outras palavras, ele só se torna um sádico, ou seja, passa a sofrer de parafilia, devido às suas origens. Por outro lado, constrói um império bilionário.

Para estes dois universos, Christian arrasta Ana. Apesar de sua inocência, ela tem um único objetivo em mente: formar-se para poder trabalhar em uma editora. Ela insiste em ter um trabalho, embora, rica, não mais precise dele. Não tem interesse em shopping, em roupas de grife, em objetos caros, entretanto, o processo de sedução do “seu homem”, requer que ela se adapte a este novo, chique e rico estilo de vida. Ana vai sendo moldada e o resultado parece ser a aquisição de uma nova identidade. Assim como aceita esta vida de fantasia, o que inclui o casamento com Christian, ela também passa a consentir, a querer, a pedir um sexo mais violento no “quarto vermelho da dor”, a “sala de jogos”, o espaço BDSM, onde o lema é “dar prazer traz prazer”. Neste espaço, os

¹⁹ Um bom exemplo da repercussão deste tabu é a manifestação de uma leitora: “Também tem personagens nada convincentes. Até agora não consegui entender, por exemplo, como uma jovem universitária americana, de 22 anos, morando fora de casa com amiga, continua virgem (e, mesmo inexperiente, consegue dar um show de sexo oral logo na primeira vez com Grey!)” Retirado do site <http://itmae.uol.com.br/atitude/ideias-de-uma-itmae/voce-precisa-ler-cinquenta-tons-de-cinza>, consultado em 15 abr. 2013.

²⁰ No capítulo 16, Livro 1, estabelece-se o diálogo a seguir, que aponta para o título da trilogia: “Ana: - Por que você não gosta de ser tocado? Christian: - Porque sou cinquenta vezes fodido, de cinquenta maneiras, cinquenta tons diferentes, Anastasia. Tenho muito mais sombras do que luz. Tenho cinquenta sombras ruins!”

adjetivos, antes laudatórios, usados por Ana para descrever Christian são substituídos por monstro, pervertido e depravado (Livro 1).

Na perspectiva de gênero, todavia, apesar do consenso, Ana é constantemente considerada culpada, quando o resultado não é o previsto e esperado por Christian: ela apanha de cinta e ele não para de espancá-la, porque ela não disse as palavras de segurança; ela o abandona e ele se desequilibra; a gravidez é culpa dela, porque esquece de tomar a injeção mensal contraceptiva, enquanto ele nunca esquece de usar a camisinha. O único ato heróico atribuído à Ana parece ser o correspondente ao episódio do sequestro de Mia (irmã de Christian), pelo vilão Jack.

Tanto na construção da heroína quanto na do herói há um maniqueísmo explícito: Ana é identificada com o bem do início ao fim da narrativa; Christian, ao contrário, inicia como um *bad boy*, que, “sem coração”, abusa fisicamente das mulheres, mas ao final revela-se na imagem de um excelente pai, calmo, tranquilo, compreensivo, um amigo confiável e, acima de tudo, um marido extremoso. As palavras de Regina Zilberman (1984, p. 28) são tentadoras demais para deixar de aproveitá-las aqui: “a literatura de massa significa uma opção de resistência cultural no coração da sociedade brasileira” que, apesar de ter preservada sua espontaneidade, impõe seu caráter conservador.

Há inúmeras passagens melodramáticas e bastante melosas, bucólicas até, como o piquenique nos imensos jardins da mansão, principalmente as referentes à ansiedade de Ana pelo “amor romântico”, o amor “baunilha”, como “dormir de conchinha”, por exemplo. Há também cenas inusitadas, curiosas e excitantes ao olhar de Ana, como aquelas em que Christian toca piano maravilhosamente bem, vestindo apenas o jeans desbotado de uso exclusivo do “quarto de jogos”. Com o tempo, Ana consegue tocar, acariciar o corpo de Christian, que passa a receber outros adjetivos: meu marido, meu amante, meu super protetor megalomaniaco, meu Cinquenta e o amor de minha vida (Livro 3), minha alma gêmea. Porém, apesar de vencer determinadas barreiras, não há como negar sua submissão às imposições sexuais dele, conforme se constata pelo discurso de Ana: “Por que não posso aguentar um pouco mais de dor pelo meu homem?” (Livro 2).

