



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade e Propaganda

Romances Cor-de-Rosa:

Uma análise da construção da mulher enquanto ser sexual.

Isabella Maria Borges Bottino

Brasília,
Dezembro de 2017.



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade e Propaganda

ROMANCES COR-DE-ROSA:
UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA MULHER ENQUANTO SER SEXUAL

Isabella Maria Borges Bottino

Monografia apresentada ao Curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.
Orientadora: Prof.^a Dra. Selma Regina Nunes Oliveira.

Brasília,
Dezembro de 2017

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade e Propaganda

ROMANCES COR-DE-ROSA: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA MULHER ENQUANTO SER
SEXUAL.

ISABELLA BOTTINO

BANCA EXAMINADORA:

Professora Dra. Selma Regina
Orientadora

Professora Dra. Priscila Monteiro Borges
Examinadora

Professor Me. Guilherme di Angellis
Examinador

Professor Dr. Pedro Russi
Examinador Suplente

“Eu quero ser somente aquilo que quiseres que eu seja”

(Hélvio Sodré)

AGRADECIMENTOS

Quando eu entrei na Universidade de Brasília, há quatro anos e meio, eu nunca imaginei que sairia uma pessoa completamente diferente, mas ainda seria uma mulher com sonhos altos e com o mesmo brilho esperançoso no olhar.

Primeiramente, agradeço a Deus e ao universo. Sem Ela, eu nada seria. Obrigada por sempre me lembrar que quando se conspira o bem, o resto vem.

Aos meus pais, que eu amo incondicionalmente e que me ensinaram que eu não devo aceitar migalhas de ninguém. À minha mãe, Andrea Bottino, que me mostrou com exemplos o que é ser uma mulher de verdade. Ao meu pai, Maurício Bottino, que sempre me disse que o mundo é pequeno, afinal.

Aos meus irmãos, Giovanna e Guilherme Bottino, que eu tenho como exemplo de vida e como porto seguro.

Agradeço à Faculdade de Comunicação e a todas as mestras e mestres que tive por aqui. Em especial, agradeço à Selma Oliveira por - de fato - me orientar nos meus momentos mais desorientados.

O meu mais sincero obrigada às amigas e amigos que fiz na Universidade. Nos trabalhos acadêmicos/práticos, nos cafés, no Laboratório de Publicidade e Propaganda, no IREL e na FD: Vocês são pessoas incríveis e marcaram a minha experiência no tripé universitário.

Não há como esquecer daqueles que me acompanham desde o Ensino Médio. Agradeço pela paciência e por persistirem na nossa amizade, mesmo quando nossos gostos e caminhos mudaram tanto.

Por último e não menos importante: Matheus Bastos, você é incrível. Obrigada por poder encontrar em você alguém com quem sempre posso contar e por partilharmos objetivos tão diferentes, mas tão similares. Vamos brilhar muito nesse mundão, né?

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo conceituar e analisar a pedagogia da sexualidade que está presente na literatura erótica de massas, através da análise discursiva de Eni Orlandi nos romances de banca “*Bianca – Poder e Sedução*”, “*Júlia – Sociedade por Casamento*” e “*Sabrina – Passaporte para o amor*”. O corpus teórico é composto por Edgar Morin e seu trabalho sobre Indústria Cultural, Michel Foucault e suas pesquisas sobre o Dispositivo da Sexualidade, bem como Guacira Louro e sua noção de pedagogia da sexualidade. O resultado compreende uma noção de subordinação erotizada, onde o prazer sexual feminino está nas mãos da figura masculina.

Palavras-chave: Indústria Cultural; Pedagogia da Sexualidade; Romances de Banca; Análise do Discurso;

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze and to document a sexual pedagogy that is present in the erotic mass literatura, through the discursive analysis of Eni Orlandi, in the romance novels “*Bianca – The Seduction Business*”, “*Julia – Merger by Matrimony*” and “*Caroline*”. The theoretical *corpus* consists in Edgar Morin and his work on Cultural Industry, Michel Foucault and his research of the Sexuality Device, as well as Guacira Louro and her notion of “Sexual Pedagogy”. The result comprises a notion of eroticized subordination, where the female sexual pleasure is in the responsibility of the male figure.

Key-words: Cultural Industry; Sexual Pedagogy; Romance novels; Speech Analysis.

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO.....	9
1.1. Problema de pesquisa.....	9
1.2. Justificativa.....	9
1.3. Objetivos.....	11
1.3.1. Gerais.....	11
1.3.2. Específicos.....	11
2) METODOLOGIA DE PESQUISA.....	12
3) REFERENCIAL TEÓRICO.....	13
3.1. Indústria Cultural.....	13
3.2. Literatura Erótica em uma Cultura de Massas.....	17
3.2.1. Romances de Banca.....	20
3.2.2. Fanfiction.....	22
3.3. Pedagogia da sexualidade para Mulheres.....	24
4) ANÁLISES.....	31
4.1. A análise do discurso.....	33
4.2. Bianca “Poder e Sedução”	34
4.3. Júlia “Sociedade por casamento”.....	41
4.4. Sabrina “Passaporte para o Amor”.....	45
5) CONCLUSÃO.....	47
6) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	50

1. Introdução

“Putá na cama, dama na sociedade”. É muito interessante como personas sexuais tão distintas foram atribuídas a mulher. Nas conversas sociais, pode-se notar um discurso de “quando a mulher não faz em casa, o homem acha em outro lugar”. Ao mesmo tempo, às mulheres não é ensinado o prazer com o corpo e é esperado o casamento em celibato. Dicotômico, não?

Vivemos em uma sociedade pautada pelo prazer. Esse prazer, no entanto, é mostrado de formas distintas para homens e mulheres. Nas relações sexuais, uma das práticas mais comuns é a subordinação feminina, construída como *sexy* e de uma maneira que ambos os gêneros se sentissem atraídos por essa ideia. Por conseguinte, as estruturas sociais repetem-se até mesmo na hora do sexo (JEFFREYS, 1990). Nós, mulheres, fomos convencidas que o prazer total reside nas práticas em que preferimos evitar, ao invés daquelas que realmente gostaríamos de fazer (JEFFREYS, 1990). Mas como isso aconteceu?

Primeiramente, é necessário entender que, quando falamos de sexualidade, não estamos apenas relacionando a uma questão pessoal, mas a uma questão social e política. A sexualidade é construída ao longo de toda a vida, de muitos modos e por todos os sujeitos (LOURO, 2000). Além disso, não se trata de dizer "sim" ou "não" para o ato sexual, afirmar sua importância ou negar seus efeitos. Levamos em consideração o fato de que, ao se falar do ato sexual, questionamos quem, quando e de onde se fala. Buscamos a produção discursiva - que também organiza o silêncio -, a produção de poder e as produções de saber (FOUCAULT, 1988).

Posto isso, a intenção dessa pesquisa é investigar de que maneira o imaginário da sexualidade é engendrado no discurso dos romances de banca e, a partir desse estudo, compreender qual é a pedagogia do sexo passada para as mulheres e se esta é atualizada periodicamente.

1.1. Problema de Pesquisa

Qual é o discurso construído sobre sexo para mulheres dentro da literatura de massas apresentada pelos romances de banca?

1.2. Justificativa

Edgar Morin (2002) dizia-nos que a cultura de massa é produto dedicado a uma massa social e produzido segundo as normas maciças. Vivemos em um mundo pluricultural onde a indústria cultural já se acrescentou às culturas nacional, humanista e religiosa. A cultura de massa já nos orienta, desenvolve virtualidades e inibe ou proíbe algumas práticas. Dentro dessa conjuntura, o erotismo configura-se como algo diretamente relacionado à mídia e quase sempre comercial. A literatura de entretenimento segue essas práticas. Produzida em massa, para consumo de um grande número de leitores, ela tem como objetivo um produto que tenha uma enorme quantidade de vendas e boa popularidade alcançada (MEIRELLES, 2005).

A leitura, dentre vários outros aspectos e características da nossa sociedade pós-moderna, é uma das formas de pedagogia da sexualidade. Nós podemos ver nela características do que fazemos, o que estamos obrigadas a fazer, o que estamos permitidos fazer e o que nos é proibido (FOUCAULT, 1996, apud LOURO, 2000).

O ato sexual é visto na sociedade contemporânea como uma força avassaladora, ele é aparentemente um elemento essencial da constituição corporal de uma pessoa. Para Weeks (1996), o ato sexual determina as nossas personalidades e identidades, mas por que vemos a sexualidade dessa forma? O que há sobre a sexualidade que nos convence que ela está no centro do nosso ser? E isso é igualmente verdadeiro para mulheres? São pontos que procuramos problematizar dentro da pesquisa.

Lançados no Brasil, em 1978, *Sabrina, Júlia, Bianca e Bárbara Cartland* são romances de banca que foram muito populares nos anos 80. Um grande sucesso de vendas, com tiragens que chegavam a 600 mil exemplares por mês¹, os romances cor-de-rosa foram livros lidos por uma geração de mulheres brasileiras, das mais variadas classes sociais.

O romance cor-de-rosa é uma leitura fantasiosa, em que as leitoras querem se imaginar no lugar da heroína e deixar-se levar pelo enredo, viajando na sua imaginação. Para Vincent Jouve (2002, apud MEIRELLES, 2005), nenhum leitor absorve um texto passivamente e este também não existe sem uma invasão daquele que pode dar a vida e completá-lo com a força da imaginação e poder da experiência. Essas propriedades são mutáveis e as leituras e relações perante as obras se alteram constantemente.

As formas de leitura revelam mais sobre o leitor do que sobre a obra. O leitor concretiza o sentido do texto e acaba sendo uma interação produtiva entre o texto e leitor. A leitura do romance sentimental habitualmente traz situações e personagens praticamente

¹ SILVA, Paulo Sérgio. Leitoras indiscretas visitam as bancas. 210f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Departamento de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994. p. 95 (apud MEIRELLES, 2005).

impossíveis de serem encontrados na vida real. A cultura de massa representa e propõe situações humanas que não possuem conexão com a situação dos consumidores, porém transformam-se em situações-modelo (MEIRELLES, 2005).

No universo pop, parte da indústria cultural, surgem inspirações para escritores de outro gênero: as *fanfictions*. *Fanfiction* é um *hobby* literário cujo objetivo é escrever algumas histórias baseadas em universos ficcionais - personagens, cenários e acontecimentos - criadas por terceiros (PADRÃO, 2007). Ainda segundo Márcio Padrão, os adeptos das *fanfics* são aquelas pessoas que escolheram ultrapassar o *status* de meros consumidores das histórias, expandindo o relacionamento com esse universo ao recriá-lo ou ampliá-lo com seus próprios contos (PADRÃO, 2007).

Tendo em vista esse comportamento, não há como mensurar quantas *fanfics* existem no mundo, tampouco há configuração delas num universo de indústria cultural. Um dos maiores sites de fanfiction da atualidade, Wattpad, tem, entretanto, 55 milhões de acessos mensais e mais de 375 milhões de histórias escritas² em aproximadamente 50 idiomas.

Nesse universo ficcional, é esperado que os autores criem histórias de sexo. Uma vez que os *fanfic writers*³ começaram a perceber que, em sua maioria, quanto mais explícita as cenas, mais visualizações eles conseguiam, eles começaram a adicionar mais cenas. A fórmula é simples: numa cultura obcecada por sexo, as cenas pornográficas tornaram-se clique fácil (CAPUTO, 2016).

Desde a formação de uma Indústria Cultural, a literatura de massas surge para entreter e é vista como a pornografia para mulheres, por conter um ato sexual que é subentendido e associado ao amor. Posto isso, os romances de banca - que mais tardar encontra nas fanfictions um caminho para prosseguimento, são parte fundamental na construção de uma pedagogia da sexualidade.

Pretendemos estudar e conceituar essa literatura erótica numa cultura de massas, especialmente nos romances cor-de-rosa e, também entender a fanfiction como uma forma de continuidade dessas práticas na sociedade contemporânea, embora não analisemos o discurso das mesmas.

1.3. Objetivos

² <https://www.wattpad.com/press/> acesso em 17 de setembro de 2017.

³ Denominação para os escritores das narrativas conhecidas como Fanfictions.

1.3.1. Objetivo Geral

A partir do supracitado, o objetivo geral da pesquisa é investigar como a pedagogia da sexualidade é construída por meio da literatura cor-de-rosa para mulheres.

1.3.2. Objetivos Específicos

- Conceituar a Literatura Erótica dentro de uma Indústria Cultural;
- Historicizar a Literatura Erótica de massas;
- Conceituar a pedagogia do sexo para mulheres;
- Analisar o discurso dos romances de banca.

2. Metodologia de Pesquisa

Ao começar a estruturar o problema de pesquisa deste trabalho, começamos a pensar sobre o que pode ou não estar envolvido dentro do processo de construção da mulher enquanto ser sexual. Primeiramente, faz-se necessário entender onde a mulher busca referências - direta ou indiretamente - sobre o sexo enquanto forma de prazer. Após entender que apenas 33% das mulheres assistem pornografia⁴, procura-se outras formas de comunicação massificada que possam atingir o público feminino. Dessa forma encontramos os romances de banca, muito famosos na década de 80 e aclamados pelo público feminino, de mulheres mais jovens às mais adultas. Com o descobrimento dos romances de banca, inicia-se o processo de construção do referencial teórico.

Do ponto de vista dos procedimentos técnicos, o trabalho parte de uma pesquisa documental atrelada a uma pesquisa bibliográfica. Por ser um tema com poucas referências dentro do universo acadêmico, faz-se necessário que a pesquisa esclareça e desenvolva novos conceitos e ideias.

Em se tratando dos objetivos, o trabalho é descritivo e explicativo. Na pesquisa, realizamos o estudo, análise, registro e interpretação dos fatos, além de uma possível identificação das causas. Pretendemos estudar, descrever e detalhar os fatores envolvidos dentro da construção da mulher como um ser sexual. Um dos objetivos que buscamos é contribuir para aprofundar o conhecimento dessa realidade.

Após conceituar os três pilares necessários para a compreensão do trabalho, a saber Indústria Cultural, Literatura Erótica dentro de uma cultura massificada e a Pedagogia da

⁴ De acordo com relatório disponibilizado pelo RedTube em 2016.

Sexualidade para mulheres; partimos para a análise e para um grupo de discussão que, a partir de um resgate de memória, fornece-nos insumos para a argumentação analítica.

O método de análise escolhido é a Análise do Discurso (doravante, AD) aplicado a três estudos de caso. O discurso é a palavra em movimento, e, dentro dessa análise, busca-se compreender a relação entre a língua, o homem e a sua história (ORLANDI, 2009). Essa análise permite que compreendamos qual é o ensinamento sobre o ato sexual para as mulheres dentro da literatura erótica. Utilizando a AD, analisamos as cenas de sexo e as cenas onde são descritas características necessárias para as protagonistas nos livros “*Bianca - Poder e Sedução*”, “*Júlia - Sociedade por Casamento*” e “*Sabrina - Passaporte para o Amor*”.

