

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

Para além da zona cinzenta entre o erotismo e a pornografia: uma análise das representações sociodiscursivas da sexualidade em *Cinquenta Tons de Cinza*

Felipe Cardoso dos Santos
Magister Scientiae

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2026**

FELIPE CARDOSO DOS SANTOS

Para além da zona cinzenta entre o erotismo e a pornografia: uma análise das representações sociodiscursivas da sexualidade em *Cinquenta Tons de Cinza*

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Rony P. Gomes do Vale

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2026**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

Santos, Felipe Cardoso, 1987-
S237p
2026
Para além da zona cinzenta entre o erotismo e a
pornografia: uma análise das representações sociodiscursivas da
sexualidade em Cinquenta Tons de Cinza / Felipe Cardoso
Santos. – Viçosa, MG, 2026.

1 dissertação (96 f.): il. (algumas color.).

Inclui anexos.

Orientador: Rony Petterson Gomes do Vale.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Letras, 2026.

Referências bibliográficas: f. 79-86.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2026.079>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Análise do discurso. 2. Semiótica. 3. Fetichismo
(Comportamento sexual). 4. Sadomasoquismo. 5. James, E.
L., 1963-. Cinquenta tons de cinza - Crítica e interpretação.
I. Vale, Rony Petterson Gomes do, 1979-. II. Universidade
Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de
Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 401.41

FELIPE CARDOSO DOS SANTOS

Para além da zona cinzenta entre o erotismo e a pornografia: uma análise das representações sociodiscursivas da sexualidade em *Cinquenta Tons de Cinza*

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 26 de fevereiro de 2026.

Assentimento:

Felipe Cardoso dos Santos
Autor

Rony Petterson Gomes do Vale
Orientador

Essa dissertação foi assinada digitalmente pelo autor em 10/03/2026 às 17:31:45 e pelo orientador em 11/03/2026 às 07:02:29. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **KZHY.ZQ8X.1J6L** e clique no botão 'Validar documento'.

Aos meus pais, Aparecida e Pedro,
que transformaram meus medos em coragem e meus sonhos em realidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família, que foi o meu chão e o meu abrigo durante toda esta caminhada. Aos meus pais, Aparecida e Pedro, meu amor e minha gratidão por tudo o que vocês são e representam na minha vida; por serem o início, o meio e o motivo de toda a minha dedicação. Aos meus irmãos, Paulinho e Pati, pelo carinho, pela torcida e por fazerem a vida ter sempre um lugar de aconchego. E aos meus sobrinhos, Davi e Letícia, por iluminarem meus dias com leveza e alegria, mesmo quando a rotina parecia pesada.

Ao professor Rony, meu orientador, deixo um agradecimento especial pela paciência, pelos ensinamentos e por todo o acompanhamento ao longo desses dois anos. Obrigado por conduzir esse processo com seriedade e sobretudo, por ampliar minha paixão pela Análise do Discurso, fazendo com que eu enxergasse sentido nessa caminhada.

Ao Léo, meu primeiro incentivador nesse mestrado, minha gratidão por ter acreditado em mim desde o início e pela presença incondicional.

Aos meus mais que amigos Carol, Marina e Ramon, obrigado por me alegrarem e por acreditarem em mim. À Carol, que esteve mais perto, obrigado por me acolher nos momentos mais difíceis e por ser apoio, quando eu mais precisei. À Marina e ao Ramon, mesmo à distância, obrigado por seguirem tão presentes, com carinho, incentivo e amizade verdadeira. Eu amo vocês!!

Às minhas amigas Nanci, Lud, Tati, Lícia e Rafa agradeço pelas risadas e pela leveza que vocês trazem ao meu dia a dia. À Nanci, um agradecimento especial por aguentar meus lamentos nas horas do almoço e pela leitura atenta e carinhosa da minha pesquisa, gesto de cuidado que fez toda diferença.

Aos meus amigos da Letras, Mirelle, Matheus, Jessyka, Camila e Carlos, agradeço por terem me apresentado a um outro mundo, de novos olhares sobre aquilo que eu pensava já conhecer. À Camila, obrigado pela ideia do título desta dissertação, contribuição que se tornou parte da identidade deste trabalho.

Aos meus amigos da Análise do Discurso, Said e Sofia, só nós sabemos o quanto foi árduo chegar até aqui. Muito obrigado pelas conversas, pelas

trocas acadêmicas, pelas dúvidas compartilhadas e pela presença constante.

À minha amiga Thais, que chegou no último ano do mestrado, mas deixou uma marca especial: obrigado pela companhia, pelo apoio e por tornar a caminhada mais leve.

Às professoras Carol e Mariana, minha gratidão pelo que me ensinaram para além da teoria. Obrigado por me ensinarem a acreditar na gente, com carinho, dedicação e um tipo de cuidado que também forma e transforma.

Ao Lucas, obrigado por me alegrar nos momentos de ansiedade, lembrando, muitas vezes sem perceber, que eu conseguiria.

Aos meus amigos da PGP Layse, Ricardo, Flávio e Luiz, meu muito obrigado por me darem força, por segurarem as pontas no trabalho, por toda a ajuda nesses dois anos e por entenderem as exigências dessa etapa. Jamais esquecerei o apoio e a generosidade de vocês.

A todos que, de alguma forma, caminharam comigo, com palavras, gestos, paciência e afeto, deixo meu sincero agradecimento.

Este trabalho foi realizado com o apoio das seguintes agências de pesquisa brasileiras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO

SANTOS, Felipe Cardoso dos, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, fevereiro de 2026. **Para além da zona cinzenta entre o erotismo e a pornografia: uma análise das representações sociodiscursivas da sexualidade em *Cinquenta Tons de Cinza***. Orientador: Rony Petterson Gomes do Vale.

O presente trabalho analisa como o romance *Cinquenta Tons de Cinza* constrói, no plano discursivo, representações sociodiscursivas da sexualidade verbalizada na narrativa, com atenção aos indícios de violência verbal nas interações entre os personagens Anastasia Steele e Christian Grey. Inserida no campo da Análise do Discurso, utilizou-se a Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, como referencial teórico-metodológico, no qual se articulam posições enunciativas, valores e saberes partilhados. A pesquisa descreve o percurso metodológico de constituição do corpus, composto por 54 trechos do romance, reunidos e numerados em Anexo, a fim de observar a organização do dizer por meio de categorias como sujeitos do ato de linguagem, contrato de comunicação, modos de organização do discurso e efeitos de mise en scène, com atenção às particularidades da enunciação em textos predominantemente narrativos. A análise evidencia a recorrência de estratégias de interpelação, avaliação e definição de regras e limites na troca, que configuram uma forma particular de colocar em cena a sexualidade no romance e de orientar a interpretação do leitor sobre consentimento, desejo e intimidade. Observa-se que a obra articula explicitude e romantização, ao mesmo tempo em que contribui para atualizar representações do BDSM e da sexualidade, inclusive quando determinados enunciados permitem leituras compatíveis com a hipótese de violência verbal no interior da encenação narrativa.

Palavras-chave: teoria semiolinguística; BDSM; violência verbal

ABSTRACT

SANTOS, Felipe Cardoso dos, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, February, 2026. **Beyond the grey area between eroticism and pornography: an analysis of socio-discursive representations of sexuality in *Fifty Shades of Grey***. Adviser: Rony Petterson Gomes do Vale.