O questionamento acerca do consenso permanece, isto é, se há consenso nas práticas sexuais, as cenas descritas são eróticas e não descambam para a pornografia, dissipando a preocupação de Ana se está ou não se prostituindo. Contudo, vale argumentar que, embora entre Christian e Ana não haja regras como ocorria com as demais submissas, anteriores a ela, Ana deixa de ser submissa em um modelo inventado por ele, para se tornar submissa, de outra forma. No epílogo, em *Cinquenta tons de liberdade*, ela é esposa, mãe, cozinheira e está disposta a abrir mão da profissão, que é o desejo de Christian, apesar de ter qualidade e competência para ser uma empresária bem sucedida. Veja a cena do *happy end* a seguir:

— As publicações Grey tem um autor sobre o qual o *New York Times* disse que as vendas estão fenomenais, o lado e-book do nosso negócio explodiu, e eu finalmente, tenho a equipe que eu quero ao meu redor.

— E você está fazendo o dinheiro nestes tempos difíceis,

— Christian acrescenta, sua voz refletindo seu orgulho.

— *Mas... Eu gosto de você descalça e grávida e na nossa cozinha.*

Eu me inclino para trás para que eu possa ver seu rosto. Ele olha para mim, os olhos brilhantes.

— *Eu gosto, também,* — eu murmuro, e ele me beija, suas mãos ainda se espalham em toda minha barriga (ênfase acrescentada, Livro 3, p. 506).

A garota, agora já esperando o segundo bebê, uma menina, que pretendia ingressar no mercado de trabalho concorda em cozinhar para Christian, como todas as demais submissas sempre o fizeram.

Conclusão

A trilogia de E. L. James decididamente não pode ser abordada a partir de critérios estéticos, que determinam a qualidade literária de uma obra, mas os relativos aos produtos de cultura de massa. A proliferação de estereótipos, preservação de tabus, intertextos óbvios (como a que

ocorre entre o “quarto vermelho da dor” e a história do Barba Azul), linguagem rasa dos códigos amorosos (revirar os olhos, passar o dedo nos lábios), personagens caricaturados (o vilão, a presença cômica de um psiquiatra), símbolos explícitos não exige a participação ativa da leitora, nem tampouco alcança ou ultrapassa o seu “horizonte de expectativa”. Parece que a autora esforçou-se apenas em preencher o formulário próprio a um romance *chick lit* (processo conhecido como *connect-the-dots plots*), que se tornou, mesmo a sua revelia, um *best-seller*. É uma literatura que perdeu sua “aura”, para lembrar Walter Benjamin (1983, p. 9), especialmente em um tempo marcado pelo “papel crescente desempenhado pelas massas”. Nos *Cinquenta tons*, romances *chick lit*, constituídos por modelos em série, em contraponto à literatura com um projeto artístico e emancipador, identificada por sua originalidade, não se encontra o valor de unicidade.

As palavras-chave de identificação da obra continuam as mesmas: entretenimento e satisfação de um prazer fugaz. O *happy end* e a promessa de felicidade eterna constitui-se no núcleo afetivo do novo imaginário na sociedade de consumo. Há um apego intensificado de identificação com a heroína, sinal de que não há proposta de uma mudança no *status quo*. A obra não traz um projeto político liberador, não causando, em consequência, uma mudança na atitude das leitoras, a despeito da linguagem apelativa e enganadora da contracapa: “Romântica, libertadora e totalmente viciante, uma história que vai dominar você” (Livro 1). Porém, preciso concordar com a autora “It’s a love story”, das mais banais, acrescento.

Apesar das cenas eróticas, para não chamá-las de pornográficas ou obscenas (seria um excesso de moralismo!), o tom no feminino que permanece além das páginas da trilogia é o de estagnação, de uma “normalidade” exagerada, em oposição direta com a prática da servidão/disciplina/sadismo/masochismo, embora ambas se caracterizem como fantasiosas. Os números da enorme vendagem da trilogia parecem sustentar a curiosidade das leitoras, necessidade, talvez, de voyeurismo de uma atuação sexual considerada perversa e pervertida. Além disso, ao persistir a pergunta – a trilogia é revolucionária? – não há argumentos

válidos para uma resposta afirmativa, na medida em que a permanência de mitos, ritos, tabus e fetiches intensifica a função reacionária do *best-seller* e da *chick lit*: totalmente previsível.

Chick lit embota nossa consciência; a Literatura expande nossa imaginação, pois “ninguém escreve fora de uma tradição; escreve-se nela, ou contra ela” (FUNCK, 2005, p. 192).