Soma-se a essa investigação, a compreensão acerca d'O Grupo de Discussão (doravante, GD), realizado com 5 mulheres acima dos 40 anos. Essas mulheres foram encontradas em uma tarde para uma conversa informal com algumas perguntas sobre o que elas se recordam desses romances em sua adolescência.

O objetivo desse resgate de memória é basilar é estudar os impactos desses livros eróticos no processo de formação e nas expectativas em relação aos homens e relacionamentos. Esse GD está distribuído dentro da análise de cada livro com características que foram observadas anteriormente.

Entende-se aqui, que para o objetivo da pesquisa, analisar qual é o discurso dos romances cor-de-rosa e investigar quais os elementos participam da formação da mulher enquanto ser sexual, esses métodos de análise são suficientes. Por ser um tema extremamente subjetivo e complexo, compreendemos, porém, que os métodos de análise não são exclusivos e ainda existem limitações para uma resposta mais concreta.

3. Referencial Teórico

3.1. Indústria Cultural

O termo “Indústria Cultural” surgiu, em 1947, com o livro *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Para eles, a Indústria Cultural era a conceituação dos meios de comunicação e seus produtos - formas e conteúdos- veiculados. Adorno e Horkheimer (1947) condenaram essa indústria e defendiam em sua obra a autonomia da arte burguesa, argumentando que esta não era vendida para a massa.

Adorno e Horkheimer (1947) criam o termo “Indústria Cultural” para diferenciar a cultura de massas desse sistema. Para eles, a cultura de massa é uma cultura espontânea onde o sistema não impõe padrões de consumo. A cultura de massa é simplesmente produzida pelas

massas e de forma natural, sem nenhuma programação. No entanto, para os autores, a Indústria Cultural é igual e, ao receber financiamento daqueles que detém o poder, há a rejeição do compromisso com a produção artística. Uma vez que a cultura é industrializada, ela é padronizada e seus produtos tornam-se uma série de reproduções idênticas. Eles compreendiam que a indústria cultural age promovendo uma satisfação que é compensatória e efêmera, agradando aos indivíduos e impondo-se sobre estes, submetendo-os ao monopólio e tornando-os pessoas acríticas. O modelo de Adorno e Horkheimer (1947) é fundamentalmente rígido e aponta que é quase impossível sair desse modelo de Indústria Cultural.

Edgar Morin (2002), por seu turno, propõe uma perspectiva de mudança, pois concebe a Indústria Cultural como sendo tanto frágil quanto conquistadora, bem como uma cultura que se baseia nos processos dominantes da área técnica. Além disso, Morin (2002) acredita que existem bons produtos dentro dessa indústria. Nesse sentido, o autor é contra o pensamento de que a cultura de massa é uma cultura inferior. O produto cultura não deve ser estruturado com base na arte como forma de libertação porque, se levarmos em consideração, a cultura de massa é determinada por sua forma de produção industrializada e pelo caráter de consumo rápido e a chamada cultura superior já é produzida de uma maneira padronizada para também ser considerada dessa forma.

Morin (2002) não faz a distinção entre os termos de Indústria Cultural e Cultura de Massa e as definem como uma cultura produzida segundo as normas maciças que é destinada a uma massa social. De acordo com Morin (2002, p. 15), a noção de cultura é bastante extensa, mas o ponto importante é que uma cultura orienta, desenvolve, inibe ou proíbe certas virtualidades e práticas. Uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que compõem o indivíduo em sua intimidade. A cultura alimenta o ser semi-real e o ser semi-imaginário que cada um possui no seu interior e projeta no seu exterior. E, a partir disso, a cultura de massa se torna parte de nosso imaginário (MORIN, 2002).

As sociedades modernas são policulturais, o que significa que nosso imaginário é formado por diferentes tipos de culturas, sejam elas nacional, humanista e religiosa. A cultura de massa integra-se dentro dessa realidade e aproveita-se das outras culturas, ao mesmo tempo em que acrescenta virtualidades e as envolve. Para ele, a indústria cultural já se acrescentou às outras culturas: nacional, humanista e religiosa. A cultura de massa já orienta, desenvolve virtualidades e inibe ou proíbe algumas práticas (MORIN, 2002).

Para Morin (2002), a Indústria Cultural surge quando começa a era industrial. Dentro dessa era, a criação tende a se tornar produção e a fórmula substitui a forma. Quanto mais a

indústria cultural se desenvolve, mais ela vai usar de apelos para a individuação e, ao mesmo tempo, padronizar essa individuação com uma espécie de sincretismo.

O rápido consumo das mercadorias culturais produz uma grande demanda por objetos novos, porém, é necessário que esses objetos mantenham um padrão já conhecido pelo público para que seja bem aceito. Essa dicotomia orienta o processo de produção e criação. Há a busca pela síntese entre a lógica industrial de padronização e a contra-lógica individualista e inovadora. Essa dinâmica define a adaptação da indústria cultural ao público e vice-versa.

Na busca por atingir o maior público, a cultura de massa busca, porém, o denominador comum dos indivíduos, fazendo com que a maioria se identifique com a produção. Por fim, a Indústria Cultural acaba não se referindo a todos, nem a ninguém. O homem médio busca ser o denominador comum no meio da diversidade e, por isso, os produtos tendem ao sincretismo, agrupando vários gêneros em um só.

A cultura de massa é o produto de um diálogo entre a produção e o consumo; entretanto, esse diálogo é desigual. A produção – filmes, jornal, programa de rádio... – desenvolve as narrativas e as histórias através de uma linguagem. O consumidor, por seu turno, não fala. Ele ouve, vê ou se recusa a consumir, dando a entender sobre o sucesso ou fracasso. No final das contas, a cultura de massa é o produto da dialética entre produção e consumo, no centro da sociedade em sua totalidade (MORIN, 2002).

A união entre o imaginário e o real é, no âmbito da cultura de massa, muito mais íntima do que dentro dos mitos religiosos porque a cultura de massa é realista. Eles aproximam o polo real com o polo imaginário o que nos permite navegar entre os dois mundos.

Em outras palavras, a cultura de massa se adapta aos já adaptados e adapta os adaptáveis: isto é, integra a vida social onde os desenvolvimentos econômicos e sociais lhe fornecem seus humos; a revolta adolescente não consegue resistir muito tempo e deve sofrer a integração na nova e grande camada consumidora que adere ao novo modo de vida (MORIN, 2002 p.171).

Os sistemas de comunicação podem operar por meio de dois caminhos: de forma direta, com as comunicações informando, facilitando, motivando e guiando os espectadores e de forma indireta, em que a influência da mídia é mediada socialmente - os personagens envolvidos envolvem-se em redes sociais e sistemas comunitários, promovendo uma orientação personalizada (SANTOS, 2003).

Acerca da sociedade atual, Renato Campos (et al, 2009) nos propõe que o princípio da informação e do conhecimento sejam *imediatizados*. Os meios de comunicação integram-se ao processo de globalização junto à tecnologia, sendo que as relações de espaço e tempo

diminuem. Ao mesmo tempo, observa-se uma acentuação de tendências desagregadoras entre os indivíduos, que podem perder a identidade e o sentido das suas relações.

A convergência dos meios de comunicação aumenta a disponibilidade de opções, a oferta de alternativas de relacionamento por meio da rede, bem como a possibilidade de vivenciarmos experiências através do mundo virtual. Uma das principais tendências desse processo é o ser humano estar em emaranhada rede tecnológica, com o entretenimento em primeiro plano (CAMPOS et al, 2009).

Os meios de comunicação não enfocam apenas o político, cultural ou o status quo mas, também, possuem o poder de deliberar sobre quais os conhecimentos culturais serão expostos para a sociedade. (CAMPOS et al, 2009, p.7).

Essa série de informações para Kellner (2001, apud CAMPOS et all, 2009) pode ser transmitida de forma distorcida, sem permitir a defesa do receptor e não possibilitando que ele perceba o que é ou não verdadeiro ou aquilo que se aproxima da informação mais adequada. Com o advento da Indústria Cultural, os indivíduos estão sendo submetidos a um enorme fluxo de imagens e sons dentro de sua própria casa. Esse novo mundo virtual de entretenimento, informação, sexo e política está reordenando as percepções de espaço e tempo, ao anular distinções entre realidade e imagem, e, ao mesmo tempo, está produzindo novos modelos de experiência e subjetividade.

Morin (2002) entende que, na indústria cultural, vários produtos utilizam-se do erotismo para vender. Alguns produtos de higiene - como pasta de dente, sabonete e afins - transformam-se em produtos de beleza e de sedução. Difunde-se o *Eros*⁵ no conjunto do consumo imaginário e a mulher torna-se uma “mulher objeto”. O erotismo da cultura de massa é, por si, ambivalente. Ele supõe uma relação de equilíbrio entre os tabus sexuais e a licença que permite correr esses tabus. Para o autor, o dinheiro se dirige ao *Eros* para estimular o desejo, o prazer e o gozo. Utiliza-se do desejo e do sonho como ingredientes e meios de oferta e procura. Tendo isso em mente, o capitalismo não só reduz a vida humana ao materialismo, mas também coloca um sonho e um toque de erotismo dentro de seus produtos. O sexo é utilizado para vender.

O sexo exposto na indústria cultural não é explícito, mas suavemente insinuado, podendo aparecer em um contexto de humor ou maciçamente anunciado na propaganda de vários tipos de produtos. Um dos efeitos desse consumo sexual na mídia é o crescente estado psicológico que potencializa e intensifica o comportamento sexual (SANTOS, 2003).

⁵ Entende-se o Eros como um conjunto de pulsões de vida. Conceituaremos o erotismo mais à frente.

Nesse aspecto, surge o best seller na literatura. Para ser uma leitura fácil e descartável, é necessário que os autores recorram a elementos relativos a sexo e violência para serem motivadores da narrativa. Joana Philadelfio (2003), constata que os produtos da literatura de massa são mais acessíveis e agradáveis, embora sejam altamente dirigidos e carentes de variação. Philadelfio (2003) ainda afirma que o discurso da literatura de massa é uma manifestação de um discurso específico da literatura, e não uma utilização medíocre da mesma. A Indústria Cultural manifesta-se de diversas maneiras e, para esse trabalho, utilizaremos a literatura de massa como campo de estudo.

3.2. Literatura Erótica em uma Cultura de Massas

O conceito de literatura e os juízos que decorrem dele refletem a ideologia dominante em determinado contexto histórico social. Há vários conceitos sobre o tema e estes estão relacionados aos diferentes contextos sociais, sendo alguns imprecisos, mas todos discutíveis. Não obstante, destaca-se a visão de Maria Helena Campos (1992), que informa a preferência dos autores em responder a esse conceito com exemplos de constatação de características que são inerentes a essa linguagem, cita: 1) ambiguidade - dá margem a mais de uma interpretação; 2) polissemia - nenhuma análise pode pretender esgotar as possibilidades interpretativas de uma obra; 3) linguagem conotativa - várias significações que o campo linguístico pode adquirir dentro de um texto, as palavras ganham significados amplos e simbólicos; e 4) aspecto ficcional, mimético e verossímil - representação criativa da realidade, mantendo uma lógica interna, sem compromisso com a verdade do mundo exterior.

O significado etimológico, por seu turno, é derivado do latim *litteratura*, a partir de *littera* - letra. Aparentemente, o conceito está implicitamente ligado à palavra escrita, impressa ou à arte de escrever. A obra literária apresenta dois valores fundamentais, conforme Paula Lopes (2010): o valor de significado semântico e o valor formal, de expressão linguística.

Na literatura, existe a categoria “Literatura de Massa”. Conforme dito anteriormente, a literatura de massa tem a produção e o consumo partindo do jogo da oferta e da procura, ou seja, do mercado consumidor. A diferença das regras da produção e do consumo faz com que a literatura de massa tenha um efeito ideológico diferente (SODRÉ, 1978). Assim como a indústria cultural, a literatura de massa preza pela quantidade em detrimento da qualidade, a produção à criação, a ignorância ao saber. Há um impulso em direção ao conformismo e ao produto padrão, enquanto na literatura dos ditos “cultos” há um impulso para a criação artística e para a livre invenção (MORIN, 2002).

A literatura tem um papel educador e formador de personalidades. Ela amplia os horizontes dos leitores, afinando a sensibilidade artístico-literária e propiciando uma consciência social crítica. A literatura pode reforçar os preconceitos sociais, naturalizando-os e também legitimar os valores de classe dominante, espelhando, assim, a sociedade hierarquizada (FHILADELFIO, 2003).

Sendo sexo um tópico que há muito faz parte do imaginário do ser humano pelo seu carácter transgressor, espera-se que ele também ingresse nos hábitos de leitura. Para Carla Faria (2008), o processo de leitura não pode ser entendido como um composto de um ato, e sim como uma sequência de atos. Nesse sentido, a literatura é capaz de trabalhar o erotismo e reforçar as mensagens mentais que a obra evoca. Ao ler uma obra erótica, o leitor constrói uma iconografia daquilo que chamamos de erótico. Dessa forma, a língua faz-se presente no sexo. O erótico existe no mundo, mas é necessária uma configuração heurística para que ele seja incorporado à nossa vida. Construir uma iconografia do erótico é como perguntar pelo domínio da experiência dos sujeitos e para o campo de visibilidade compartilhada.

Mas o que é erotismo, afinal de contas? Atualmente, falar em erótico implica considerar o pornográfico. Entretanto, se, por um lado, não se relega a interseção entre a representação erótica e a pornográfica; por outro, há a impossibilidade de simplificação do conceito. O erotismo não pode ser reduzido ao obsceno porque ele não se esgota nisso. Para Ana Valença, (1994, p.34) “o que perfaz o erotismo é sua dimensão intrinsecamente humana”.

Faria (2008) enuncia que o aparecimento de uma sociedade industrial e de uma cultura de massa trouxe a diferenciação entre o erotismo e a pornografia. Erotismo são as obras de arte e o sublime, enquanto a pornografia implica o ideal de algo mais sensorial, carnal e explícito. O erotismo faz parte de uma classificação além da cultura de massa, enquanto a pornografia é produzida em massa.

A ideia de erotismo já tem longa existência, porém a palavra *erótico* remonta ao século XIX, derivada do Deus Eros. Por erótico denota-se uma sexualidade mais sutil, apenas uma tensão sexual implícita. Já a etimologia de pornográfico remete ao grego *pornographos*, que significa “escrito sobre prostitutas”, com uma origem aproximada no século II (FARIA, 2008). Ainda para Faria (2008), mais do que a associação entre pornografia - explícita - e erótico - implícito - a principal diferença entre os termos é variável de acordo com o contexto. A definição de pornografia em si funciona como uma norma que serve para regular o comportamento dos sujeitos, uma vez que essa definição é, de certa forma, política e delimita o campo do interdito e obsceno.