This study analyzes how the novel *Fifty Shades of Grey* constructs, at the discursive level, sociodiscursive representations of sexuality verbalized in the narrative, with particular attention to indications of verbal violence in the interactions between the characters Anastasia Steele and Christian Grey. Situated within the field of Discourse Analysis, the research adopts Patrick Charaudeau's Semiolinguistic Theory as its theoretical–methodological framework, through which enunciative positions, values, and shared forms of knowledge are articulated. The study describes the methodological process used to constitute the corpus, composed of 54 excerpts from the novel, compiled and numbered in the Appendix, in order to examine the organization of discourse through categories such as the subjects of the speech act, the communication contract, modes of discourse organization, and the effects of *mise en scène*, with particular attention to the specificities of enunciation in predominantly narrative texts. The analysis reveals the recurrence of strategies of interpellation, evaluation, and the establishment of rules and limits within the exchange, which configure a particular way of staging sexuality in the novel and of guiding the reader's interpretation regarding consent, desire, and intimacy. The findings suggest that the work articulates explicitness and romanticization, while also contributing to the updating of representations of BDSM and sexuality, particularly when certain utterances allow readings compatible with the hypothesis of verbal violence within the narrative staging.

Keywords: semiolinguistic theory; BDSM; verbal violence

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
1. AMOR, SEXUALIDADE, EROTISMO, PORNOGRAFIA E BDSM EM PERSPECTIVA	13
1.1 O amor, o desejo e suas representações literárias	14
1.2 Erotismo e pornografia na literatura	16
1.3 BDSM: histórico, práticas e representações	23
1.4 <i>Cinquenta Tons de Cinza</i> : recepção, polêmicas e fenômeno cultural	30
2. ANÁLISE DO DISCURSO E OS PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	34
2.1 A Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau	35
2.2 Os modos de organização do discurso e a <i>mise em scène</i> na análise do texto literário	38
2.3 A Análise do Discurso e o texto literário	42
2.4 Violência verbal no discurso: fundamentos teóricos em Charaudeau	45
3. A ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE EM CINQUENTA TONS DE CINZA	50
3.1 Os procedimentos de transformação e transação na análise do <i>corpus</i> constituído de <i>Cinquenta Tons de Cinza</i>	52
3.2 O contrato de comunicação e a <i>mise em scène</i> em <i>Cinquenta Tons de Cinza</i>	57
3.3 Os modos de organização do discurso em <i>Cinquenta Tons de Cinza</i>	62
3.4 A violência verbal no discurso em <i>Cinquenta Tons de Cinza</i>	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	79
ANEXO I	87

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cinquenta Tons de Cinza (*Fifty Shades of Grey*, no original), escrito por Erika Leonard James (doravante Erika L. James), alcançou o sucesso em termos de vendas, tornando-se um *bestseller*, devido principalmente à polêmica representação que constrói da sexualidade entre seus personagens, muitas vezes atípicas na literatura contemporânea. Essa polêmica surge pela abordagem das práticas de BDSM (*Bondage*¹, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo), um tema marginalizado ou mal compreendido, que gerou amplos debates sobre consentimento, sexualidade e violência verbal nas relações². Adicionalmente, a articulação entre romance e erotismo, ao colocar em cena questões complexas relativas às dinâmicas sexuais e interpessoais, contribuiu para ampliar o interesse do público leitor.

Fenômeno editorial de grande popularidade, *Cinquenta Tons de Cinza* trouxe consigo inúmeras controvérsias. A obra foi alvo de debates públicos e acusada de teor pornográfico, por retratar de forma explícita práticas de BDSM. Conforme veremos adiante, grande parte dos estudos como os de Zilli (2007), Fachini e Machado (2013), Barb (2019), Pinto e Esteves (2023) sobre esse mesmo romance concentra-se em aspectos psicológicos ou sociológicos, ignorando a dimensão linguístico-discursiva das interações entre os personagens. A controvérsia em torno de *Cinquenta Tons de Cinza* não se explica apenas pelo tema abordado, mas pela forma como o erotismo é representado e entrelaçado a relações sexuais não convencionais, como a do BDSM, no contexto da literatura contemporânea.

O enredo da história acompanha a relação entre Anastasia Steele, jovem estudante de literatura, e Christian Grey, empresário bilionário que vive em Seattle. O encontro entre os dois ocorre quando Anastasia, a pedido de uma colega, entrevista Grey para o jornal da universidade, ocasião que desencadeia um envolvimento amoroso em que a descoberta sexual de Anastasia se articula às práticas de BDSM preferidas pelo empresário. A história se desenvolve em diferentes espaços que compõem a circulação afetiva dos personagens: o *campus* universitário, o ambiente corporativo e o apartamento luxuoso de Grey, o apartamento de Anastasia e a loja onde ela trabalhava, a casa dos pais de Grey, e ainda, a casa da mãe de Anastasia.

¹ Opta-se por manter o termo *Bondage* sem tradução, uma vez que ele integra a própria sigla BDSM — na qual a letra B remete a *Bondage* (e ao par B&D, *Bondage* e Disciplina), conforme descreve Zilli (2007) ao explicar a composição do acrônimo e a organização dessas práticas.

² A associação do BDSM a algo “marginal” e “mal compreendido” decorre, em grande medida, do modo como essas práticas foram historicamente enquadradas por discursos médico-psiquiátricos e sexológicos como “perversões” (ou, mais tarde, “parafilias”), o que as aproximou de uma leitura patologizante e moralizante do desejo, vinculando-as a ideias de desvio/doença e reforçando estigmas sociais (Zilli, 2007).

O modo como as interações entre Anastasia e Christian são apresentadas, com atravessamentos como contratos de confidencialidade, cláusulas, punições e recompensas, faz com que o livro se torne objeto de leituras divergentes em diferentes esferas sociais. Pesquisas acadêmicas e reportagens apontam críticas de grupos feministas e de parcela dos praticantes de BDSM, que enxergam na narrativa a romantização de comportamentos que, em situações cotidianas, poderiam ser interpretados como abusivos ou violentos (Messagi Jr., 2015).

Em contraponto, existem leituras que enfatizam o lugar dado ao desejo feminino e à centralidade da experiência de Anastasia, aproximando o livro de uma tradição de literatura erótica de forte apelo junto ao público feminino (Araújo, 2017). Esse desencontro entre a visão corrente sobre o tema e a maneira como ele é construído no texto evidencia a importância de problematizar as representações sociodiscursivas que a obra coloca em circulação, isto é, os modos pelos quais determinados sentidos sobre sexualidade, consentimento, desejo e limites são encenados e oferecidos ao leitor como evidentes, aceitáveis, desejáveis ou criticáveis. *Cinquenta Tons de Cinza* pode ser inserido em uma tradição literária que remonta a obras como as de Anaïs Nin, Emmanuelle Arsan ou Anna Todd, autoras cujas produções tensionam as fronteiras entre erotismo, pornografia, amor e desejo, expondo representações sexuais não convencionais e com implicações sociais significativas.

Para a apresentação do objetivo dessa pesquisa e para evitar uma compreensão restritiva do objeto, é necessário explicitar o que se entende, neste trabalho, por “sexualidade”. Em dicionários de referência em português, como o *Michaelis*, as entradas associadas ao campo semântico de “sexualidade” frequentemente privilegiam sua dimensão fisiológica ou o entendimento restrito de “ato sexual”, remetendo a definições como coito ou cópula e enfatizando a união carnal. Essas referências são relevantes porque evidenciam um uso comum que ancora a sexualidade sobretudo no contato corporal. Contudo, no caso de um romance que faz existir a sexualidade pela linguagem, descrevendo, antecipando, justificando, regulando e avaliando interações íntimas, reduzir a sexualidade ao ato físico empobrece a complexa rede de dizeres que prepara, molda e reinterpreta o sentido daquilo que ocorre “na cena”.

Essa dissertação tem como objetivo analisar as representações sociodiscursivas da sexualidade em *Cinquenta Tons de Cinza* de modo a compreender se, e em que condições, emergem possíveis situações de violência verbal, tal como concebida por Patrick Charaudeau (2019b, 2023). Ao propor essa questão, não se parte da afirmação prévia de que haja violência verbal no discurso; trata-se, antes, de uma hipótese a ser examinada por meio da observação sistemática de marcas linguísticas de qualificação, de interpelação, de imposição e de julgamento nas interações entre os personagens, articulando-as ao quadro teórico da

semiollingüística do discurso e às distinções entre agressão física, verbal e situacional e condição de vítima.