Cinquenta tons dá subsídios para a divisão social e ideológica: “escritoras de *chick lit*” não se confundem com “mulheres escritoras de romances”.

[Texto recebido em abril de 2013 para compor a corrente edição especial]

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. de Edson Cabral e José Benedito Damião. In: BENJAMIN, Walter et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 3-28.

BENSTOCK, Shari. Afterword: the new woman's fiction. In: FERRISS, Suzanne; YOUNG, Mallory (Eds.). *Chick Lit: the new woman's fiction*. New York: Routledge, 2006. p. 253-256.

BOSI, Eclea. *Cultura de massa e cultura popular*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

COHN, Joan. *Romance and the erotics of property: mass-market fiction for women*. Estados Unidos: Duke University Press, 1988.

CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote de la Mancha*. Trad. de Antonio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Jackson, 1949.

DAVIS, Ken. *Two-Bit culture*. Boston: Houghton, 1984.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ELSON, R. M. *Myths and mores in American Best Sellers*. New York: Garland Publishing, 1985.

FERRISS, Suzanne and YOUNG, Mallory (Eds.). Introduction. In: _____. *Chick Lit: the new woman's fiction*. New York: Routledge, 2006.

FUNCK, Susana Bornéo. Discurso e identidade de gênero. In: CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa e SCLiar CABRAL, Leonor (Orgs.). *Desvendando discursos: conceitos básicos*. Florianópolis: EDUFSC, 2007. p. 183-195.

HARZEWSKI, Stephanie. *Chick Lit and postfeminism*. United States: University of Virginia Press, 2011.

HOOTEN, Jessica Lynice. In the classroom or in the bedroom. [Review of S. Ferris and M. Young (eds.). *Chick Lit: the new woman's fiction*. Routedlege]. Disponível em: <<http://www.jasna.org/bookrev/br231p21.html>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

JAMES, E. L. *Cinquenta tons de cinza*. Trad. de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

_____. 1_50 tons de cinza.pdf. Pegasus Lançamentos. Revisão final da tradução de Elena Somerhalder. Disponível em: <http://www.4shared.com/Office/9z6Vw37e/1_50_tons_de_cinza.html>. Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. 50 tons mais escuros.pdf. Pegasus Lançamentos. Revisão final da tradução de Elena Somerhalder. Disponível em: <http://www.4shared.com/Office/9z6Vw37e/1_50_tons_de_cinza.html>. Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. 50 tons de liberdade. Pegasus Lançamentos. Revisão final da tradução de Elena Somerhalder. Disponível em: <http://www.4shared.com/Office/9z6Vw37e/1_50_tons_de_cinza.html>. Acesso em: 20 mar. 2013.

KAUPP, Peter. The misunderstood Best-Seller: the social function of entertainment literature. In: FISCHER, H. e MELNIK, S. (Eds.). *Entertainment: a cross cultural examination*. New York: Hasting House, 1979. p. 234-246.

LUCAS, Fabio. *A doutrinação do best-seller*. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

MacDONALD, Dwight. *Against the American Dream*. New York: Vintage, 1963.

MAZZA, Chris e DeSHELL, Jeffrey (Eds.). *Chick-Lit: postfeminism fiction*. Alabama: University of Alabama Press, 2000.

MAZZA, Chris. Who's laughing now? A short history of chick lit and the perversion of a genre. In: FERRISS, Suzanne; YOUNG, Mallory (Eds.). *Chick Lit: the new woman's fiction*. New York: Routledge, 2006. p. 17-28.

MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. A leitura de romances no século XIX. Cad. CEDES, Campinas, vol. 19, n. 45, Julho 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010132621998000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 abr. 2013.

RADWAY, Janice A. *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1991.

SLADE, Joseph W. *Pornography and sexual representation: a reference guide*, v. 3, Estados Unidos: Greenwood, 2001. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

ZILBERMAN, Regina. A literatura e o apelo das massas. In: AVERBUCK, Lígia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p. 11-31.

_____. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: SENAC, 2000.

_____. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Alea: estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, v.10, n. 1, p. 85-95, 2008.

Fifty shades: “It’s a love story!”

Abstract: I aim at approaching E. L. James’s trilogy *Fifty shades* that was published in 2011-12 and has become a phenomenon in the literary cultural market. The theoretical basis, besides the perspective of gender, stands on the *best-seller* and the *chick lit* literary categories, taken as mass consuming products.

Keywords: Fifty shades. E. L. James. Best-seller. Chick lit