Ao distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo bom e leve, o do erotismo, Barthes (1984:89, apud VALENÇA, 1994) traça um juízo de valor negativo que o pornográfico quase sempre desvirtua o erótico. Assim há um saber inerente à experiência erótica e esse saber é tão específico, diferente e inusitado, que promove a constituição de um sentido que nenhuma outra experiência humana comporta. Tendo isso em mente, o erotismo não pode transformar-se em mercadoria ou assimilar o fetiche dos objetos. Por mais inusitado que seja, a liberação de certos preconceitos para a modernização sexual não abriu um caminho para a percepção do sentido mais profundo no que diz respeito ao erotismo. Na maioria dos casos, quanto mais as representações são explícitas, menos se alcança a experiência erótica (VALENÇA, 1994).

O erótico - desejo ou pulsão pela vida - implica permanência e superação de nossa condição finita na medida em que cria algo novo, semelhante e substituto do velho. Para Francisco Camargo e Tania Hoff (2002), o erótico não se restringe ao ato sexual, mas sim refere-se à sexualidade, às excitações e atividades que mantêm e alimentam a nossa vontade de viver.

O erótico compreende o que é carnal - sexo- e o que é sublime - o amor. O erótico começa a sua expressão no corpo e, a partir dele, no que há de mais humano - sexo e a consciência da vida, dentro da utopia da vida eterna. O discurso erótico possui uma natureza unificadora, quanto mais se eleva em direção ao saber (aprimoramento da alma), mais se aproxima do corpo e das suas necessidades de realização (o gozo), o que nos traz uma simultaneidade de experiências (CAMARGO, HOFF, 2002). Para os autores, na modernidade, o erótico deixa de ser um saber filosófico para servir uma necessidade econômica. “Há uma educação erótica que ensina o que deve ser filosófico e, separadamente, disciplina o gozo” (CAMARGO, HOFF, 2002, p.39).

O erótico pressupõe a interação entre interlocutores que estabelecem uma relação de diálogo entre sujeitos. Quando o sexo se realiza somente no corpo e para o corpo, numa relação de coisificação, estamos diante do que é comumente chamado de pornografia - relação de sujeito-objeto ou objeto-objeto. A pornografia não prescinde do corpo e sua expressão se encerra ao fim de cada ato (HOFF, CAMARGO, 2002). Nesse sentido, podemos observar que a literatura de massas não é construída para proporcionar uma experiência erótica porque o erotismo não pode se reduzir à sexualidade (FARIA, 2008). A Indústria Cultural apropria-se, porém, do termo e ressignifica-o.

No Brasil, três a cada dez livros vendidos são eróticos⁶, o que demonstra uma construção da sexualidade proposta por esses romances, conforme veremos mais à frente. A literatura erótica dentro da Indústria Cultural começa por volta dos anos 60 no Brasil. Waldenyr Caldas (2000)⁷ contextualiza que essas práticas começam com Adelaide Carraro e Cassandra Rios, que tiveram vendas acima de 20.000 exemplares em apenas 3 dias. Depois disso, em 1978, *Sabrina, Júlia, Bianca e Bárbara Cartland* chegam às bancas com um grande sucesso de vendas, tendo tiragens que chegavam a 600 mil exemplares por mês. E então a sociedade é reestruturada com o advento da internet e a literatura erótica da Indústria Cultural também se manifesta dentro das *fanfictions*.

Como veremos mais à frente, os romances cor-de-rosa e as fanfictions não são explícitos o suficiente para chamarmos de pornografia e então conhecemos as categorias como *soft porn*, pornô pop ou *mommy porn*. Para Maria Lúcia Homem (et al, 2014), esses termos são utilizados para os produtos que se aproximam levemente do mercado pornográfico. Nesse caso, a leitura não é exatamente literatura pornô, mas literatura com elementos pornográficos em uma versão mais leve e contida, que pode ser lida inclusive “pelos mamães”.

3.2.1. Romances de Banca

O slogan “romances cor-de-rosa” foi criado pela Editora Nova Cultural, a responsável pelo lançamento e pelas publicações das séries *Sabrina, Julia e Bianca* no Brasil. A finalidade desse tema é chamar atenção para o conteúdo principal das histórias: o amor romântico. Nessas séries, o amor romântico é posto como algo sublime e que traz a concepção de completude: a felicidade eterna só se concretiza com o outro (SOUSA, 2014).

Para Denise Sousa (2014), as histórias de massa apresentam um esquema temático e estrutural e pré-estabelecido. Simone Meirelles (2005) debruça-se sobre a fórmula dessas histórias, ao afirmar que:

[O]s romances continuam seguindo a fórmula de romances de amor com final feliz. Os enredos têm uma organização linear, obedecendo à cronologia dos fatos, ligados por relações de causa e efeito. O princípio da verossimilhança é respeitado, ou seja, os autores procuram dar aos fatos a aparência de verdade, ou pelo menos uma certa plausibilidade aos fatos narrados. Os romances contam sempre a história de um casal apaixonado. No enredo a ação é privilegiada, girando em torno do destino do herói e da heroína. (MEIRELLES, 2005 p. 25).

⁶ MURARO, Rose Marie. *Libertação Sexual da Mulher*. Petrópolis: Vozes, 1975. 162 p.

⁷ Para o autor, dentro da Indústria Cultural não há literatura erótica, pelos mesmos motivos explicitados anteriormente. Ele utiliza “subliteratura” para se referir a esse tipo de escrita.

De um modo geral, os leitores sabem o que vão encontrar nos romances sentimentais. Eles são previsíveis e as leitoras não esperam e não desejam que eles sejam diferentes. Dessa forma, forma-se um “pacto de leitura” em que as mulheres que leem permitem-se imaginar-se no lugar da heroína e deixam-se levar pelo enredo e pela imaginação (MEIRELLES, 2005).

Meirelles (2005) conceitua a fuga da realidade proposta por esses romances. Os "romances cor-de-rosa" habitualmente são desconexos e trazem situações e personagens que são praticamente impossíveis de serem encontrados na vida real. Quando a leitora se vê ou se imagina dentro do personagem, não significa que ela é alguém que confunde o real com o imaginário. Querer que a vida seja melhor ou imaginar ela diferente do que é, não significa negar o que ela realmente seja ou ser necessariamente infeliz com sua realidade. Para a autora, é mais prudente perguntar o porquê da necessidade de fuga a condenar a fantasia em si.

Sousa (2014) entende que o romance sentimental é uma literatura de massa específica do gênero feminino, cujo projeto ideológico é a normalização amorosa ou sexual, que constituem o sujeito feminino segundo o estado da legislação e da moral patriarcal que estão em vigor, propondo informações sobre ética, moral, casamento, felicidade, etc. Numa versão cor-de-rosa, o amor sentimental remete à ideia de descrições estéticas do amor sensual, rejeitando o prazer explícito.

Ainda para a autora, as séries literárias *Júlia, Bianca e Sabrina* têm em comum a clara separação entre os papéis sexuais do homem (ser carnal) e os da mulher (ser divino). A personagem feminina está obstinada à busca do amor casto e à submissão masculina. O desejo sexual é, entretanto, um sentimento permanente em suas ações, externando suas vontades e impulsos, bem como chocando-se com os padrões sociais em prol da realização de suas deliberações (SOUSA, 2014).

A relação de dominação da personagem aparece em todas as narrativas, demonstrando a sociedade patriarcal em que vivemos. Isso se solidifica nos diálogos, na linguagem e nas ações dos protagonistas. A ordem social vigente prescreve um alto grau de valorização da masculinidade, em detrimento de uma “fragilidade” feminina (SOUSA, 2014).

Os traços, sejam eles físicos ou psicológicos, contribuem para construir um clima erótico que não tem muito a ver com o ato sexual em si ou a pornografia. A mulher é linda, com o corpo perfeito, bem como, frágil e temerosa por talvez não ser amada pelo “príncipe encantado”, um homem belo, forte, sedutor, intenso e misterioso no uso das palavras e ações (SOUSA, 2014).

A linguagem usada para insinuar a relação sexual é leve e delicada, visto que a leitora precisa sonhar com um amor romântico. O erotismo reside no olhar lânguido ou voraz, na delicadeza ou na intensidade do agir, na ansiedade e no receio de não ser querida. Nesses livros, o erotismo manifesta-se sob o viés da diferença e alcança o ápice de tensão na indagação constante da desilusão e da dúvida: “Ele me ama?”.

Dentro do nosso contexto social, histórico e político, para Sousa (2014), há um grande embate entre o que é certo e o que é errado, o poder e a liberdade, argumentando-se pela necessidade de valores cultuados e pautados na moral e nos bons costumes. Isso é evidenciado pela família e pela escola, os principais representantes do desenvolvimento de uma pessoa. Entretanto, na atualidade, poder baixar livros gratuitamente vem estimulando o ato de ler e facilitando o compartilhamento instantâneo. Essa prática favorece o benefício e agrega mais conhecimento e é neste contexto que se popularizam as *fanfictions*, onde os romances cor-de-rosa encontram uma maneira de continuarem a se perpetuar.

3.2.2. *Fanfiction*

Nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do século XXI, observamos um processo complexo de convergências entre as mídias. A indústria de mídias e entretenimentos reorganizou-se por meio das instâncias de circulação e, ao longo desses processos, houve uma democratização dos textos, vídeos e áudios, resultando numa reestruturação das práticas de consumo de mídia. Assim, podemos ver uma infinidade de conteúdos que se produz e se publica diariamente na internet, em sites de redes sociais ou em outras páginas da rede (SACHS, 2017).

Baseado em diversos autores, tais como Lúcia Santaella (2014), Marcelo Buzato (2014) e Henry Jenkins (2009), Rafael Sachs (2017) comenta que a internet e as práticas sociais que se organizam através dela têm tornado as fronteiras entre os papéis de produtor e de consumidor mais fluidas. É muito comum que algumas pessoas assistam a um programa de TV e publiquem na internet comentários e fotos, por exemplo. Nesse contexto é que se inserem as práticas de produção das *fanfics*.

Fanfiction, *fanfic* ou apenas *fic* é uma obra ficcional criada a partir de uma história já existente. Elas são escritas e divulgadas por fãs, sendo um gênero literário é completamente sustentado pela internet, uma vez que seu público são pessoas interessadas nas obras já consagradas de outros autores. As *fanfics* geralmente são veiculadas através de *blogs*, *sites*, fóruns e outros domínios do ciberespaço que possibilitam a postagem de conteúdo pessoal. O ato de ultrapassar o status de mero consumidor das histórias ao reproduzir, recriar, amplificar,

inverter ou mudar totalmente o foco torna o indivíduo um *ficwriter* ou fanfiquero, termo criado por brasileiros a fim de classificar estes tipos de escritores.

Nathália Rippel e Wedencley Alves (2016) postulam que diante da possibilidade de exploração e um certo esgotamento dos universos ficcionais, as *fanfics* se tornam a vocalização de novos discursos e geram novos sentidos. Os autores criam narrativas atraentes que expandem o universo em várias direções e percepções, que antes eram silenciadas nas mídias tradicionais. O meio digital nos leva a um lugar onde podemos encerrar nossas fantasias. De acordo com a autora, uma série de movimentos - políticos, sociais ou culturais - podem e libertam aos poucos a sexualidade. É através das *fanfics* que podemos perceber essa barreira sendo estremecida, existindo uma gama de possibilidades e disputas sobre o direito de exercer a sexualidade.

As *fanfics* contam histórias de vida. Márcio André de Siqueira (2009) ressalta que a grande diferença entre os textos é que o *ficwriter* é um escritor amador, então está mais a margem das pressões artísticas e comerciais, podendo experimentar de acordo com sua vontade e criatividade. Mesmo que o público possa fornecer um guia, num geral, o *ficwriter* é o seu próprio censor. Já as *fic*s nos levam a uma série de questionamentos quanto às perspectivas de análise do discurso, interdiscurso, interpretação, alteridade, formação e heterogeneidade discursiva. Também não se pode deixar de fora o texto, a concepção do *ficwriter* enquanto sujeito e autor, e a indústria cultural enquanto disseminadora de discursos e significados (SIQUEIRA, 2008).

Existem dez classificações para as estratégias de escrita que os *ficwriters* utilizam para interpretar, apropriar e reconstruir o texto original, quais sejam

[R]econtextualização, onde os fãs costumam preencher o vácuo existentes na condução das tramas originais, aproveitando para fornecer mais explicações sobre a conduta dos personagens; *expansão da linha do tempo do seriado*, que usa pistas do texto-base para apresentar histórias inéditas dos personagens canônicos⁸ que precedem ou sucedem fatos do enredo oficial; *refocalização*, no qual os ficwriters investem mais atenção e espaço para contar ações de personagens secundários do cânone; *realinhamento moral*, que borra as fronteiras entre o bem e o mal, permitindo-nos ver o ponto de vista dos vilões, ou transformá-los em heróis; *mudança de gênero narrativo*, no qual geralmente ocorre uma valorização do relacionamento pessoal (principalmente o romance) entre personagens, em detrimento da ação; *crossover*, que conforme foi dito, mescla universos canônicos distintos; *deslocamento de personagens*, quando estes são removidos de suas situações originais e ganham identidades e ambientação alternativas, como colocá-los em outro período histórico; *personalização*, que mexe com a intersecção que separa o ficcional de sua própria experiência de vida, inserindo-as nas histórias com a inserção (...) de pessoas reais; *intensificação emocional*, que foca na reflexão dos

⁸ Siqueira (2008) entende como canônico os elementos que são frutos do universo ficcional criado pelo autor da obra original.

personagens a respeito de problemas psicológicos, conflitos de personalidade e dificuldades profissionais (...); e a *erotização*, que como sugere, explora a dimensão erótica dos personagens, dimensão esta que raramente é explorada dentro do cânone. (JENKINS, 1992, apud SIQUEIRA, 2008 p. 75).

Esta última categoria, a erotização, é a que nos interessa para a composição deste trabalho. Ela pode-se desdobrar em muitos tipos de *fanfictions*, que exploram várias facetas do que se define como erótico, seja o ato sexual explícito, heterossexual, homossexual, sadomasoquismo e, frequentemente temas proibidos como estupro e incesto. Tendo em mente que os acessos em sites de fanfic é muito grande, como já relatado, as *fics* podem e são importantes no processo de ensino da sexualidade.

3.3. Pedagogia da Sexualidade para Mulheres

Para começar este capítulo, é necessário entender o que é pedagogia. Entende-se como pedagogia um conjunto de saberes que compete à educação, enquanto fenômeno tipicamente social e especificamente humano. Em outras palavras, pedagogia é o processo de educação de alguém a partir de algo. Guacira Louro (2008) propõe a pedagogia como inúmeras aprendizagens e práticas, entre as mais distintas situações, seja de modo explícito ou dissimulado e por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. Nesse processo encontram-se família, escola, igreja, instituições legais e médicas, bem como a mídia.