Por essa razão, neste trabalho, adota-se uma concepção ampliada de “sexualidade”: trata-se não apenas das manifestações explícitas do contato físico ou das práticas eróticas, mas também dos modos de dizer que a constituem antes, durante e depois das cenas narradas. Assim, incluem-se a verbalização do desejo, as negociações, as recusas, as insistências, as justificações e as avaliações que organizam o vínculo entre os personagens, bem como os processos discursivos pelos quais esses sentidos são produzidos, disputados e atualizados ao longo da narrativa. Integra-se igualmente a forma como a narradora descreve tais interações, selecionando detalhes, atribuindo intenções, modulando afetos e orientando a leitura do público. Em termos analíticos, compreende-se a sexualidade como um conjunto de práticas discursivamente construídas, que se materializam nas interações, nos contratos simbólicos e na *mise en scène* enunciativa do texto literário. É essa perspectiva ampliada que sustenta a pertinência da inscrição da pesquisa no campo da Análise do Discurso.

Passando agora para a noção de “zona cinzenta”, que se apresenta como um conceito de trabalho que ajuda a descrever o próprio funcionamento do *corpus*. Entende-se, aqui, que essa “zona cinzenta” não está simplesmente no tema do livro, mas é construída pelo discurso que atravessa a obra. Trata-se de um espaço de indeterminação em que se sobrepõem, sem se anularem, traços do romance sentimental (idealização, promessa de exclusividade), do erotismo (intensificação do desejo, jogo de insinuar/mostrar) e do pornográfico (maior grau de explicitação de gestos, corpos e técnicas). Assim, certos episódios podem oscilar, na leitura social, entre românticos, eróticos ou pornográficos, porque essa classificação depende tanto do modo de dizer quanto dos valores e imaginários acionados pelo texto e pelo leitor.

Ao aproximar romance e práticas sexuais não convencionais, a obra transita entre registros discursivos que flertam com o erótico e com o pornográfico, sem abandonar elementos próprios do romance sentimental. Inclusive, essa ambivalência discursiva, somada ao apelo emocional da narrativa, contribui para torná-la mais acessível ao grande público, ao mesmo tempo em que reforça seu potencial analítico enquanto objeto de estudo e a insere em uma tradição mais ampla da literatura erótica, gênero que historicamente transita entre a aceitação cultural e a marginalização, com origens que remontam a textos antigos, como veremos mais adiante.

Considerando esse quadro, parte-se da hipótese de que *Cinquenta Tons de Cinza* constrói discursivamente uma “zona cinzenta” ao articular, conjuntamente, a promessa romântica de vínculo afetivo, a exploração erótica do desejo e a explicitação de práticas

associadas ao BDSM. Em outras palavras, esse entrecruzamento se organiza no plano do dizer, com escolhas descritivas e enunciativas que favorecem a leitura de certas cenas como jogo, sedução, negociação, romance ou transgressão.

Para além dessa “zona cinzenta”, isto é, para além do simples fato de os registros se misturarem, a encenação discursiva do romance pode fazer emergir indícios de violência verbal. Essa violência verbal pode se insinuar quando certas formas de dizer, como qualificações, interpelações, prescrições, condicionamentos, ironias, julgamentos e modos de insistência, passam a operar como mecanismos de constrangimento simbólico, naturalizados no interior da própria cena. Nessa direção, supõe-se que a verbalização do BDSM (regras, contratos de confidencialidade, justificativas e avaliações) pode funcionar, em determinados momentos, como um lugar privilegiado de observação, pois é ali que se explicitam limites, acordos, pressões, expectativas e reinterpretções do consentimento dentro da narrativa.

Portanto, o desenvolvimento da pesquisa proposta está estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo, realiza-se uma revisão de literatura sobre o tema ressaltando as representações do amor, do erotismo, da pornografia e das práticas de BDSM na literatura, estabelecendo uma visão geral que situa *Cinquenta Tons de Cinza* nesse contexto. O segundo capítulo apresenta os pressupostos teórico-metodológicos utilizados na análise, explicitando a abordagem discursiva adotada, a escolha do *corpus* e os principais conceitos da Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, entre outros autores. Por fim, o terceiro capítulo é dedicado à análise do *corpus* com base nas categorias apresentadas no capítulo 2, focalizando as dinâmicas interlocutivas entre Anastasia e Christian, os modos de organização do discurso e os possíveis indícios de violência verbal construídos enunciativamente. É nesse nível das trocas enunciativas que se constrói a “zona cinzenta” entre romance, erotismo e pornografia e, simultaneamente, se insinuem formas veladas de coerção, imposição e regulação.

Este trabalho contribui com as pesquisas em Análise do Discurso ao abordar a noção de representações sociodiscursivas associadas à sexualidade narrada em *Cinquenta Tons de Cinza*, evidenciando como a *mise en scène* literária mobiliza imaginários em torno do erotismo, do consentimento e dos limites entre negociação e agressão. Ao mesmo tempo, ao operar com as categorias de violência verbal propostas por Charaudeau (2019b), a pesquisa oferece instrumentos analíticos para uma leitura mais precisa de cenas que, no debate público, costumam ser classificadas de modo genérico como “românticas”, “eróticas” ou “abusivas”, sem que se observe o funcionamento sutil da linguagem que as constitui. Espera-se, desse modo, iluminar tanto aspectos do *corpus* quanto questões mais amplas sobre como, hoje, as relações sexuais e afetivas são representadas e avaliadas no espaço social.

1. AMOR, SEXUALIDADE, EROTISMO, PORNOGRAFIA E BDSM EM PERSPECTIVA

Considerando o amor em sua acepção mais ampla, pode-se entendê-lo como uma matriz simbólica que, historicamente, organiza e dá sentido às experiências do desejo, o que conduz, de modo quase inevitável, às suas manifestações na sexualidade e no sexo. Desde a Antiguidade, a literatura testemunha oscilações entre a idealização afetiva e a paixão carnal, revelando a inseparabilidade teórica e histórica entre amor, erotismo e sexualidade.

Nesse sentido, esse capítulo inicial acompanha a historicidade das representações do amor e do desejo, mostrando como distintas épocas representaram esses sentimentos e seus embates com as normas sociais. Expõe, ainda, que as fronteiras entre erotismo e pornografia são construções histórico-discursivas e regulatórias, e não categorias fixas. Tais fronteiras operam como regimes de visibilidade do desejo, transformando-se conforme os valores, as proibições e as normas vigentes em cada contexto. Esse capítulo também examina o BDSM como uma figuração contemporânea dessas disputas, deslocando o foco do amor e do desejo enquanto imaginário para práticas e discursos que são normatizados e negociados. Ao final, insere *Cinquenta Tons de Cinza* como um caso de circulação massiva em que esses imaginários sociodiscursivos são atualizados e publicamente disputados.

Dessa forma, o percurso que leva do amor ao sexo configura-se menos como um salto abrupto e mais como uma progressão analítica: parte-se dos valores atribuídos ao amor, passa-se ao afeto em ação (desejo), desloca-se o olhar para as formas discursivas de sua exibição ou encenação (erotismo/pornografia) e chega-se às práticas tematizadas e ao impacto cultural dessas representações, sempre à luz de como se constroem e se estabilizam nos imaginários coletivos.