O termo “pedagogia da sexualidade” foi elaborado por Guacira Louro (2000). Louro (2000) propõe, a partir dessa expressão, que o ato sexual não é apenas inerente ao ser humano. A sexualidade, para ela, é algo que tem uma dimensão social, política e com um caráter que vem sendo construído ao longo do tempo. Além disso, sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos e convenções, processos que são culturais e plurais.

Para compreender um pouco mais desses conceitos, é importante entender o que a autora considera sexualidade. Foucault (1988, apud LOURO, 2000, p.9) compreende a sexualidade como um “dispositivo histórico”. Uma invenção social, nas palavras da autora. A sexualidade se constitui historicamente através de múltiplos discursos sobre sexo, sejam eles os discursos que regulam, normatizam, instauram saberes ou produzem verdades.

Para Lúcia Ressel e Dulce Maria Gualda (2003), a sexualidade é um fenômeno que faz parte da vida de todas as pessoas. Ao mesmo tempo em que ela se manifesta como um evento universal, ela é singular a cada indivíduo, possuindo uma elaboração específica. As autoras entendem os corpos como sexuados - com algumas características que obedecem a leis de

funcionamento biológico -, porém a construção da sexualidade é um processo complexo que envolve, ao mesmo tempo, aspectos que são individuais, sociais, psíquicos e culturais, carregando historicidade e envolvendo práticas, atitudes e simbolizações. A sexualidade é resultado de uma construção histórica e cultural que se integra a uma rede de significados de um grupo social específico. Possibilita, assim, a manifestação de toda e qualquer expressão relativa ao ato sexual. Sexualidade é, portanto, uma experiência pessoal, única e marcada profundamente pela cultura em que cada pessoa está imersa.

O dispositivo histórico da sexualidade consolida um disciplinamento dos corpos. A “pedagogia da sexualidade” é, muitas vezes, sutil e discreta, mas também é quase sempre eficiente e duradoura porque a produção de um sujeito é um processo plural e permanente. Esse poder está em toda a parte porque provém de vários lugares. Muitas vezes pensamos que as imagens articuladas sobre sexo são inofensivas, porém, esse dispositivo se dissemina e constitui relações onde o poder está sendo produzido.

Com o advento da mídia e a evidência da sexualidade nos seus veículos, redobra-se a vigilância sobre a sexualidade. Vigilância essa que não sufoca a curiosidade e o interesse, porém mantém as perguntas, fantasias e experimentação do prazer em segredo, com estratégias múltiplas de disciplinamento: vergonha e culpa. Ao acreditarmos que as questões de sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber a sua verdadeira dimensão política (LOURO, 2000). Wendy Stock (1990) compreende que a sociedade patriarcal modelou e determinou a nossa sexualidade, erotizando a hierarquia do poder em todos os níveis da sociedade. Para ela, erramos ao assumir e ver o ato sexual como uma expressão natural da sexualidade.

Michael Foucault (1988) entende que é importante se atentar para o que pode ser dito e o que não pode, porém mais do que isso, é necessário perceber como são distribuídos aqueles que podem e que não podem falar. Os discursos sobre sexo são múltiplos, entrecruzados, sutilmente hierarquizados e estreitamente articulados ao redor de um feixe de relações de poder. A partir da Indústria Cultural, o sexo é exibido como um segredo indispensável, tendo as sociedades modernas se devotado a falar sobre ele.

O discurso sobre o ato sexual, para Foucault (1988), articula poder, saber e uma série de segmentos descontínuos que não são uniformes ou estáveis, existindo uma multiplicidade de elementos discursivos que estão presentes em estratégias diferentes, com um deslocamento e a reutilização de fórmulas idênticas para objetivos opostos. O discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder.

Quando se trata do ato sexual, podemos distinguir quatro conjuntos estratégicos que vão desenvolver dispositivos específicos de saber e poder para o seu controle. Entre eles, Foucault (1988) ressalta a) a histerização do corpo da mulher, no qual a mulher teve seu corpo analisado e controlado através de taxas de natalidade, fecundidade e mortalidade; b) a pedagogização do sexo da criança, que leva em consideração um controle e educação na sexualidade que somente se consolidará mais pra frente; c) a socialização das condutas de procriação, que pode ser econômica, política ou médica e d) a psiquiatrização do prazer reverso, quando o ato sexual passa a ser classificado em aquilo que é normal e aquilo que é patológico.

A sexualidade é o nome dado ao dispositivo histórico que se encadeiam, dentro de estratégias de saber e poder, uma estimulação dos corpos, bem como a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, uma formação dos conhecimentos e o reforço dos controles e das resistências.

Foucault (1988) também critica a concepção de que o poder apenas coloca regras de interdição e censura no sexo, acreditando na existência de uma verdadeira tecnologia do ato sexual, que pode ser completa e positiva. O dispositivo de sexualidade está ligado à economia através dos corpos, que são valorizados como objetos de saber e como elementos centrais nas relações de poder, pois ao penetrar nos corpos, o poder controla as populações.

Historicamente, houve dois procedimentos que para Foucault (1988) é onde se produziam a verdade do ato sexual: a *ars erótica*, oriental, na qual a verdade poderia ser extraída do prazer em si e há a busca do domínio absoluto do corpo e o gozo excepcional e a *scientia sexualis*, ocidental, na qual o sexo foi inserido no procedimento da confissão, junto a um campo de observações cientificamente aceitáveis. O ato sexual, dessa forma, foi dotado de um poder de causa inesgotável e multifacetado, bem como responsável pelos perigos ilimitados da carne. Foucault (1988) compreende que a explicação desse fato é que o ato sexual foi durante muito tempo reprimido para que a força de trabalho não se dissipasse nos prazeres, existindo, assim, a redução para o papel de reprodução.

No entanto, Foucault (1988) também postula que o movimento que está acontecendo hoje, ao invés de uma revolução do sexo, que seria resultado de uma luta anti-repressiva, é apenas um deslocamento e uma reversão da tática dentro do dispositivo da sexualidade. Em lugar de uma suposta censura, que estaria diretamente ligada a essa hipótese repressiva, existiu uma explosão discursiva e uma incitação à multiplicação dos discursos sobre o ato sexual dentro do exercício de poder.

Para Camargo e Hoff (2002), o discurso erótico é um saber, sendo assim, é um dispositivo do poder que é mantido pela mídia, outro dispositivo do poder. A mídia é educadora

e didática na divulgação de um modelo de erotismo. Ela concretiza no corpo as normas de como fazer, controlando as ações dos indivíduos. Essas normas são tratadas de maneiras distintas para os homens e para as mulheres. Peggy Orenstein (2016) compreende que uma menina sexualmente ativa é considerada uma “vadia”⁹ e um rapaz similar é visto como um “ganhão”¹⁰. Porém, as garotas que decidem se abster de relações sexuais também são desacreditadas e rotuladas como virgens - que não é algo positivo - ou “puritanas”¹¹. No caso de ambas as identidades serem negativas, como as jovens mulheres devem agir, então?

Jeffreys (1990) reconhece que o ato sexual, como é atualmente construído, não é um desejo natural e espontâneo do prazer que é buscado por homens e mulheres, mas sim um mecanismo regulatório que é projetado e construído para impor o domínio masculino e a submissão feminina.

Pierre Bourdieu (1999), entende a relação sexual como algo construído através do princípio fundamental de divisão entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo. Este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo. Para o autor, o desejo masculino é o desejo de posse, como dominação erotizada e o feminino é o desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada.

Bourdieu (1999) ainda entende que a sexualidade aparece como uma estrutura básica na relação social entre os sexos. Na sociedade contemporânea, o autor observa que a sexualidade continua sendo uma rede complexa de conflitos. O crescente movimento de liberação das restrições sobre a manifestação das condutas sexuais resultou num clima de liberação e sofisticação. É fácil encontrar vários manuais que oferecem o segredo da “plena satisfação” sexual, descrevendo em poucas lições variadas posições com várias técnicas, mas volta e meia o desempenho sexual deixa de corresponder às expectativas.

A transformação dos corpos é um tópico ressaltado por Bourdieu. Segundo o autor, o “homem viril” e a “mulher feminina” são artefatos sociais que são produzidos à custa de um processo complexo de construção simbólica que opera por formas diferentes de legitimação do corpo. As partes “altas” do corpo, como os olhos e a face são associadas ao masculino e ao público, já as partes “baixas”, como a cintura, órgãos reprodutores e costas são associadas ao feminino e ao privado. Posturas como fechar as pernas, cruzar os braços sobre o peito, olhar para baixo e evitar usar seu rosto ou palavra publicamente são desejáveis para as mulheres dentro da

⁹ Tradução nossa.

¹⁰ Tradução nossa.

¹¹ Tradução nossa.

nossa sociedade. O ato sexual é androcêntrico¹² já que o masculino é identificado como o “ativo” e o feminino como o “passivo”. O pênis, órgão sexual que é externo e visível, penetra a vagina, órgão sexual que é interno e quase invisível. A ideia de penetração acaba sendo vista como um ato ativo enquanto o “ser penetrado” é visto como um ato passivo.

A “feminilidade” requer uma combinação de contenção e sedução e é uma forma de consentimento em relação às expectativas masculinas, bem como a “virilidade” submete os homens a um trabalho de socialização que estabelece comportamentos inatingíveis. É compreendido que a feminilidade é esperada e apresentada como se fosse uma coisa natural, enquanto a virilidade necessita ser reconhecida e validada publicamente. A menstruação e a gravidez já são provas suficientes da feminilidade enquanto, mesmo que todo homem tenha um pênis, a ereção e a ejaculação é que são os testemunhos da virilidade (BOURDIEU, 1999).

Devido a essa construção dos corpos e comportamentos de masculino e feminino, Jeffreys (1990) postula que os homens foram pensados como criaturas sexuais que precisavam ser agradados, enquanto as mulheres deveriam aprender como desenvolver o desejo sexual.

Liany dos Santos (2003) aponta que a imagem de mulher-objeto e supersexual que a Indústria Cultural reforça, também trouxe uma grande cobrança referente ao desempenho sexual feminino, juntamente a uma enorme expectativa de prazer, criando, assim, sentimento de inadequação como o temor de não ser capaz de ter orgasmo. Até pouco tempo, a mulher não deveria manifestar traços de sua sexualidade antes do casamento, porém, depois de casada, é esperado orgasmos instantâneos e múltiplos. Muitas mulheres acreditam que o homem vai levá-las ao orgasmo sem que elas precisem aprender a conhecer e lidar com seu corpo e sensações íntimas, bem como muitos homens acreditam que são responsáveis pelo orgasmo da parceira.

O modelo sexual em que vivemos é erotizado entre dominantes e submissos e Stock (1990) acredita que esse modelo é repetido infinitamente e com efeitos catastróficos. As mulheres aprendem a sentir prazer em sua própria subordinação e essas fantasias podem ser compreendidas como tentativas de estabelecer um senso subjetivo de controle sobre a ameaça ou a realidade da coerção sexual. Para ela, as mulheres que possuem fantasias sobre estupro ou que gostam de pornografia, não são rebeldes, e sim apenas como escravas se ajustando à inevitabilidade de suas posições.

Para Jeffreys (1990), as mulheres aprendem socialmente que elas devem aceitar alegremente todas as formas variáveis do sexo ou fantasia que o seu parceiro possa ter e agir

¹² Tendência quase universal de se reduzir a raça humana ao termo "o homem".

como se elas estivessem gostando. Essas práticas se seguem mesmo quando as fantasias consistem em uma degradação e humilhação feminina.

Além disso, as mulheres constroem a sua própria sexualidade sobre o olhar de terceiros. Para Peggy Orenstein (2016), embora as jovens mulheres sintam uma necessidade de se engajar dentro de relações sexuais, elas não necessariamente sentem uma necessidade de gostar desse momento.

As mulheres aprendem que o ato sexual é uma performance, ao invés de uma experiência sentida. Orenstein (2016), compreende que as jovens mulheres atualmente não estão iniciando suas relações sexuais - penetração¹³ - mais cedo que há 25 anos, porém, elas estão se iniciando em outras práticas que não são necessariamente responsáveis, recíprocas ou agradáveis.

Em sua pesquisa, Orenstein (2016) percebeu que muitas mulheres se submetem a fazer sexo oral mesmo que o parceiro não retribua. Entre alguns motivos para que isso aconteça, além do parceiro não sentir necessidade, encontra-se o fato de que elas não deixam que os parceiros o façam por acreditar que sua vagina é, de alguma forma, degradante. Para ela, parte da construção disso é o fato de que não nomeamos ou falamos sobre as partes sexuais do corpo feminino e, nas aulas de biologia, aprende-se sobre a ereção do homem e apenas que as mulheres menstruam.

Os parâmetros de satisfação sexual também são distintos para homens e mulheres. O prazer das mulheres é medido de acordo com a satisfação sexual dos parceiros - ou parceiras - e para elas, muitas vezes, o que é definido como “bom sexo” é a ausência de dor (ORENSTEIN, 2016). Esse conceito é conhecido como *intimate justice*¹⁴ e perpassa diversos problemas fundamentais da desigualdade de gênero, como disparidade econômica, violência, integridade dos corpos, saúde física e mental. Pensando nisso, são levantados os seguintes questionamentos: A quem é permitido o engajamento no comportamento sexual? Quem tem o direito de sentir prazer com ele? Quem é o beneficiário principal da experiência?

Quando uma garota vai para um encontro esperando que não doa, querendo se sentir perto de seu parceiro e esperando que ele (ou ela) tenha um orgasmo, então ela estará sexualmente satisfeita caso esses critérios se apliquem. Para Orenstein (2016), é realizada uma clitoridectomia nas jovens mulheres: escondemos a verdade de que o sexo, inclusive o sexo oral e a masturbação, podem e devem ser fabulosos acreditando que elas não descobrirão e, de

¹³ A autora utiliza “intercourse”, com base no contexto, compreende-se as práticas sexuais que se referem à penetração.

¹⁴ Justiça íntima.

alguma forma, permanecerão “puras”. A autora percebe que ensinar as mulheres suas respostas físicas podem, na verdade, elevar as expectativas quanto aos encontros íntimos e que o autoconhecimento pode incentivar a manter um padrão mais alto de experiência, dentro e fora dos relacionamentos. Além disso, para ela, é mais importante entender a sua sexualidade do que apenas personificar sensualidade.

O prazer é frequentemente visto como um percurso feminino, porém, ele acaba sendo reproduzido em uma visão na qual a cumplicidade feminina está garantida e o domínio continua centrado na figura masculina. Orenstein (2016) postula que, durante o sexo, as mulheres têm de fazer tudo direito e ainda por cima parecerem “gostosas” enquanto o fazem.

“Ser gostosa”, para Ariel Levy (2005, apud Orenstein, 2016) é diferente de ser bonita ou atraente. É um conceito comercial, unidimensional, replicado infinitamente e sexista. Quando aplicado às mulheres, “ser gostosa” se reduz a duas palavras: *fuckable*¹⁵ e vendável. Enquanto um homem utiliza seu corpo - para esportes, por exemplo -, uma mulher o exhibe.

A indústria pornográfica também tem um papel ativo na consolidação de uma pedagogia da sexualidade, seja quando as mulheres a assistem ou quando elas têm experiências com consumidores de pornografia. Para Orenstein (2016), os produtores dessa indústria têm apenas um objetivo: fazer homens gozarem com força e rapidez para maior lucro. A maneira mais eficiente de fazer isso é erotizando a degradação das mulheres. Os homens, apesar de não serem tópicos de análise desse trabalho, fazem sexo com as mulheres heterossexuais e quando se espelham nesse modelo pornográfico, apenas repetem um modelo “britadeira”¹⁶ e acreditam que é disso que as mulheres gostam, sem explorarem seus corpos e sexualidades.

Jovens mulheres crescem numa cultura comercializada que é saturada de pornô, centrada na imagem, onde “empoderamento” é apenas um sentimento, o consumo supera a conexão, “gostosa” é um imperativo, fama é a melhor conquista e a forma mais rápida de conseguí-la é passar na frente e servir o seu corpo antes que mais alguém o faça. (ORENSTEIN, 2016, np, tradução nossa).

O grande problema, para Wendy Stock (1990) é que aceitamos o modelo de sexualidade construído socialmente sem ao menos criticá-lo. Para a autora, ao invés de assumirmos que todo sexo é um bom sexo ou tomarmos o caminho oposto: evitar sexo; nós deveríamos construir uma prática feminista de sexo, para que, dessa forma, não mantenhamos um sistema patriarcal.

¹⁵ “*Fodível*”.

¹⁶ A jovem mulher dentro da pesquisa de Orenstein (2016), utiliza a frase “They think they’re supposed to do this hammer-in-and-out thing and that’s what girls like”. Tradução nossa.

Os assuntos como relação amorosa e ato sexual não são, geralmente, parte do repertório de conversa entre pais e filhos e esses assuntos são considerados tabu por serem alvos de opiniões contraditórias que são capazes de interferir na moral e bons costumes da família e da sociedade. Dessa forma, para Sousa (2014), os romances cor-de-rosa serviram como forma de conhecimento, ensino e orientação dentro de uma linguagem suave e tênue.

As mulheres são levadas a ler os romances de banca por conta do ato sexual, embora ele não deva ter linguagem grosseira. Para Angela Brasil¹⁷, esses romances têm o mesmo papel para as mulheres que a pornografia têm para os homens: a fantasia do sexo sem obstáculos. A diferença é que a mulher necessita de uma autorização amorosa para se entregar ao sexo. Por isso, o texto não pode ser explícito, ou então, ele escancara o desejo que ela tenta disfarçar.

A literatura de massa teve, e ainda tem, uma grande influência na formação dos jovens, assim como a família e escola. E é a partir dessa análise e de um resgate de memória que a pesquisa pretende compreender a mulher enquanto ser sexual.

4. Análises

No final da década de 1970, um único número dos romances cor-de-rosa chegava à marca de 600 mil exemplares vendidos e as edições eram semanais. A análise parte, ademais, de um grupo de discussão para um resgate de memória, realizado com 5 mulheres na faixa dos 40 anos, onde elas descreveram suas experiências e responderam às perguntas:

- 1) Qual é seu nome e idade?
- 2) Você já leu os romances de banca?
- 3) Por que você lia os romances de banca?
- 4) Qual era o seu favorito?
- 5) Existe alguma cena ou personagem que você se lembra?
- 6) Você costumava ler outros livros? Que gênero?

Dentre 5 mulheres, 4 responderam que na época, com 12 ou 13 anos, liam uma revista por dia. Os fatores determinantes para isso era o fato de que eram livros muito baratos, populares, e que existia uma troca na banca. Se elas levassem 2 ou 3 livros, conseguiam um

¹⁷ <http://livroaguacomacucar.blogspot.com.br/2005/07/deu-no-zero-hora.html>

outro por um valor menor. Os fatores apontados por elas que chamam atenção à pesquisa, é o fato de que algumas achavam que os livros incentivavam à sexualidade e outras já acharam que havia uma substituição da vida real – relacionamentos -, pela leitura.

Os livros, na época, foram parte das emoções adolescentes. As mulheres se envolviam no romance, choravam e lutavam pelo casal protagonista. O cenário e a descrição da cultura também foram muito apontados. Elas liam para poderem viajar junto com as protagonistas na fotografia e locação. Outro ponto detalhado foi que as heroínas eram personagens mais fortes, que tinham profissão, porém, os homens sempre eram de alguma forma de um status social que ultrapassava o das protagonistas. Além disso, nenhuma se recorda de autores masculinos nos livros, todas eram autoras.

De acordo com matéria do jornal Zero Hora (2005), as leitoras costumam reclamar quando há excesso de sexo dentro dos romances e há uma perspectiva de que o livro deve valorizar a mulher como pessoa. As cenas de sexo foram traduzidas com muito cuidado por parte da editora para a adaptação à sociedade brasileira. Ainda nessa matéria, há um quadro informativo sobre a pesquisa que a Editora Harlequin realizou com mulheres do Rio e São Paulo quais são as palavras que podem ser traduzidas num romance e as que não:

Palavras traduzidas em romances. Fonte: Jornal Zero Hora (2005). Tabela nossa.	
Aprovado	Vetado
Seios	Peitos
Suspiros	Gemidos
Com desejo	Excitada
Enlaçar	Agarrar
Nome Próprio	Beldade/Gata

A partir do referencial teórico, da análise discursiva e do grupo de discussão, analisaremos na pesquisa os 3 livros das protagonistas dos romances da Nova Cultural: “Bianca - Poder e Sedução”, “Júlia - Sociedade por Casamento” e “Sabrina - Passaporte para o Amor”. Para começar esse capítulo, precisamos conceituar a AD com base em Eni Orlandi.

4.1. A Análise do Discurso

Não se pode entender o discurso como algo separado da história ou os contextos sociais. Eni Orlandi (2009) conceitua que em todas as práticas de linguagem há discurso. Para ela, o discurso é o efeito de sentido entre interlocutores. Enquanto o estudo da Linguística concentra a atenção na língua como sistema de signos, o estudo da Gramática está nas normas do bem dizer. Entretanto, a Análise do Discurso não se trata da língua, tampouco da gramática, embora possua interesse por ambas. A análise do discurso para Eni Orlandi (2009) trabalha o sujeito, a história e a língua.

A Análise do Discurso (doravante, AD) é uma teoria na qual pode-se observar a relação entre língua e ideologia, junto aos três domínios disciplinares: Linguística, Marxismo e Psicanálise. Se, por um lado, a AD interroga a linguística, que exclui o histórico-social ao considerar a linguagem; por outro, interroga as ciências sociais, que não consideram a materialidade da linguagem.

A AD propõe que para responder os próprios questionamentos, há um deslocamento de terreno junto à constituição de outra região teórica onde a relação entre o sócio-histórico e o linguístico é constitutiva, o que significa que aquilo que liga o dizer à exterioridade constitui o próprio dizer. O discurso não é visto como uma liberdade em ato sem os condicionantes linguísticos ou determinações históricas, tampouco a língua é vista como totalmente fechada em si mesma, sem falhas ou equívocos (ORLANDI, 2009).

Orlandi (1997) define o discurso como “palavra em movimento, prática de linguagem” (p.15), o que significa que a AD não se ocupa do sentido do texto ou do sentido do discurso, e sim dos modos e dinâmicas em que o texto e o discurso produzem sentidos ao longo da história. Esses sentidos só são possíveis pela sua materialização na linguagem. A autora também conceitua o dispositivo analítico e o dispositivo teórico. Para ela, o primeiro é o dispositivo teórico articulado de acordo com os objetivos necessários para cada análise.

As condições de produção quando pensadas em um sentido restrito conseguem analisar o contexto imediato da enunciação. Quando pensadas em um sentido amplo, incluem o contexto sócio-histórico e ideológico. Nesse sentido amplo, as condições de produção dão conta do contexto sócio-histórico e também do imaginário que é produzido pelas instituições e sobre a memória. Essa memória do dizer faz parte do que Orlandi (1997) chama de interdiscurso, o exterior constitutivo do discurso.

O interdiscurso é um conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, também sustentando a possibilidade do dizer. Este é responsável pelos sentidos que

provêm de outro lugar e mostra a necessidade dos movimentos polissêmicos (múltiplos sentido) e parafrásticos (repetições do mesmo) que compõem os sentidos. Não há, assim, a inauguração de um sentido completamente novo porque tal sentido é incompreensível. O sentido novo surge de deslocamentos do já-dito e da memória do dizer. A polissemia necessita da paráfrase, mesmo que parcialmente, para existir enquanto discurso.

A paráfrase e a polissemia definem em todo o dizer qual o sentido que se mantém e qual o sentido que se desestabiliza, respectivamente. O funcionamento discursivo da paráfrase consiste na produção de mecanismos de controle quanto à instabilidade interdiscursiva. A paráfrase faz parte da ordem da formação discursiva, enquanto a polissemia faz parte da ordem do interdiscurso. Parafrasear consiste em dizer algo posicionado no mesmo lugar da memória discursiva e a produção de polissemia formula na fronteira da formação discursiva, na região do interdiscurso - aquilo que é dito e esquecido. O sentido na polissemia tende a ser outro e, por tal, desestabiliza o processo discursivo (SOUZA, 2014).

Para Pedro Souza (2014), a paráfrase e a polissemia são maneiras onde as relações de sentido se mostram na forma de funcionamento de linguagem em ação dentro do processo discursivo. Os sentidos se mostram por relações que podem ser de diferença ou semelhança, mas o sentido se produz em uma dessas duas relações e isso já está previsto na história, no modo como a língua se inscreve nela. O dizer tem que fazer sentido seja por colisão ou por convergência. “Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis” (ORLANDI, 2003, p. 39 apud SOUZA, 2014).

Em seu trabalho, Orlandi (1997) também define duas categorias. O lugar, que abrange os lugares ocupados pelos sujeitos dentro de uma sociedade com relações hierarquizadas; e a posição dos sujeitos, que inclui as projeções feitas por eles. O sentido emerge, dessa forma, na AD como um efeito de sentido entre interlocutores, tendo em vista que as condições de produção de um discurso implica o aspecto material - língua e história; institucional - formação social; e o aspecto imaginário - projeções de sentidos realizadas pelo sujeito. É importante frisar que a relação do sujeito com a linguagem nunca é inocente. Falar é tomar partido e identificar-se com aquilo que está sendo dito.

4.2. Bianca “Poder e Sedução”

“Quando os negócios se misturam com o prazer...”

*A bela executiva Bianca Milne sempre manteve os homens à distância. Sob essa capa de frieza, porém, **existia outra Bianca**, impulsiva e sensual, que nunca se revelara. Até ser encarregada da aquisição da empresa de Matt Hearne.*

*Matt já ouvira falar de Bianca. Sabia que seus dias não seriam fáceis, afinal ela era exímia negociadora. Porém, de uma coisa Matt tinha certeza, Bianca **não era a mulher gélida que aparentava ser**. E bastou um fim de semana para ele descobrir que havia em Bianca um vulcão de paixão prestes a explodir! ” (LAMB, 1999, Sinopse do Livro. Grifo nosso).*

O romance *Bianca - Poder e Sedução* foi escrito por Charlotte Lamb e foi originalmente publicado em 1999 sob o título de *The Seduction Business*. O livro conta a história de Bianca Milne, Diretora de Planejamento e única executiva mulher na empresa TTO. Seu chefe, Don Heston, tem intenções de comprar a empresa MH, cujo o dono é Matt Hearne e, para isso, sugere que Bianca seduza o concorrente. Ela repudia a ideia, mas acaba se apaixonando por Matt, bem como descobrindo que a esposa de Don, Sara Heston, era uma grande conhecida de Matt, o que causa um certo desconforto. A trama é rodeada de aspectos ficcionais, dramáticos e coincidências quase que inacreditáveis.

Em seu primeiro jantar a sós com Matt, Bianca se oferece para tomar conta da filha dele, pois acontece uma emergência médica com a mãe de Matt. Desse momento em diante, a narrativa começa a trazer elementos para a construção desse romance.

Em “Poder e Sedução”, Bianca é demonstrada como o que se é esperado de uma mulher completa a partir das expectativas sociais: ela cuida da casa, da filha de Matt, cozinha em certos momentos e ainda assim é capaz de ser uma mulher com alto sucesso profissional. Matt também é colocado como um homem diferente na vida da protagonista. Em diversos momentos, Bianca frisa que ninguém teve esse efeito sobre ela antes:

*“Sozinha ou com Don, tinha comparecido a muitos jantares com homens. Por **que tudo parecia diferente dessa vez?** Tentou convencer-se de que não havia nada de especial na ocasião (...)” (LAMB, 1999, p.20, grifo nosso)*

*“Nunca tivera problemas em manter os homens a distância. **Nenhum deles, contudo, se comparava a Matt Hearne**. Ele parecia capaz de despertar-lhe os mais recônditos desejos. ” (LAMB, 1999, p.33, grifo nosso)*

*“Quantas vezes não estivera tratando de negócios com homens insinuantes, em encontros reservados? Mas nunca havia passado por **nada parecido**. ” (LAMB, 1999, p.42, grifo nosso)*

Há uma negação do desejo feminino e ele é colocado com base no outro. Para Bianca poder sentir atração e uma certa tensão sexual, é preciso que exista o homem certo, uma reconfiguração do príncipe encantado. Com o resgate de memória, as mulheres que

entrevistamos apontaram essa característica como comum nos livros: As protagonistas eram personagens muito fortes, porém, seus pares românticos eram mais poderosos do que elas.

Durante toda a narrativa, Bianca é demonstrada como uma mulher gélida - isso é, inclusive, frisado na sinopse e quando Don a diz: *“Não creio que você seja frígida. Deve haver fogo debaixo dessa camada de gelo. Gostaria de ser o felizardo a descobrir isso”* (LAMB, 1999, p. 17). Ressel e Gualda (2003) conceituam que a frigidez feminina pode ter causas fisiológicas e psicológicas, mas, para elas é necessário ressaltar que existem causas de ordem cultural, que criam e reforçam rótulos para as mulheres, depreciando-as sexualmente e trazendo controle à sexualidade delas.

Bianca, por ser muito ocupada no seu trabalho, não possuía tempo para pensar nos homens, o que traz a impressão de que ou a mulher é bem-sucedida, ou ela tem direito ao desejo sexual: *“Tinha preferido concentrar-se no trabalho, determinada a não perder o controle sobre os sentidos. Agora, a natureza impunha seus ditames, exigia satisfação.”* (ibid., p.79).