As obras e autores mobilizados neste capítulo são lidos como lugares de circulação de representações sobre amor, erotismo, pornografia e BDSM, permitindo observar como valores e normas se estabilizam, se transformam e entram em disputa em diferentes contextos histórico-culturais. Sem antecipar a análise do *corpus*, essa organização do debate oferece o repertório conceitual e histórico necessário para, nos capítulos seguintes, explicitar o aparato teórico-metodológico e examinar o modo como tais representações se atualizam no texto literário.

1.1 O amor, o desejo e suas representações literárias

Na Antiguidade Clássica, o amor e o desejo figuram entre os temas da literatura, espelhando as visões de cada época sobre os laços afetivos. Na literatura latina clássica, poetas como Catulo e Ovídio exaltavam o amor apaixonado, idealizando a figura feminina conforme os valores aristocráticos vigentes (Feitosa, 2007).

Duarte (2010) nos fala que, na tradição medieval e renascentista, coexistiam concepções contrastantes: o amor como mania, uma espécie de loucura divina, e a ideia platônica do amor como via de elevação espiritual do ser. Tais dualidades revelam a contínua tensão entre o amor idealizado e o desejo carnal na história da literatura. Obras medievais de amor proibido, como *Tristão e Isolda*, retratavam a força avassaladora da paixão, contrariando normas sociais e prenunciando temas que voltariam em clássicos posteriores.

No Renascimento e no Barroco, essa temática permaneceu presente, frequentemente associada ora à sublimação do desejo, ora à culpa e ao pecado, conforme as perspectivas religiosas da época, em que a Igreja ditava aquilo que um casal deveria ou não fazer, regulamentando as relações íntimas (Ferreira, 2004). O amor, em sua manifestação, atravessa os séculos oscilando entre idealização sublime e ardor terreno, refletindo valores culturais em mudança.

Entre os séculos XVI e XIX, a literatura ocidental consolidou modelos de amor romântico, privilegiando a emoção, a subjetividade e a idealização do desejo como eixos centrais da experiência estética (Rios, 2014). Pesquisas brasileiras como as de Haddad (2011), Rios (2014), Lages (2020) e Paz (2021) em história cultural e sociologia mostram como a literatura romântica europeia endossa um ideal de casal apaixonado.

Um exemplo marcante é *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, considerada a representação máxima do amor juvenil e da paixão idealizada. Sua força desafia normas familiares e triunfa apenas na morte, simbolizando a crença romântica no amor além da vida, um símbolo de “maior história de amor de todos os tempos” (Paz, 2021). De modo semelhante, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, consagra o motivo do sacrifício por amor ao narrar a paixão autodestrutiva do personagem que escolhe a morte diante da impossibilidade afetiva (Santos, 2010). A mesma tradição que exalta o amor puro também revela seu potencial destrutivo quando entrelaçado ao desejo desmedido, evidenciando a ambivalência característica do Romantismo. Pereira (2010) e Borges (2009) pontuam que os autores realistas do século XIX, como Flaubert, em *Madame Bovary*, ou Tolstói, em *Anna Kariênina*, expuseram as consequências trágicas do desejo adúltero e da busca por um amor idealizado em choque com convenções sociais. De

forma semelhante, a literatura brasileira oitocentista apresentou o amor sob faces sombrias: em *Noites na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, o amor-paixão surge como uma força incontrolável que conduz personagens a infidelidades e crimes contra terceiros (Santos, 2022).

Conforme observa Santos (2022), ao representar o amor como uma energia indefinível e incontrolável, a literatura oferece conforto ao leitor: se tudo é válido em nome do amor, então “não precisaríamos ponderar ou justificar quaisquer ações nossas, éticas ou não” (Santos, 2022). Em outras palavras, a ficção frequentemente concede ao amor um estatuto de excepcionalidade que suspende julgamentos morais. Uma licença poética que explica por que tantos personagens apaixonados transgridem normas sem perder a empatia do leitor conforme apontado por Linhares Pereira e Ricardi (2018).

Por outro lado, diversos escritores revelam também o lado sombrio desse fenômeno: na novela *A Dócil* (1876), de Dostoiévski, o entrelaçamento de amor e desejo assume feições patológicas. Embora não seja o enfoque teórico adotado nesta pesquisa, uma leitura psicanalítica da obra aponta para “a face negativa do desejo e o impossível que atravessa a experiência amorosa” (Linhares Pereira; Ricardi, 2018). Ou seja, o desejo pode carregar uma negatividade, como culpa, obsessão e frustração, que inviabiliza plenamente a realização do amor. Muitos textos modernos exploram justamente esses conflitos internos: amores obsessivos, ciúmes doentios e a linha tênue entre paixão e destruição.

As tragédias pessoais de personagens como Emma Bovary (em *Madame Bovary*) ou Capitu (em *Dom Casmurro*) ilustram como o desejo pode entrar em conflito com a realidade, resultando ora em uma ruína trágica, ora em uma incerteza constante e sem solução, deixando os personagens permanentemente divididos entre sentimentos contraditórios (Scotti, 2002).

Nos séculos XX e XXI, ampliaram-se as formas de representar o amor, incorporando maior diversidade de vozes e contextos. Bell Hooks (2020), em *Tudo sobre o amor*, critica a ausência de discussões profundas sobre o amor e propõe redefinições do termo além do sentimentalismo superficial. Na mesma linha, escritoras como Hilda Hilst e Lygia Fagundes Telles têm explorado, em suas obras, narrativas em que o desejo feminino se choca com constrangimentos sociais. Hilst, por meio de uma poética erotizada e profana, em que a voz da mulher se afirma como sujeito de seu corpo e discurso (Pereira, 2019); e Telles, por meio de contos nos quais personagens femininas enfrentam conflitos íntimos entre anseios e realidade objetiva, refletindo tensões de identidade e solidão (Finazzi-Agrò, 2019).

Autores brasileiros, em diferentes períodos, também exploraram a história do amor e do desejo sob variados enfoques. Santos (2022) destaca que, desde o Romantismo até a contemporaneidade, a literatura brasileira evoluiu de amores idealizados para relações mais

urbanas e psicológicas, refletindo inquietações universais. No século XX, Clarice Lispector, em contos como *O Corpo* (1974), exibiu personagens femininas tomando a frente de seu desejo, mesmo que para isso precisassem romper com padrões morais estabelecidos (Santos, 2022). Já Cassandra Rios, pioneira da literatura lésbica brasileira, chocou a sociedade ao mostrar em *Eu sou uma lésbica* (1982) duas mulheres dispostas a eliminar o marido de uma delas para viverem livremente seu amor (Santos, 2022). Esses casos mostram que temas como paixão transgressora e busca da liberdade amorosa também estão presentes na literatura nacional, onde o amor pode levar à loucura ou à libertação, conforme a visão do autor.

Em síntese, ao comparar as diferentes formas de narrar o amor e o desejo, ora como elevação espiritual, ora como pecado, ora como ideal romântico, ora como conflito trágico ou afirmação do desejo feminino, observa-se que essas representações acompanham valores, interdições e expectativas socialmente compartilhadas em cada época. Por isso, não é incomum que determinadas obras provoquem polêmicas em certos momentos e, em outros, sejam lidas com relativa naturalidade, já que a própria recepção do que é considerado aceitável, transgressor ou “dizível” varia conforme as condições históricas e morais vigentes.

É nesse horizonte que se justifica a escolha de *Cinquenta Tons de Cinza* como objeto de pesquisa: ao articular romance sentimental e representação de relações sexuais não convencionais, a obra se utiliza de imaginários sobre intimidade, desejo e consentimento, ao mesmo tempo em que expõe tensões de leitura e julgamento que atravessam o espaço público quando tais temas circulam de modo massivo.