A descrição do corpo de Bianca por Matt é diferente da descrição do corpo de Matt por Bianca. Quando a protagonista (ibid., p.37) pensa *“[I]mpossível não imaginá-lo dentro do traje de dormir, com seu corpo sólido e viril. Ou melhor ainda, sem ele”*, o corpo de Matt é visto como estável e com uma das características mais marcante da masculinidade, a virilidade. Já na cena em que Matt vê de relance o corpo de Bianca, não é à toa que o colo e os seios são as partes vistas. *“(…) [O]s movimentos de Bianca com o cesto haviam aberto um pouco as lapelas do roupão, deixando ver o magnífico colo até a curva inicial dos seios (…)”* (ibid., p.47). Historicamente, os seios são uma das marcas mais expostas da feminilidade no corpo feminino¹⁸ e, por isso, sempre recebem muita atenção. Além disso, é um corpo descrito como mais curvilíneo e impecável.

A executiva tem uma relação dicotômica com a possibilidade de ter relações íntimas com Matt. Em diversos trechos, Bianca, mesmo sentindo desejo por ele, negava essa possibilidade:

“(…) O que pensa que está fazendo? - apesar de ofendida, seu corpo reagia favoravelmente à ousadia de Matt (…)” (ibid., p. 33)

“Ela deu um passo para trás, fugindo do toque que, no fundo, ansiava por receber” (ibid., p. 52)

¹⁸ <https://super.abril.com.br/historia/os-seios-femininos-na-historia-tentacao-em-dose-dupla/>

“Um momento atrás, Matt poderia tê-la possuído do modo que quisesse. Seria incapaz de negar-se a ele. Mais um beijo, mais um toque, e se entregaria sem reservas, **embora tivesse conhecido aquele homem havia apenas dois dias**” (ibid., p. 54, grifo nosso).

“Matt já estava perto dela o suficiente para tocá-la. Bianca percebeu que desejava isso com todas as fibras de seu ser. Nada podia fazer contra a atração que sentia, mas decidiu lutar. Era uma questão de orgulho e amor próprio.” (ibid., p. 78)

A mulher é construída como alguém que não sente tanto desejo sexual quanto o homem. E quando ela o expressa é sabido, de acordo com Ana Cristina Marques (2009), que o seu valor social está frequentemente relacionado com a facilidade ou a dificuldade da entrega. Uma jovem que conheça múltiplas experiências pode vir a conhecer algumas sanções quanto à sua reputação e esse é um dos motivos para Bianca preferir negar o seu desejo a sucumbir a ele. A sexualidade muitas vezes está atrelada ao sentimento e a uma relação (MARQUES, 2009), sem nenhum dos dois confirmados por Matt, a protagonista vive um conflito interior.

Taís Bravo (2017) acredita que desejo feminino se fundamenta em dois procedimentos contraditórios: recusa e submissão. A recusa é a posição em que uma mulher se sustenta antes do casamento, como um objeto casto que se valoriza para instigar o prazer masculino da conquista. A submissão é o ato posterior, no qual a mulher - que já foi conquistada - deve venerar aquele que a domou. Isso é claro em *Poder e Sedução*, tendo em vista que no fim da narrativa, Bianca vai trabalhar para Matt chefiando o departamento financeiro.

Dentro dos romances de banca, as cenas de sexo geralmente não são explícitas. O sexo é subentendido, mas não é descrito de forma explícita. Para as mulheres do grupo de discussão, na época, onde não se tinha tanto acesso ao sexo como atualmente, o romance cor-de-rosa era muito pesado. Elas também pontuaram que acreditam que é melhor utilizar do recurso imaginativo para complementar a cena à descrição literal. No livro *Bianca - Poder e Sedução*, as cenas começam de maneira mais leve e progressivamente vão esquentando.

O primeiro contato do casal acontece por conta de um acidente: “Matt desatou o próprio cinto e inclinou-se sobre ela. No afã de ajudá-la a ajeitar-se no banco, suas mãos a tocaram nos braços, no colo e enfim no **pESCOÇO**. Ela ainda tremia do susto. Ou era uma reação instintiva ao cálido contato de Matt?” (ibid., p.26, grifo nosso). Após esse contato inicial, em cenas à frente, Matt beija rapidamente a nuca de Bianca. No mesmo momento, Bianca se ofende (embora tenha gostado) e ele diz “ - Perdão de novo. Seu **pESCOÇO** é uma tentação irresistível”

(ibid., p.33, grifo nosso). No manual do homem moderno¹⁹ e em vários outros sites da internet, o pescoço é visto como uma zona altamente erógena, onde os estímulos fazem com que a mulher responda positivamente.

Posteriormente, a narrativa leva à imaginação: *“Bianca sentiu mais um calafrio ao imaginá-los nus, os corpos colados no êxtase da paixão”* (ibid., p. 42), Santos (2003) entende o estímulo sexual como algo individual e, quando se permite às pessoas que utilizem a própria imaginação para construir o final de uma cena romântica, o mais provável é que elas construam uma imagem daquilo que é pessoalmente mais estimulante para elas, o que é mais instigante do que a visão de outra pessoa. Esse recurso é muito utilizado nos romances cor-de-rosa.

Posto esse recurso de imaginação, o casal passa por um momento sutil de contato, *“Ao erguer Bianca, Matt deixou as mãos deslizarem por seus seios até a cintura, e a envolveu com um dos braços.”* (ibid., p. 46). Nesse momento, os corpos estão em evidência. O corpo de Matt é retratado como um forte protetor. Há o reforço da imagem de Matt como um homem viril, forte e másculo. Após essa cena, Bianca vai ao banheiro tomar banho e se admira no espelho *“Deteve-se diante do espelho e o que viu foi um belo corpo de mulher. Seios firmes, coxas grossas, cabelos louros, olhos verdes, tudo compunha um conjunto harmonioso, capaz de levar um homem ao limite da loucura.”* (ibid., p. 47, grifo nosso), novamente, as suas características são construídas em detrimento do olhar do outro.

As cenas continuam avançando até que em um certo ponto sozinhos, Matt toma iniciativa de ir adiante nas carícias:

Matt avançou e, em vez de limitar-se a um afago, foi além. Cingiu-a num abraço apertado, de corpo inteiro, afundando a boca em seus cabelos perfumados e, depois, acariciando com a língua as circunvoluções da orelha.

Bianca movia a cabeça para desfrutar todo o prazer que a consumia. Nesse movimento, o roupão abriu-se deixando visíveis as curvas e saliências de seu corpo esplendoroso. Matt recuou um pouco para admirá-lo e, abaixando-se, aplicou os lábios no cálido ventre, enquanto as mãos pressionavam as nádegas com sofreguidão.

A temperatura da pele de Bianca desmentia qualquer suspeita de frieza. Entre suspiros, Matt elevou a boca e colheu os mamilos rijos que arrematavam os seios perfeitos. Subiu ainda mais e alcançou o colo alvo que tanto o excitava. O esguio pescoço ficou a seu alcance e o toque não se fez esperar.

Ouvia os gemidos de Bianca que, ofegante, pousou os dedos inquietos em sua cabeça, fechando-os em torno de tufo de cabelos sedosos.

Para ela, não foi esforço algum trazer Matt até à altura dos lábios entreabertos, num oferecimento irrecusável. Instigou o homem com as mãos impacientes em volta da nuca. Por segundos, olharam-se com explícita lascívia. Bianca soltou-se nos braços dele. Sentiu-lhe os dedos quentes por

¹⁹ <https://manualdohomemmoderno.com.br/sexo/10-zonas-erogenas-femininas-e-como-estimular-18>

baixo do roupão, procurando seus pontos mais sensíveis. O beijo longo e úmido que os uniu transportou-a para um horizonte de volúpia que nunca havia alcançado.

- Você é maravilhosa - murmurou Matt, ainda ofegante - Não admira que Don esteja louco de paixão. Nenhum homem com sangue nas veias pode olhar para você sem desejá-la.

Bianca o fitou emocionada, mas o comentário seguinte não tardou a magoá-la:

- Com uma isca como você, fica muito tentador cair na armadilha.

Em reação, ela quis safar-se do abraço e afastou o rosto. Mas não resistiu à série de carícias que ele fazia.

Igualmente abrasado, Matt começou uma nova exploração com a boca. Pele contra pele, outra vez mergulharam no mesmo frenesi.

As mãos não paravam. Ela correu as suas por toda a musculatura de Matt: bíceps, peito, pernas. Ele cobriu os seios e depois as coxas de Bianca, abrindo caminho para o ponto mais sensível de sua feminilidade. Colheu-o delicadamente enquanto ela fechava os olhos. Os braços retesados mantinham a pressão nos ombros dele, pedindo-lhe para continuar. Dentro dela, ardia um fogo que apontava para a urgência da entrega.

Matt, porém, voltou a buscar-lhe os lábios. Um novo e prolongado beijo os esgotou.

Ela já se sentia à beira de desmaiar quando o choro abafado de Lisa interrompeu o interlúdio de amor. ” (ibid., p. 52; 53).

Nessa cena, pode-se observar:

- 1) Características da feminilidade em contraponto a masculinidade. Os cabelos de Bianca estão perfumados, o seu corpo é curvilíneo, seus seios estão rígidos de excitação e seu ventre é quente. Enquanto a musculatura de Matt é posta em evidência. Seus bíceps, peito e pernas.
- 2) Em geral, Matt é responsável pela condução do ato. Bianca é passiva e se entrega, enquanto ele a beija, ele busca seus pontos mais sensíveis, ele realiza as carícias. A protagonista nesse momento é responsável por gemer e sentir prazer naquilo que Matt faz.
- 3) As zonas erógenas que são evidenciadas são: as nádegas, os seios, o colo, o pescoço, os cabelos, as coxas, o ventre e a vagina, embora esta não seja nomeada - *“abrindo caminho para o ponto mais sensível de sua feminilidade”*.
- 4) Os lábios são parte central da cena. Em diversos momentos, o casal explora o beijo, que é para Germano Monteiro (1921) a primeira manifestação carnal do amor. O beijo representa um desejo e uma promessa cheia de reservas e esperanças daquilo que está por vir no ato sexual.

Essas características também encontram-se presentes em outro momento do livro:

Ela tentou esquivar-se das mãos fortes que a agarravam pelos pulsos. Estava perdida. Fechou os olhos ao notar que ele inclinava a cabeça para beijá-la e sentiu a boca quente contra seus lábios.

Em sua excitação, Bianca impediu que Matt afastasse a cabeça, pressionando-lhe a nuca com as mãos. Deu-lhe um beijo longo e ardente, enquanto se abandonava nos braços que a envolviam.

Febril, experimentou a força do desejo em sua carne.

Abraçado a Bianca, Matt a empurrou passo a passo para trás, até que as pernas femininas tocassem a cama. Desabou em cima dela antes que tivesse tempo de reagir.

Bianca suspirou de prazer ao sentir o peso do corpo masculino.

- Eu a desejei desde o minuto em que a conheci - ele murmurou, alongando-se na cama ao lado. Uma das mãos se manteve na linha dos seios, e a outra abriu caminho sob a calça do pijama, procurando a pele macia.

Era enlouquecedor. Mais ainda agora, quando Matt lhe removia a roupa e explorava com a língua seu corpo excitado. As faces de Bianca ardiam, o desejo crescia até o ponto de eliminar-lhe as últimas resistências.

Matt tirou a roupa rapidamente e Bianca, já despida, fechou os olhos, **à espera do êxtase definitivo**. Sentiu o sangue correndo nas veias e inclinou-se para saborear, febrilmente, o sal da pele daquele homem que a transportava para um mundo insuspeitado de volúpia.

Um novo toque de Matt em seu corpo, e Bianca soltou um gemido de tensão. Nunca havia se imaginado como uma mulher tão arrebatada, tão sensual; Tinha preferido concentrar-se no trabalho, determinada a não perder o controle sobre os sentidos. Agora, a natureza impunha seus ditames, exigia satisfação.

A excitação lhe arrancou mais um suspiro. Estava mais viva do que nunca, vibrando e estremeendo, transportada pelas carícias de Matt. Para ela, era uma sensação inusitada. Ao longo dos anos, relacionara-se friamente com uns poucos namorados efêmeros, nenhum deles era tão atraente nem tão experimentado quanto Matt. Tudo era uma grande mas bem-vinda novidade, que a deixava assustada durante os breves lampejos de lucidez. (...) (ibid., p. 79)

Nessas cenas, as preliminares são muito exploradas. Não há em nenhum momento do livro cenas de penetração e, mesmo com o educamento e disciplinamento dos corpos, a protagonista parece sentir muito prazer no livro, aparentemente sem ter alcançado a concepção máxima - orgasmo. No entanto, este prazer está nas mãos do parceiro ideal.

O livro termina com uma proposta de casamento e a premissa de “felizes para sempre”. No resgate de memória, as mulheres apontaram que essa característica era comum em quase 80% das narrativas. De acordo com o Zero Hora (2005), a editora Nova Cultural não abre mão dos finais felizes, o que nos leva a acreditar que, mesmo com a concepção de uma situação triste no fim, há algo para compensar, a morte de um personagem por uma gravidez, por exemplo.

4.3. Júlia “Sociedade por casamento”

*“Como Destiny conseguiria dizer “não” para **aquele** homem? Depois de viver toda sua vida nas florestas do Panamá, Destiny está a caminho de Londres para tomar posse de sua herança estimada em milhões de libras! Na selva de concreto, porém, Destiny se sente perdida. Não entende de negócios. Seu mundo nunca pertenceu aos assuntos internacionais das altas finanças... E a última coisa que imaginava ter de enfrentar era uma disputa com um homem atraente e sedutor que não mediria esforços para conseguir alcançar o seu objetivo: a empresa que ela herdara!”* (WILLIANS, 2002, Sinopse do livro, grifo nosso).

Júlia “Sociedade por Casamento” é um romance de banca escrito por Cathy Willians e publicado no Brasil em 2002 pela Editora Nova Cultural. O livro conta a história de Destiny Felt, uma panamenha, bióloga e professora que herda a empresa “Felt Farmacêutica” de seu tio Abraham Felt. Pouca antes do falecimento de Abraham, Richard Ross estava negociando a compra do negócio e, por isso, a protagonista tem de ir para Londres com o objetivo de decidir ou não sobre a venda da companhia.

Ao conhecer Richard Ross, Destiny descobre que ele é noivo de sua prima, Stephanie. Conforme a narrativa é destrinchada, Richard e Destiny passam a se conhecer melhor para que pudessem fazer ou não negócio. Após uma discussão, sua prima e Richard terminaram o noivado e o casal protagonista tem a chance de viver seu grande amor.

Como no livro *Por que os homens amam as mulheres poderosas? Um guia para você deixar de ser boazinha e se tornar irresistível*, de Sherry Argov (2000), Destiny parece ter lido um manual de como deixar um homem aos seus pés. Ela é amável, porém decidida; sabe quem é conhece seus pontos fortes e gosta da própria companhia, porém ela não abre mão da sua vida e se recusa a correr atrás de um homem, por mais atraída que esteja. Richard percebe isso e deixa claro que Destiny é diferente de todas as outras mulheres:

“Como alguém poderia ser tão direta e tão misteriosa ao mesmo tempo” (ibid., p.23)

“*Não se lembrava da última vez em que encontrara uma mulher que lhe fizesse frente*” (ibid., p.24)

“*Sentia-se atraído e interessado por aquela mulher tão diferente das outras que conhecera*” (ibid., p.33)

“(…) *as mulheres não falam sobre nada interessante (…)*” (ibid., p.35) enquanto argumenta que estar com Destiny é melhor que ir a um jantar.

“*Eu diria mais. Diria que você é a mulher mais impossível que já encontrei em minha vida.*” (ibid., p.38)

No entanto, mesmo sendo uma mulher que é construída como forte e independente dentro do romance - afinal, ela vai para Londres sozinha, fala 4 idiomas e inclusive é citada como feminista (de forma pejorativa) por Richard (ibid., p.31) -, ela é insegura quanto à sua imagem: “(…) *Olhou-se ao espelho e o mal-estar aumentou. A imagem que viu foi de uma mulher mal vestida, sem elegância e sem sex-appeal. Seus cabelos estavam sem corte e não havia nem sequer um brilho em sua pele, feito por um produto de maquiagem*” (ibid., p.41), por isso e para se adaptar, Destiny muda a forma como se veste. Ao alterar seu estilo, ela espera que Richard perceba, porém não quer que ele saiba o quanto a sua opinião é valiosa para ela.

Ao longo do romance, podemos perceber uma tensão sexual entre os personagens:

“*A vibração daquele homem era quente, leta. Parecia desferir faíscas elétricas.*” (ibid., p. 20)

“*Aquele homem, gostasse ela ou não, tinha o poder de fazê-la dizer coisas que não pretendia*” (ibid., p. 29)

“*Quando aquele homem não lhe dava nos nervos com suas conversas, ele lhe provocava reações estranhas com seus olhares e com seu silêncio.*” (ibid., p. 34)

Essa tensão é marcada pela rispidez de Destiny, que de certa forma também faz parte da construção do desejo pontuada na análise anterior. É preciso, inicialmente, que as mulheres façam o papel da recusa, para Argov (2000), elas não estão se valorizando o suficiente caso deixe o homem começar a relação com todos as cartas na mão.

Algo também presente em Bianca é o fato da justificativa do “homem certo” para que a protagonista possa sentir desejo. Em *Júlia - Sociedade por casamento*, Destiny deixa claro que aquilo que ela está sentindo por Richard nunca houvera a atingido antes:

“(…) *Mas aquela atração peculiar entre homens e mulheres nunca a atingira realmente. richard era o responsável por essa sensação nova em sua vida*” (ibid., p. 58)

“(...) Nenhum outro homem, afinal, a impressionara tanto.” (ibid., p. 60)

“Era virgem e nunca se importara com isso. Sua relação com Henri não a incentivara a ir além de beijos e abraços. Richard fora o homem que lhe despertara esses pensamentos. Gostasse ou não, ele era o responsável por seu atual estado de confusão mental.” (ibid., p. 65)

Em contrapartida, Richard justifica seu desejo pensando: *“Por outro lado, não achava que estava traindo Stephanie. O que estava sentindo era normal e natural. **Era um homem, afinal de contas**, e tinha uma mulher bonita ao seu lado. Era como estar diante de uma obra de arte. Seria impossível não admirá-la” (ibid., p. 45, grifo nosso).*

As cenas eróticas começam de uma maneira sutil. Inicialmente, a protagonista sente calafrios e respostas de seu corpo ao toque e proximidade de Richard. Essas reações são incorporadas como naturais, como uma forma padrão para se sentir o desejo:

“Ele estava tão perto que ela não conseguiu respirar” (ibid., p. 55)

“Destiny sentiu um formigamento pelo corpo como se estivesse recebendo uma carícia. Sua respiração se tornou mais rápida.” (ibid., p. 66)

*“O calor que subiu pelo corpo de Destiny a deixou assustada. Aquilo era desejo sexual. Embora a sensação fosse inédita, ela a reconhecia por **instinto**” (ibid., p.67, grifo nosso)*

Quando Richard de fato a toca, ela prontamente fica “úmida”, com a respiração suspensa e seus mamilos “pareceram inchar” (ibid., p.67). Após algumas fantasias de Destiny, Richard termina com sua noiva e eles podem ter o seu primeiro momento a sós:

Richard a puxou delicadamente pelo pescoço e beijou-a.

Não foi um beijo suave, como Destiny pensou que seria ao senti-lo apenas pousar os lábios nos dela. De repente, ele respirou fundo e introduziu a língua em sua boca ao mesmo tempo que mergulhava a mão febrilmente em seus cabelos.

Confusa, ela tentou se afastar. **Mas algo estranho e poderoso a dominou e a obrigou a se render.**

O despertamento de sua inocência virginal foi explosivo. Ela ergueu os braços e enlaçou-o pelo pescoço. Gemidos escaparam de sua garganta no instante que Richard se afastou e se pôs a cobrir seu queixo e seu pescoço com mais beijo. Ela sabia tudo sobre o ato da procriação em plantas e animais. Em seres humanos, estudara a respeito. Mas o que estava sentindo não se comparava às explicações médicas nem científicas. E não havia termos de comparação com o que Henri a fizera sentir.

Parecia outra mulher. **Estava se contorcendo, gemendo e querendo.**

Deitaram-se no sofá e ela fechou os olhos quando Richard introduziu as mãos sob sua blusa. Em vez de afastá-lo ao sentir que ele estava tentando despi-la, ela ergueu os braços para ajudá-lo.

- Você é linda - Richard murmurou ao vê-la de sutiã.
- Não diga nada - Destiny pediu. Três pequenas palavras apenas, mas foi o suficiente para enlouquecê-lo ainda mais de desejo. Destiny estava respirando rápido. O som era afrodisíaco. Ele jamais havia experimentado momentos de volúpia tão intensos. Todas experiências anteriores com outras mulheres agora pareciam sem importância.

A vontade de tirar aquele sutiã era quase irresistível. Para não assustar Destiny, contudo, ele procurou se conter. Mas beijar aqueles seios, embora cobertos de renda, ele tinha de fazer.

Amor e paixão eram uma mistura vulcânica. **Apesar de inocente e inexperiente, Destiny não era uma mulher fria nem tímida. Ela o queria e não disfarçava como teria feito uma mulher mais vivida.**

Apesar de sua disposição em contrário, Richard procurou o feixe do sutiã e soltou-o. Mal podia esperar para tocar naqueles seios macios e voluptuosos. Não sabia como explicar, mas era como se sempre tivesse esperado por aquele momento.

Destiny não queria que ele falasse. Mesmo que quisesse, não poderia. Estava distraído demais em admirar aqueles seios fartos, firmes, com mamilos que pareciam estar implorando por serem sugados.

Não teria pressa, dessa vez, Richard prometeu a si mesmo. Ele iria ignorar as pressões de sua masculinidade.

Inclinou-se e tomou um dos seios em sua boca para acariciá-lo lentamente. O corpo de Destiny, como sua companhia, era para ser saboreado.

Destiny, no entanto, parecia não concordar com seu propósito. Ela lhe segurou a cabeça e implorou por mais do que pequenas carícias com a língua e os lábios. Richard não a fez esperar. Segurou o seio com firmeza e se pôs a sugar avidamente o mamilo ao mesmo tempo que deslizava a outra mão pela cintura e quadris até chegar às coxas.

O instinto a fez saber onde Richard iria parar. Não tentou impedi-lo. Era o que ela queria também. Seu corpo parecia estar derretendo.

Mas, no instante que Richard puxou o zíper de seu jeans, Destiny sentiu-se invadir por uma onda de pânico. Ela nunca havia feito amor antes e não era dessa maneira que queria perder sua virgindade. ” (ibid., p.77, 78 e 79. Grifo nosso).

Destiny, nessa cena, faz parte de dois papéis dicotômicos. No primeiro, ela é uma mulher que, mesmo sabendo muito pouco sobre o ato sexual, sabe exatamente o que fazer e de que forma se portar durante as carícias de Richard. Além disso, diferentemente das outras mulheres, ela não nega suas intenções e seu desejo. Esse papel, para Gail Dines (2010), faz parte de um ideal construído socialmente que todas as garotas são vadias em seu interior. O segundo papel de Destiny é, como no final da cena, se lembrar que a sua virgindade era algo muito especial para que ela perdesse com alguém que ela não amava e que - principalmente - não a amava de volta. E conforme frisado por Destiny (ibid., p.80), “*Ela precisava de segurança e de estabilidade. De um casamento como mandava a tradição*”.

Também pode-se observar como os seios de Destiny são descritos por Richard: fartos, firmes, macios e voluptuosos. Bem como as características biológicas da excitação e resposta sexuais de uma mulher²⁰: aumento do ritmo cardíaco, ereção dos mamilos e a lubrificação vaginal.

O ritmo é, em grande parte, ditado por Richard, embora em um momento Destiny tenha “implorado” por mais do que apenas carícias com a língua e os lábios. Mais à frente, em uma segunda cena de sexo, o narrador deixa claro que “Era preciso que ele assumisse o controle. E que a fizesse sentir que podia confiar nele” (ibid., p.94). Assim como em Bianca, o prazer está nas mãos do homem.

Nessa segunda cena, o casal acaba tendo relações sexuais, o que faz Destiny ter sentimentos conflitantes em relação a sua entrega ao desejo sem a promessa de um casamento. Destiny perde sua virgindade de uma maneira romântica e, ao final, tem certeza de que “(...) ela já havia se tornado mais experiente em matéria de satisfazer um homem em questões de sexo” (ibid., p.98). Embora ela tenha chegado ao orgasmo - pela responsabilidade das carícias de Richard - parece que o mais importante para a protagonista é saber de que forma agradar a um homem sexualmente.

Destiny não se conforma com a proposta de casamento que parecia atender aos negócios, e não ao amor, então retorna para o Panamá. Richard não se contenta com o “não” e vai até o Panamá atrás de Destiny. Lá, ele quase morre de febre e a protagonista e o seu pai o salvam. O livro acaba com um final feliz, onde eles se casam, mudam-se para Londres e lá tem uma linda filha.

4.4. Sabrina “Passaporte para o Amor”

²⁰ <http://www.apf.pt/sexualidade/resposta-sexual-humana>

“O forte magnetismo de Adam transformou Caroline para sempre...”

*Ao encontrar Adam pela primeira vez no elevador do prédio onde trabalhava, Caroline não tinha a menor ideia de que ele fosse o dono da empresa, o famoso e cobiçado milionário Adam Steinbeck. E ambos sentiram-se imediatamente atraídos um pelo outro. Quando Caroline descobriu quem ele era, isso pareceu não fazer diferença alguma, pois Adam representava **tudo com o que ela sempre sonhara em um homem**. Mas um terrível mal-entendido fez com que ele se afastasse de Caroline e com que ela lutasse desesperadamente para conquistar seu coração de uma vez por todas! ”* (MATHER, 1979, Sinopse do livro. Grifo nosso).

O livro *Sabrina - Passaporte para o amor* é uma edição histórica dos romances cor-de-rosa, sendo o número 1, lançado em 1979 e escrito por Anne Mather. O romance conta a história de Caroline Sinclair, uma jovem de 17 anos que se envolve amorosamente com Adam Steinbeck, dono da empresa onde ela trabalhava.

Eles se conhecem por um acaso e Adam acha engraçado o fato da protagonista não saber quem ele é. A partir disso, eles começam a sair e viver um romance repleto de dúvidas e terminos. Para Carol, o maior questionamento é referente ao amor de Adam e, para ele, a maior questão é se Carol realmente não se importa com a diferença de idade entre os dois, pois ela passa a ter um relacionamento com o filho de Adam, John Steinbeck.

Diferente das histórias anteriores, a protagonista de *Sabrina - Passaporte para o amor* é apenas uma datilógrafa e não possui contato nenhum com o universo onde Adam vive. Em diversos momentos, as amigas de Caroline frisam que Adam é um homem com quem ela não deve se envolver, especialmente porque ele tem todas as mulheres que quer aos seus pés: *“Homens do tipo de Adam Steinbeck podem escolher qualquer mulher. Qualquer uma!”* (ibid., p.24, diz Amanda), *“Imagino que haja dúzias de mulheres que o adoram”* (ibid., p.25, diz Ruth). Nessas cenas, a impressão que fica é a de que Caroline não é suficiente.

A diferença social é um ponto crucial dentro desse romance. Em seu primeiro almoço com Adam, Caroline frisa: *“até gostei muito de me sentir importante uma vez na vida”* (ibid., p.20) e sua amiga, Amanda, diz *“Em meus sonhos, sair com um milionário sempre é muito gostoso”* (ibid., p.23). Por esse ponto, a protagonista junta suas economias e compra uma nova roupa para se adequar ao nível das mulheres elegantes da alta sociedade. Isso incomodou Adam, que diz que gostou de Caroline por ela ser diferente de todas as outras mulheres, característica comum dos romances cor-de-rosa.

Adam era *“(…) um homem alto e de ombros largos (...) que demonstrava poder e segurança”* (ibid., p.5) e Caroline *“[T]inha cabelos longos, lisos e loiros, um corpo alto e esguio”* (ibid., p.5) e, apesar de ser uma mulher alta, o protagonista é mais alto do que ela. E,

assim como nos outros romances de banca, as insinuações sexuais começam aos poucos, por um olhar, pequenos toques e atração física:

“O olhar de Adam penetrou, de uma maneira quase insolente, pelas aberturas da renda do vestido de Caroline” (ibid., p.30).

“Caroline, que o observava, ficou impressionada com a forte atração física que ele exercia sobre ela, fazendo com que se sentisse fraca, indefesa e sem ar” (ibid., p.31).

Até que, o homem toma a iniciativa e, novamente, dita o ritmo e a forma:

Adam moveu-se lentamente, até que sentiu sua perna junto à dela. Depois, com a mão em seu rosto, **forçou-a a olhar para ele**. Seus olhos a examinavam atentamente. Caroline tinha certeza de que ele estava ouvindo as batidas de seu coração. Sentiu que **ele** brincava, distraidamente, com seus cabelos, tocando-lhe levemente a nuca, perturbando-a. Em seguida, devagar, **ele** se inclinou para a frente e encostou sua boca na dela, explorando os lábios macios, até se entreabrirem involuntariamente...

O beijo prolongou-se, transformando-se em algo muito mais sério e sensual. Caroline nunca imaginara que a boca de um homem fosse capaz de despertar tais sensações e sentiu-se um pouco perdida quando **ele** a soltou, levantando-se com um movimento quase brusco.

Caroline permaneceu onde estava, inconscientemente provocante em sua inocência semidesperta. (ibid., p.35, grifo nosso).