1.2 Erotismo e pornografia na literatura

O erotismo e a pornografia foram representados de diferentes formas na literatura ao longo dos tempos, revelando valores, interditos e fantasias de cada época. Ainda que despertem interesse, tais representações não foram, tradicionalmente, legitimadas pelo campo literário. Conforme observa Durigan (1985), o erotismo foi e ainda é frequentemente classificado como uma manifestação menor, “não séria”, associada ao que é considerado imoral ou desagregador. Para o autor, essa marginalização decorre do modo como o erotismo desafia convenções sociais, sendo tratado como ameaça simbólica à ordem vigente, e não como expressão legítima da experiência humana. Ainda segundo o autor, o erotismo enquanto categoria ampla, vai abarcar tanto a sugestão estética do desejo quanto a exibição mais explícita do ato sexual, englobando o que hoje é denominado pornográfico. A distinção, portanto, não é essencial, mas historicamente construída, conforme os regimes de aceitação e censura de cada sociedade.

Georges Bataille (2013), por sua vez, aprofunda essa distinção ao associar o erotismo ao domínio da transgressão. Para ele, o erotismo é entendido como uma experiência de transgressão que ultrapassa a sexualidade, desafiando os limites estabelecidos pela ordem racional e social. Ao associá-lo ao sagrado, à violência e à dissolução do ser individual, o autor revela seu caráter subversivo: o erotismo não apenas expõe a fragilidade das convenções, mas as desestabiliza ao fundir prazer e morte, interdito e êxtase. De fato, a natureza transgressora do tema ajuda a explicar porque ele geralmente é marginalizado no campo literário, visto como incompatível com a arte considerada "legítima". No entanto, a própria noção de legitimidade é questionada por Bataille (2013), para quem o erotismo, longe de ser uma expressão menor, é um caminho de acesso ao que há de mais essencial na condição humana: a busca pela ruptura, pela comunicação total, pelo excesso que nos aproxima do sagrado:

O erotismo, já o disse, é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco. Sem dúvida, não se trata de uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante: ninguém pode duvidar dela. (Bataille, 2013, p. 55)

Se o erotismo tensiona os limites, a pornografia, segundo Maingueneau (2010), ancora-se em uma performatividade do prazer explícito e codificado. Estruturada a partir de uma cena enunciativa marcada por hierarquias sociais e de gênero, a pornografia visa à exibição do gozo como espetáculo. Para Maingueneau (2010), a distinção entre o erótico e o pornográfico não é apenas estilística, mas política: o primeiro pode ser absorvido pelo campo da arte e elevado ao sublime; o segundo permanece relegado à clandestinidade ou ao mercado. Ainda assim, ambos expõem o desejo como força disruptiva:

Naquilo que diz respeito à literatura, nunca houve critérios seguros: a fronteira entre o lícito, o ilícito e o tolerado sempre foi flutuante. A depender dos lugares e dos momentos, o rótulo "pornográfico" foi colado em produções que, em outros tempos ou em outros lugares, certamente não seriam listadas nessa categoria. (Maingueneau, 2010, p. 14)

Essa breve discussão conceitual revela, portanto, que os critérios que separam erotismo e pornografia são instáveis e culturalmente condicionados. Por isso, ao observar representações da sexualidade na literatura, é preciso evitar julgamentos baseados apenas na aparência do conteúdo, mas é necessário buscar compreender os contratos discursivos as formas e os modos de leitura que lhes conferem sentido.

Na Antiguidade clássica, textos como os poemas de Safo (Grécia, séc. VII a.C.) e obras latinas como *Ars Amatoria (A Arte de Amar)* e *Metamorfoses*, de Ovídio, já traziam elementos de poesia erótica, usando imagens metafóricas para sugerir desejo e sensualidade (Silva, 2022). Ainda conforme a autora, a tradição bíblica contém passagens de forte teor sensual, a exemplo do *Cântico dos Cânticos*, evidenciando que a temática erótica existia mesmo em contextos religiosos.

Com o Renascimento (séc. XV-XVI), a redescoberta do corpo e dos prazeres sensuais refletiu-se em textos mais ousados, destacando-se, na Itália, Pietro Aretino, cujos escritos pornográficos em forma de diálogos (*Sonetos Luxuriosos*, 1524) são frequentemente citados como a primeira manifestação moderna do gênero (Azevedo, 2017). Ainda conforme o autor, no período do Iluminismo, ampliou-se o confronto entre razão e instinto: autores libertinos na França e Inglaterra produziram obras de teor abertamente erótico ou pornográfico, aproveitando brechas da relativa tolerância ilustrada. O clímax desse movimento libertino veio no final do séc. XVIII com o Marquês de Sade, cuja obra *Justine ou os Infortúnios da Virtude* (1791) e principalmente *Os 120 Dias de Sodoma* (escrita em 1785, publicada postumamente) chocaram pela representação minuciosa de perversões sexuais, inaugurando o que se entende hoje por literatura pornográfica. Sade elevou a pornografia literária a uma forma de protesto extremo contra a moral vigente e não por acaso seu nome deu origem ao termo “sadismo” (Azevedo, 2017).

Ainda no século XVIII, John Cleland publicou *Fanny Hill* (1748), romance epistolar inglês narrando sem pudor as memórias de uma prostituta; e no século XIX, Leopold von Sacher-Masoch explorou o fetichismo e a erotização da dor em *Vênus das Peles* (1870), originando o termo “masoquismo” (Pinheiro, 2021).

O século XIX testemunhou, de forma acentuada, a tensão entre erotismo e censura de forma acentuada. Por um lado, proliferaram publicações clandestinas de contos e poemas eróticos, bem como a difusão de imagens fotográficas de nu artístico ou lascivo, formas discretas de burlar a vigilância moral da era vitoriana (Silva, 2017). Por outro lado, obras hoje consideradas canônicas sofreram forte repressão em sua época. Como exemplos dessa penalização, Gustave Flaubert foi levado a julgamento na França sob acusação de obscenidade ao publicar *Madame Bovary* (1857), devido a passagens que insinuavam adultério e desejo feminino, considerado um escândalo para os padrões da época (Silva, 2017). Situação semelhante ocorreu com Baudelaire, cujo livro de poemas *As Flores do Mal* (1857) teve edições censuradas por “ultrajar a moral pública” ao tocar em temas de sensualidade e devassidão. Na visão de Carpeaux (*apud* Silva, 2017, p. 64), “Essa questão não costuma ser discutida nas

academias de Letras, mas perante os tribunais. É um caso de supressão de liberdade, portanto, um caso de polícia”. Ou seja, no século XIX o rótulo de obsceno estava muito mais ligado a julgamentos morais e legais do que a critérios literários formais.

Em Portugal, as representações do desejo e do adultério também atravessaram o século XIX, sobretudo no contexto do realismo, em que a tematização do corpo e da sexualidade se articula à crítica dos costumes. Em *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, a encenação do adultério e o detalhamento de situações íntimas favoreceram leituras moralizantes e, em determinados contextos históricos, aproximaram a obra do rótulo de “pornográfica”, evidenciando que tais categorias dependem dos regimes de leitura, de circulação e de censura. Estudos sobre o realismo queirosiano indicam, ainda, que a construção discursiva do feminino e da experiência erótica não se separa do retrato da vida burguesa, deslocando o sexo do mero “escândalo” para a crítica social (Carvalho, 2008).

Já no final do oitocentos e início do novecentos, a circulação de textos assumidamente pornográficos em língua portuguesa, como os de Alfredo Gallis (pseudônimo Rabelais), revela a coexistência entre obras canônicas e produção clandestina, reforçando a historicidade do que se entende por pornografia (Moreira, 2020).

No século XX, com as mudanças sociais e o relaxamento gradual das censuras, a literatura pôde abordar sexualidade com mais frontalidade e diversidade. Assim, multiplicaram-se obras de alto teor erótico que ganharam reconhecimento literário.