E embora Caroline fosse uma menina tímida e, na maior parte da narrativa, sem atitude, quando chegamos a esse ponto crucial - onde ele demonstra receio de se envolver com uma mulher mais nova - ela passa a ser uma mulher decidida e que sabe exatamente o que quer: Adam. Puta na cama, dama na sociedade.

Com alguns contratempos no seu relacionamento com Adam, Caroline começa a namorar com seu filho John, porém presa ao ideal de amor que sente pelo protagonista: *“O amor que sentia por Adam Steinbeck continuava impedindo suas ações e suas atitudes. Ela nunca se sentiria liberta do amor que sentia por Adam”* (ibid., p.83).

Quando Adam descobre, ele assume que Caroline já faria isso, pois ele se considera muito velho para ela. A diferença de idade é central dentro desse livro. Porém, vivemos em uma cultura que prega, dentro de um senso comum, que as mulheres amadurecem mais cedo e que o melhor é encontrar homens que sejam mais velhos, dessa forma, elas conseguem aprender com a experiência. Posto isso, Caroline não acha que essa diferença de idade seja um problema.

Ao final, entre encontros e desencontros e após um acidente com Adam, Caroline revela seu grande amor e é pedida em casamento por Adam, que entende que seu ciúme só o atrapalhou.

5. Conclusão

Os romances cor-de-rosa são livros que têm em comum o homem como figura central, que dita o ritmo e a forma da relação sexual. Nesses livros, percebe-se que o prazer feminino está nas mãos do parceiro e isso limita as formas como as mulheres descobrem seus corpos e a sua forma de sentir satisfação na atividade sexual.

Outra característica comum em todos os livros analisados, é o fato do desejo da mulher estar centrado em um homem que a tira dos eixos. É preciso que o homem seja muito especial para que a mulher sintam-se capaz de externar sua libido. Por outro lado, basta que o homem seja homem e esteja na companhia de uma mulher fisicamente atraente para que ele sintam desejo.

Além disso, a mulher reproduz o modelo onde ela está sexualmente satisfeita quando o seu parceiro também o está. Não acreditamos que seja problemático querer agradecer a pessoa com quem se tem relação sexual, porém, será que isso é estritamente recíproco?

Os seus parceiros sempre estão em uma posição mais alta e madura - seja no trabalho, seja financeiramente, seja na idade, porém, as heroínas dos livros analisados são personagens que são construídas como protagonistas fortes e decididas e nós acreditamos que isso seja um ponto positivo e um bom exemplo para as leitoras. Sim, os homens estão em uma posição melhor, mas as mulheres não deixam de ser personagens interessantes.

Ademais, acreditamos que as mulheres, ao lerem os romances cor-de-rosa, têm uma construção da sua sexualidade pautada no amor. Gladys Posmik Alves, em entrevista ao jornal Zero Hora (2005), autora de alguns dessas revistas, diz:

Se o homem fosse meu leitor, aprenderia muita coisa: o que pode emocionar uma mulher, o que pode fazer com que ela se sintam privilegiada. E não são as jóias caríssimas, mas pequenas atitudes. No meu segundo livro, ele diz "hoje, vou te surpreender, vou cozinhar para você". Certas coisas do dia-a-dia que acrescentam mais solidez a uma relação, pequenas delicadezas que, às vezes, morrem com o passar dos anos. (N.p.)

Posto isso, é comum que as mulheres “amoleçam” nos braços dos seus amados. A mulher faz sexo quando ama e se culpa caso isso não seja uma variável presente no processo -

e sempre há um final feliz. A promessa de casamento e constituição de uma família fazem com que as mulheres sejam construídas como mais românticas do que os homens.

Ao analisar esse trabalho, a intenção é pensar a problemática das produções. Aqui, não nos colocamos em um papel para desvendar aquilo que possa ser um discurso mais verdadeiro ou melhor sobre a sexualidade feminina ou masculina. É importante entender que, mesmo ao haver um discurso que seja predominante em detrimento de outros, há um jogo que é complexo e instável no qual o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, mas também um obstáculo e ponto de partida para uma estratégia oposta. O discurso é responsável por veicular e produzir poder, mas também o debilita e permite barrá-lo.

Apesar da questão principal do trabalho ter sido respondida, encerramos essa pesquisa instigados por novas questões. Não foi o objeto de estudo deste trabalho, porém, entendemos que a pedagogia da sexualidade também atinge aos homens e de uma maneira diferente. Como é, então, quando esses modelos se encontram?

Existe um modelo de masculinidade ideal e uma fórmula para se ter relações sexuais e muitas vezes esta se concentra em um modelo pornográfico, no qual o sexo é desconectado e baseado numa coisificação. Tendo isso em mente, será que as mulheres estão satisfeitas com suas vidas sexuais?

Também vimos acima que o parâmetro de satisfação entre os gêneros é muito diferente. Sabendo que as mulheres estão satisfeitas com a relação sexual quando esta não dói, não causa desconforto, quando o homem não a trata mal ou até mesmo estão satisfeitas quando o parceiro está satisfeito, então, o que podemos fazer para que as mulheres tenham mais plenitude dentro de suas vidas sexuais?

Não acreditamos que os romances de banca sejam um exemplo de construção feminina e tampouco acreditamos na pornografia como uma forma de sexualidade plena. A questão vai além de definir certos e errados dentro de uma Indústria Cultural que valoriza o ato sexual e o transforma em produto. E um dos grandes problemas desse produto é que ele é pautado numa subordinação das mulheres.

É necessário que a gente converse, como mulheres, sobre a criação de uma consciência sexual referente à nossa construção da sexualidade. Precisamos problematizar os nossos gostos, nossas fantasias e a forma como nós nos excitamos para que a gente possa seguir em frente e criar um novo modelo de sexualidade.

Para isso, é muito importante saber a diferença entre os desejos que são negativos ou positivos e perceber uma linha para nós mesmas sobre os limites ou os começos. O primeiro

passo, em nossa opinião, é admitir que a sexualidade não é instintiva e que ela pode sim ser problemática e reforçar problemas de gênero.

Dito isso, é importante que a gente proponha um modelo alternativo de sexualidade que possa ser prazeroso para os dois sexos e que não seja imposto ou visto como natural. Não sabemos qual modelo é esse ainda e, para sermos sinceros, não fazemos ideia de como ele seria ensinado ou jogado, mas se esse modelo propuser uma alternativa ao discurso hegemônico, já seria positivo e uma boa forma de começar.

As novas questões que surgiram ao término da pesquisa apontam para possíveis desdobramentos, bem como para diversas possibilidades de análises na temática da comunicação, cultura de massa e sexualidade. Esperamos que no futuro possamos responder essas questões ou que este trabalho instigue, de alguma forma, pesquisas e respostas de outras autorias tendo em vista a amplitude e complexidade do tema.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ARGOV, Sherry. **Por que os homens amam as mulheres poderosas?:** Um guia para você deixar de ser boazinha e se tornar irresistível. São Paulo: Editora Sextante, 2000. 27 p.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2.ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAVO, Taís. **Eu não sou uma mulher difícil de amar:** Sobre figuras femininas, amor e escrita. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/mulheres-que-escrevem/eu-nao-sou-uma-mulher-difcil-de-amar-142ad60beb0e>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

CALDAS, Waldenyr. **Temas da cultura de massa:** música, futebol, consumo. São Paulo: Ecausp, 2001.

CAMARGO, Francisco C; HOFF, Tânia M. C. **Erotismo e mídia**. São Paulo: Expressão e Arte Editora, 2002.

CAMPOS, Maria Helena. Para ler literatura. In: PAULINO, G.; WALTY, I. (org.). **Teoria da literatura na escola: atualização para professores de 1º e 2º graus**. Belo Horizonte: UFMG/Fale, 1992. p.9-17.

CAMPOS, Renato Márcio Martins de; GERALDO, Sebastião; NOGUEIRA, Silas. Comunicação e Manifestações Culturais Populares. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Curitiba, p.1-15, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3457-1.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2017.

CAPUTO, Kelly. **The New Pornography: The Rise of Fanfic**. CUNY Academic Works, New York. Dez 2008. Disponível em: <http://academicworks.cuny.edu/gj_etds/136>. Acesso em 15 set 2017.

DINES, Gail. **Pornland: how porn has hijacked our sexuality**. Boston: Beacon Press. 2010.

FARIA, Carla Soares. A língua no sexo: Literatura e o imaginário iconográfico erótico. I **Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p.1-13, jul. 2008. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/ecomig/wp-content/uploads/2009/08/FARIA_Carla_Soares_Texto.pdf>. Acesso em: 25 out. 2017.

PHILADELFIO, Joana Alves. Literatura, indústria cultural e formação humana. **Cadernos de Pesquisa**, [s.l.], n. 120, p.203-219, nov. 2003. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0100-15742003000300010>. Acesso em: 25 out. 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 149 p.

HOMEM, Maria Lúcia; BASTOS, Mônica Rugai; SANCHES, Tatiana Amendola. Três nuances de cinquenta tons de cinza: breves análises dos pontos de vista da comunicação, da sociologia e da psicanálise. In: **Congresso internacional comunicação e consumo**, 2014, São Paulo. Anais Congresso Comunicon 2014. São Paulo: ESPM, 2014.

JEFFREYS, Sheila. **Anticlimax: A Feminist Perspective on the Sexual Revolution**. London: The Women's Press, 1990.

JENKINS, Henry. **Textual poachers: television fans and participatory culture**. New York: Routledge, 1992.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

LAMB, Charlotte. **Bianca: Poder e Sedução**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. 106 p.

LOPES, Paula Cristina. Literatura e linguagem literária. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, Lisboa, p.1-12, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-lopes-literatura.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-posições**, [s.l.], v. 19, n. 2, p.17-23, ago. 2008. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-73072008000200003>.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 07-35.

MARQUES, Ana Cristina. “Os homens não são iguais e todas as mulheres não são iguais”: Representações dos jovens sobre sexualidade. **Cies E-working Papers**, Lisboa, n. 76, p.1-28, 2009. Disponível em: <<http://cies.iscte-iul.pt/publicacoes/ficha.jsp?pkid=2501&a=1509849722631>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

MARTINS, Rafaela; TOMAZ, Tales. Indústria Cultural:: diferenças e semelhanças na visão de Morin, Adorno e Horkheimer. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, Ouro Preto, p.1-11, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-1271-1.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2017.

MATHER, Anne. **Sabrina: Passaporte para o amor**. São Paulo: Nova Cultural, 1979. 125 p.

MONTEIRO, Germano Campos. **O beijo: Tentativa psico-fisiológica**. 1921. 52 f. Tese (Doutorado) - Curso de Medicina, Faculdade de Medicina do Porto, O Porto, 1921.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <<http://www.more.ufsc.br/>> . Acesso em: 01 nov. 2017.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX**. Vol. 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MURARO, Rose Marie. **Libertação Sexual da Mulher**. Petrópolis: Vozes, 1975. 162 p.

ORENSTEIN, Peggy. **Girls & Sex: Navigating the complicated new landscape**. New York: Harper, 2016. 320 p.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009. 100p.

PADRÃO, Márcio. Ascensão de uma subcultura literária: Ensaio sobre a fanfiction como objeto de comunicação e sociabilização. **Ciberlegenda: Revista eletrônica do Programa de Pós Graduação da Universidade Federal Fluminense**, Rio de Janeiro, n. 19, p.1-13, out. 2007. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/173>>. Acesso em: 15 set. 2017.

RESSEL, Lúcia Beatriz; GUALDA, Dulce Maria Rosa. A sexualidade como uma construção cultural: reflexões sobre preconceitos e mitos inerentes a um grupo de mulheres rurais. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, [s.l.], v. 37, n. 3, p.82-87, set. 2003. FapUNIFESP (SciELO).. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/s0080-62342003000300010>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

RIPPEL, Nathália; ALVES, Wedencley. Comunicação, poder e sexualidade em fanfics incestuosas. In: **IX Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social de Minas Gerais (ECOMIG)**, 2016, Mariana, MG. Anais do IX Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social de Minas Gerais (ECOMIG). Tempos de rupturas: críticas dos processos comunicacionais, 2016.

ROCHA, Patrícia. Romance de Bolsa: Folhetins das revistas Sabrina, Julia, Bianca, Jessica e cia. representam, há 27 anos, os desejos de brasileiras de diferentes nomes, idades e classes. **Zero Hora: Caderno Donna**. Porto Alegre, 31 jul. 2005. n.p.

RODRIGUEZ, Simone Meirelles. **Leitoras com coração**: usos de leitura dos romances sentimentais de massa. Revista Letras, Editora UFPR, Curitiba n. 65, p. 23-37. jan./abr. 2005.

SACHS, Rafael Salmazi. As representações de gênero e sexualidade em paródias de fãs na internet: o caso das fanfics slash. **Cadernos de Letras da Uff**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 54, p.129-151, jun. 2017. Disponível em: <dx.doi.org/10.22409/cadletrasuff.2017n54a407>. Acesso em: 25 out. 2017.

SANTOS, Liany Silva dos. **Sexo na Propaganda da TV**: Imagens dos padrões sexuais da cultura brasileira. 2003. 158 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Puc-rio, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.3931>>. Acesso em: 10 out. 2017.

SIQUEIRA, Márcio André Padrão. **A desconstrução da fanfiction**: resistência e mediação na cultura de massa. 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/2963>>. Acesso em 23 de out. 2017.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da Literatura de Massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. 130 p.

SOUSA, Denise Dias de Carvalho. **O saber e o sabor da literatura cor-de-rosa**: a leitura dos romances das séries Sabrina, Julia e Bianca. 2014. 198 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/6901>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

SOUZA, Pedro de. **Análise de Discurso**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/llv/cce/ufsc, 2014. 128 p. Disponível em: <http://petletras.paginas.ufsc.br/files/2016/10/Livro-Texto_Analise-do-Discurso_UFSC.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2017.

STOCK, Wendy. Toward a Feminist Praxis of Sexuality. In: BOWLES, Gloria; KLEIN, Renate; RAYMOND, Janice. **The Sexual liberals and the attack on feminism**. New York: Teachers College Press, 1990. p. 148-158.

VALENÇA, Ana Maria Macêdo. Um Olhar Sobre o Erotismo. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**, Rio Grande do Sul, v. 5, n. 2, p.29-41, jul. 1994. Disponível em: <[http://pessoal.educacional.com.br/up/4660001/9842654/Revista Brasileira de Sexualidade Humana - volume 5.pdf](http://pessoal.educacional.com.br/up/4660001/9842654/Revista_Brasileira_de_Sexualidade_Humana_-_volume_5.pdf)>. Acesso em: 18 set. 2017.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: Pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 35-83.

What young women believe about their own sexual pleasure. San Francisco: Tedwomen, 2016. Son., color. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/peggy_orenstein_what_young_women_believe_about_their_own_sexual_pleasure>. Acesso em: 31 out. 2017.

WILLIAMS, Cathy. **Julia**: Sociedade por casamento. São Paulo: Nova Cultural, 2002. 123 p.