Em 1928, o inglês D. H. Lawrence lançou *O Amante de Lady Chatterley*, romance centrado numa relação extraconjugal, tendo sido imediatamente proibido na Grã-Bretanha por trinta anos, sob acusação de pornografia, por suas cenas de sexo descritas em linguagem direta (Baksi, 2019). Também em 1928, na França, Georges Bataille publicou *Histoire de l'Œil* (traduzido como *História do Olho*), novela breve e surrealista repleta de imagens sexuais que conjuga o erótico com o sagrado, que se tornou um clássico do erotismo literário (Couto, 2003).

Na década seguinte, sob contextos menos propícios (ainda vigoravam leis de obscenidade em vários países), autores como Henry Miller enfrentaram batalhas jurídicas por obras como *Trópico de Câncer* (1934) que foi banido nos EUA até 1961, devido às descrições vívidas de relações sexuais e linguagem chula (Souza, 2010). Por outro lado, uma voz feminina pioneira emergiu nesse gênero: Anaïs Nin, escritora franco-cubana, que nas décadas de 1940 e 1950 compôs contos e novelas eróticas (publicados mais tarde em *Delta de Vênus*, 1977, e *Little Birds*, 1979) (Souza, 2010). Nin explorou abertamente fantasias sexuais sob uma ótica lírica feminina, desafiando duplamente os tabus de gênero e de conteúdo. Por isso é celebrada como

uma das primeiras mulheres a se destacar na literatura erótica moderna, conforme destaca Souza (2010).

A segunda metade do século XX continuou a expandir fronteiras: em 1954, Pauline Réage (pseudônimo de Dominique Aury) lançou *A História de O*, romance francês narrando a submissão sexual feminina, que causou enorme polêmica (Oliveira, 2016). Já nos anos 1960 e 1970, com a contracultura, a pornografia escrita e visual tornou-se mais acessível e menos clandestina. Romances que antes seriam imediatamente banidos passaram a circular, e muitos escritores incorporaram cenas explícitas a obras de alta qualidade literária: Gabriel García Márquez inclui episódios eróticos notáveis em *Memória de Minhas Putas Tristes* (2004), e Milan Kundera em *A Insustentável Leveza do Ser* (1984), sem que por isso fossem rotulados como “pornografia”, demonstrando uma crescente aceitação da sexualidade como parte legítima da narrativa artística (Zamboni, 2017).

No Brasil, a literatura também registra momentos marcantes na representação do erotismo e da pornografia, com seus próprios pioneiros e controvérsias. Já no período colonial e imperial, encontramos manifestações eróticas na poesia satírica de Gregório de Matos (século XVII) que compôs versos licenciosos com referências corporais diretas e, posteriormente, em certos folhetins e contos do século XIX (Zuchi, 2018).

Um caso do fim do século XIX é o romance naturalista *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, frequentemente apontado como o primeiro romance erótico da literatura brasileira. A obra descreve abertamente o desejo carnal vivido por uma viúva emancipada, abordando temas como a volúpia feminina e o direito ao prazer. O tema que escandalizou críticos moralistas da época (Zuchi, 2018).

Poucos anos depois, outro marco foi *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, que retratou de forma inédita uma relação homoerótica entre um marinheiro negro e um grumete adolescente (Zuchi, 2018). Ainda de acordo com Zuchi (2018), outras obras brasileiras retrataram o erotismo/pornografia, entre elas podemos citar *De Glaura* (1799, Silva Alvarenga), ou *O Elixir do Pajé* e *A Origem do Mênstruo* (1875, Bernardo Guimarães) e *O Cortiço* (1890, Aluísio Azevedo). Entretanto, apenas nos anos 1960 que a literatura erótica brasileira teve força suficiente para desenvolver-se com mais autonomia.

Durante o século XX, escritores brasileiros incluíram erotismo em suas obras, mas dois nomes femininos se destacam por terem feito do erotismo o centro de sua produção e por romperem barreiras de mercado e censura.

Moura (2023) afirma que o primeiro é Cassandra Rios (pseudônimo de Odete Ríos), considerada “a escritora mais censurada do Brasil” e uma das mais lidas em seu auge. Ainda

segundo o autor, Rios iniciou carreira muito jovem, nos anos 1940, escrevendo romances sobre amor e desejo lésbico (*A Volúpia do Pecado*, 1948, seu primeiro livro, traz duas adolescentes como amantes). Seu estilo franco, com linguagem direta e cenas explícitas de sexo entre mulheres, enfrentou forte repressão: ao longo da ditadura militar (1964-1985), 36 de seus 59 livros foram formalmente proibidos pela censura federal. Ainda assim, Cassandra Rios alcançou sucesso comercial estrondoso, a ponto de superar escritores consagrados em vendas nas décadas de 1960-70. Moura (2023) ainda afirma que, entre 1960 e 1970, ela vendeu mais do que Jorge Amado, Érico Veríssimo ou Clarice Lispector, com tiragens que ultrapassavam 300 mil exemplares por título, algo inédito para autoras brasileiras. Em 1970, Rios tornou-se a primeira escritora brasileira a ultrapassar a marca de 1 milhão de livros vendidos, consolidando-se como fenômeno editorial, embora mantida à margem do reconhecimento “sério” pela crítica da época, que a rotulava depreciativamente de “pornográfica” (Silva, 2004). Seu caso ilustra bem a dicotomia entre sucesso popular do conteúdo erótico e a rejeição ou silenciamento institucional por motivos morais.

Outra figura de destaque, já em meados do século XX, foi Nelson Rodrigues, dramaturgo e contista que, embora não escrevesse pornografia comercial, escandalizou com narrativas que expunham desejos incestuosos, adultério e patologias sexuais da classe média (*Álbum de Família*, 1946; *A Vida Como Ela É*, contos dos anos 1950). Nelson dizia que se não houve censura, é porque não era imoral o bastante, refletindo a permanente tensão entre arte, erotismo e censura no Brasil daquela época (Moura, 2023).

Na virada para o século XXI, ocorreu uma espécie de “boom” da chamada literatura erótica ou “hot” no Brasil. Impulsionadas pelo sucesso internacional de E. L. James (*Cinquenta Tons de Cinza*, 2011), várias autoras brasileiras começaram a produzir e publicar histórias focadas em erotismo, muitas vezes de forma independente na internet. O gênero, antes colocado como subcategoria e vendido discretamente em bancas, floresceu nas plataformas digitais e atingiu um novo público. Essas obras geralmente misturam tramas românticas tradicionais com doses elevadas de descrições sexuais explícitas, direcionadas sobretudo ao público feminino. O fenômeno inicial se deu em plataformas como o *Wattpad* (rede social de escritores), mas consolidou-se mesmo na *Amazon Kindle* (auto-publicação de *e-books*). Hoje, nomes como Nana Pauvolih, Juliana Dantas, Camila Moreira, Mila Wander, Jéssica Macedo, entre outras, lideram as vendas de *e-books* no país e formam um nicho lucrativo.

Nana Pauvolih, carioca, é frequentemente citada como o maior caso de sucesso: após começar publicando online em 2013, assinou contrato com grandes editoras, a exemplo de Rocco e Planeta, e já ultrapassou 200 mil cópias vendidas, somando livros físicos e digitais.

Sua trilogia erótica *Redenção* teve direitos adquiridos pela TV Globo para adaptação, sinal do trânsito do gênero para a mídia de massa, conforme apontado pelo *Splash* UOL. Outra autora, Jéssica Macedo, figurou na lista *Under-30* da *Forbes* por atingir já na casa dos 20 anos mais de 100 mil *downloads* pagos de seus romances eróticos na *Amazon*. Essas escritoras costumam destacar que o formato digital permitiu às leitoras consumirem tais livros com privacidade (no celular ou *e-reader*), contornando a vergonha ou o preconceito de comprar livros “sensuais” em público, conforme mostra Noronha (2023).

Ao mesmo tempo, o sucesso comercial levou editoras tradicionais a investirem no gênero, que hoje comparece até em grandes feiras literárias. Trata-se de uma mudança considerável, dado que, até pouco tempo, obras eróticas nacionais eram marginalizadas. A literatura erótica brasileira atual tem ganhado espaço no mercado, mas ainda enfrenta críticas sobre qualidade e padrões de gênero, frequentemente reproduzindo estereótipos debatidos por autores e leitores (Noronha, 2023).

Em síntese, as representações do erotismo e da pornografia na literatura não se configuram como um assunto isolado, mas como um espaço delicado onde se inscrevem valores, proibições e fantasias socialmente construídas. Por esse motivo, tais produções foram frequentemente marginalizadas, classificadas como obras “pouco sérias” ou vistas como ameaças à moralidade (Durigan, 1985). Ao compreender o erotismo como uma experiência transgressiva capaz de tensionar convenções e questionar a própria noção de legitimidade estética, e ao reconhecer, conforme Maingueneau (2010), a flutuação histórica dos rótulos “lícito/ilícito” e “pornográfico”, reforça-se que tais classificações não derivam de uma essência do texto, mas dependem de regimes específicos de leitura, circulação e censura.

O percurso histórico apresentado confirma esse vínculo com a ordem cultural: obras canônicas foram julgadas e censuradas no século XIX, revelando que o debate sobre sexualidade literária frequentemente se desloca para instâncias morais e jurídicas; em Portugal, por exemplo, *O Primo Basílio* (1878) explicita como a tematização do desejo e do adultério pode ser lida sob chave escandalosa ou crítica, conforme o horizonte sociocultural que a enquadra.

Por fim, ao chegar à virada do século XXI, percebe-se que mudanças tecnológicas e de mercado reconfiguram práticas de leitura e legitimidade, ampliando a circulação do *hot* e reordenando a visibilidade do gênero, como se observa no contexto brasileiro impulsionado por fenômenos editoriais recentes.

1.3 BDSM: histórico, práticas e representações

Esta seção vai abordar o universo do BDSM (*Bondage & Disciplina, Dominação & Submissão, Sadismo & Masoquismo*), enfocando sua evolução histórica, as principais práticas envolvidas e as formas como tem sido apresentado na sociedade e na mídia. A sigla BDSM abrange uma variedade de práticas eróticas que têm em comum a temática do poder, da dominação e da submissão, bem como o uso erótico da dor e da restrição física. Por sua abrangência, a sigla deve ser lida em pares de letras: B e D referem-se a *Bondage* e *Disciplina*; D e S a *Dominação* e *Submissão*; e S e M a *Sadismo* e *Masoquismo*. Cada par corresponde a um conjunto de fantasias e técnicas específicas, embora frequentemente interligadas na prática real (Zilli, 2007).

Bondage designa as técnicas de imobilização do corpo, normalmente com uso de cordas, correntes, algemas ou outros acessórios que restringem os movimentos. Podem-se incluir aqui vestimentas fetichistas como roupas de látex ou couro, espartilhos apertados, mordanças, vendas e capuzes. Tudo que sirva para privar sentidos ou movimento, aumentando a vulnerabilidade e a consciência corporal dos participantes. Algumas modalidades de *Bondage* tornaram-se verdadeiras artes, a exemplo do *shibari* japonês, técnica elaborada de amarração com cordas que produz padrões estéticos no corpo atado, remanescente de origami com pessoas (Pinto, 2023).

Já a *Disciplina* diz respeito à aplicação de regras, punições e treinamentos no jogo erótico, por exemplo, dinâmicas em que o dominante estipula ordens e o submisso deve cumpri-las, sob pena de castigos consensualmente combinados (palmadas, privação de prazeres etc.). *Bondage* e *Disciplina* frequentemente andam juntos na encenação de cenários de autoridade *versus* transgressão (como na fantasia clássica de mestre e aluno indisciplinado, patrão e empregada, policial e prisioneiro etc.), nas quais a tensão erótica deriva da punição e obediência como fontes de prazer para ambos os lados (Pinto, 2023).

A dinâmica de *Dominação* e *Submissão* (doravante D/S), de acordo com Zilli (2007), é frequentemente considerada um elemento central em relação ao qual outras práticas estão relacionadas. Envolve a consensual atribuição de papéis de poder assimétricos: um participante assume a posição de dominador(a) (*dom/me, top* ou senhor(a)), enquanto o outro assume a posição de submisso(a) (*sub* ou escravo(a)). Essa relação de poder erótico pode ou não incluir elementos físicos como *Bondage* ou dor. Há práticas D/S puramente psicológicas, baseadas em humilhação verbal, servidão simbólica, protocolização de comportamentos (por exemplo, o submisso pedir permissão para tudo, adotar posturas específicas, usar coleira etc.).

Segundo Pinto (2023), D/S devem ser vistas como papéis escolhidos e integrados à sexualidade e identidade dos participantes. Muitos adeptos chegam a afirmar que ser *dom/me* ou *sub* faz parte intrínseca de sua natureza, quase como uma orientação ou identidade sexual, e não apenas uma atuação pontual no quarto, vivenciando esses papéis 24 horas por dia. De todo modo, a autora conclui que mesmo quando restrita a uma sessão específica (*scene*), a fantasia D/S exige alto grau de confiança mútua, comunicação e clareza de limites, para que a entrega do submisso e o comando do dominante ocorram de forma segura e prazerosa para ambos.

Por fim, *Sadismo* e *Masoquismo* (doravante S/M) referem-se ao uso consensual da dor física ou psicológica como fonte de excitação sexual. As práticas sadomasoquistas são extremamente variadas, indo desde estímulos leves (beliscões, arranhões, tapas) até técnicas mais intensas e especializadas: *spanking* (chibatas e palmadas), *flogging* (uso de chicotes ou chicotes de tiras), velas e gelo, cera quente pingada sobre a pele, agulhamento (*needle play*), eletroestimulação, entre outras (Pinto, 2023). Embora envolvam desconforto ou dor real, o objetivo dessas práticas não é provocar sofrimento duradouro ou lesão, ao contrário, dentro do contexto erótico a dor é ressignificada como estímulo prazeroso ou catalisador de endorfina e adrenalina para o masoquista conforme aponta a autora.

O sadista, por sua vez, obtém prazer em aplicar tais estímulos e em controlar as respostas do parceiro, muitas vezes monitorando cuidadosamente os sinais para dosar a intensidade de forma segura. Em bom grado, o sadomasoquismo consensual permite a seus participantes explorar os limites sensoriais e emocionais, podendo gerar experiências de forte conexão, catarse emocional e liberação de estresse, conforme relatado em pesquisas e depoimentos de adeptos (Zilli, 2007).

Ainda segundo o autor, essa “erotização do poder” e da dor, quando bem conduzida, demanda negociação detalhada prévia: discute-se quais técnicas serão empregadas, quais partes do corpo podem ser atingidas, qual o limiar de dor tolerado, e assim por diante. Cada sessão costuma ter um código de segurança, notadamente a palavra de segurança (*safeword*), estabelecida antecipadamente para que qualquer um dos envolvidos possa interromper a atividade imediatamente, caso atinja um limite físico ou emocional incômodo. Por exemplo, é comum usar o código de cores de semáforo (verde para continuar, amarelo para alerta, vermelho para parar) ou uma palavra incomum combinada, que, uma vez pronunciada pelo submisso ou dominante, sinaliza que a prática deve cessar.

As práticas BDSM contemporâneas são sustentadas por precauções que evidenciam o compromisso com a segurança e o consentimento, como o SSC: *Seguro, São e Consensual* (*Safe, Sane and Consensual*). “Seguro” significa evitar riscos desnecessários e usar técnicas

adequadas; “São” implica estado mental equilibrado e discernimento por parte dos participantes; “Consensual” estabelece que tudo deve ocorrer com acordo explícito e entusiástico de todos os envolvidos (Nielsen, 2019). Outros adeptos preferem a sigla RACK (*Risk-Aware Consensual Kink* – perversão consensual consciente dos riscos), enfatizando que alguns jogos podem ter riscos inerentes, porém assumidos de comum acordo com responsabilidade. Em qualquer caso, o consentimento informado é a linha divisória fundamental que separa o BDSM de situações de abuso ou violência (Dunkley e Brotto, 2019).

As práticas hoje reunidas e conhecidas como BDSM possuem antecedentes históricos, embora nem sempre tenham sido compreendidas como parte de um mesmo conjunto cultural, isto é, como manifestações integradas a um sistema simbólico comum ou a uma identidade erótica compartilhada.

Os termos *sadismo* e *masoquismo* originaram-se das obras literárias do Marquês de Sade (1740–1814) e de Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895), respectivamente. Sadismo passou a denotar o prazer em infligir dor a outrem, e *masoquismo* a satisfação em receber dor. Zilli (2007) coloca que, no final do século XIX, com o surgimento da sexologia e da psiquiatria modernas, esses termos foram incorporados ao discurso médico psiquiátrico e passaram a definir sexualidades consideradas “desviantes” da norma, isto é, de relações heterossexuais genitais e reprodutivas. Essa medicalização dos “desvios” sexuais moldou a percepção social da época: estabeleceu-se não apenas um diagnóstico, mas “uma nova espécie de pessoa, um novo modo de ser pessoa” conforme afirma Zilli (2007, p.11).

É importante notar, contudo, que a filosofia libertina de Sade diferia fundamentalmente do BDSM contemporâneo no quesito consentimento. Sade advogava que o prazer sexual devia ser obtido pela força, sem consensualidade. Uma visão condizente com a violência presente em suas obras, ao passo que o princípio central do BDSM moderno é justamente a voluntariedade e a negociação entre as partes (Pinto, 2023; Zilli, 2007).

Da mesma forma, na novela de Sacher-Masoch (*A Vênus das Peles*, 1870), a mulher ocupa o papel de dominadora, embora treinada para tal, invertendo papéis tradicionais (Silva, 2018). Como observa Bataille (2013), o desejo encenado na obra não é uma busca pelo sofrimento cego, mas sim uma construção ritualizada da transgressão, na qual a dor é erotizada dentro de uma lógica simbólica. No entanto, a recepção cultural e médica do século XIX ignorou esse aspecto e passou a tratar o *masoquismo* como uma patologia, apagando o papel ativo da mulher dominadora e associando a submissão masculina à degeneração ou feminilidade desviada. Ainda segundo o autor, essa operação revela o viés sexista e moralizante de uma época que rejeitava qualquer reconfiguração dos papéis de gênero estabelecidos.

Apesar da patologização predominante nos séculos XIX e XX, grupos sociais continuaram a praticar e vivenciar um erotismo não convencional, preparando o terreno para o surgimento do que podemos chamar de uma subcultura BDSM organizada (Preciado, 2020). Ainda segundo Preciado (2020), a emergência dessa subcultura remonta ao final do século XVIII, período marcado por intensas transformações sociais e econômicas resultantes da Revolução Industrial. Nesse contexto, práticas eróticas consideradas desviantes começaram a ser vivenciadas de maneira subterrânea, expressando uma resistência às normas sexuais vigentes e estabelecendo as bases para identidades sexuais alternativas que viriam a se consolidar posteriormente (Nomis, 2013).

A partir das décadas de 1940 e 1950, sobretudo nos Estados Unidos, formaram-se comunidades específicas em torno de práticas sadomasoquistas, influenciadas significativamente pelas experiências de ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial (Pinto, 2023). A vivência militar, marcada pela disciplina rígida, hierarquias definidas e relações de poder claramente estruturadas, foi transportada para as relações eróticas e sociais dessas comunidades. Esse cenário levou à emergência do conhecido *Movimento Leather*, inicialmente composto por homens gays que adotaram uma estética própria caracterizada pelo uso do couro e pela valorização de uma masculinidade rígida e disciplinada. Esses grupos passaram a recriar simbolicamente o senso de irmandade e a adrenalina experimentada nos ambientes militares, dando origem a espaços de sociabilidade específicos, como clubes de motociclistas de couro e concursos de *Mr. Leather* (Pinto, 2023).

Já entre heterossexuais, durante grande parte do século XX, o sadomasoquismo permaneceu mais difuso, sem comunidades tão visíveis. Suas manifestações ocorriam via anúncios classificados, buscando parceiras/os para dominação, pela atuação de dominadoras profissionais (em bordéis e *dungeons* privados) e em alguns poucos clubes exclusivos, conforme relata Zilli (2007). Nessas esferas heteronormativas, elementos fetichistas eram muitas vezes incorporados de forma velada e isolada, por exemplo, o fetiche do couro existia, mas envolvia em grande parte fantasias centradas na figura feminina dominadora e homens “efeminados” submissos, refletindo tanto desejos quanto estereótipos de gênero da época (Silva, 2018).

A institucionalização plena do BDSM como cultura consolidada ocorreu nas últimas décadas do século XX, marcada pela organização de grupos, eventos e códigos próprios de conduta. No Brasil, desde os anos 1980, observa-se o surgimento de uma comunidade articulada em torno do BDSM e da adesão a regras explícitas de consensualidade e segurança. Essas estruturas foram construídas por meio da circulação de literatura erótica, fóruns de discussão,

classificados e encontros comunitários que visavam estabelecer uma identidade ética coletiva (Facchini e Machado, 2013).

Segundo Leite Júnior (2006), São Paulo tornou-se o principal polo nacional do BDSM, abrigando festas temáticas regulares e grupos de convivência que agregam praticantes e curiosos. Eventos conhecidos como *munches*, encontros informais em locais públicos, organizados para sociabilização e troca de informações, também passaram a ocorrer, ajudando a desmistificar a prática e atrair novos adeptos em ambiente seguro e amistoso. Hoje existem comunidades BDSM ativas em diversas capitais brasileiras, muitas conectadas por redes sociais e *sites* especializados, o que reflete uma maior visibilidade (embora nem sempre aceita) dessa subcultura no país, conforme mostra Duarte (2023).

Convém destacar que, por se colocar à margem das normas sexuais convencionais, o BDSM historicamente enfrentou olhares estigmatizantes. Barp (2019) argumenta que essas práticas constituem sexualidades dissidentes, situadas fora do chamado “círculo encantado” da respeitabilidade sexual, isto é, fora das normas que privilegiam relações reprodutivas, monogâmicas e heteronormativas socialmente legitimadas. Ainda segundo o autor, por muito tempo, as práticas sadomasoquistas foram vistas apenas sob o prisma da patologia ou da imoralidade. Tanto é que o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (doravante DSM), principal referência da psiquiatria, listou o sadomasoquismo como transtorno mental por décadas.

Somente recentemente essa visão começou a mudar: a partir do DSM-5 (2013) introduziu-se a distinção entre parafilias (interesses sexuais atípicos, mas não necessariamente prejudiciais) e transtornos parafilicos (quando tais interesses causam sofrimento clinicamente significativo ou envolvem pessoas não-consensuais). Houve inclusive dentro da Associação Americana de Psiquiatria um movimento propondo a despatologização do sadomasoquismo consensual, na ausência de dano ou coerção, essas práticas não deveriam ser consideradas doença. Entretanto, Barp (2019) mostra que até 2013 tais propostas não foram acatadas plenamente, e o BDSM continuou figurando, ainda que de forma atenuada, nos manuais diagnósticos. Isso não impediu que a própria comunidade BDSM desenvolvesse um discurso de resistência contra a noção de que seriam “perversos” ou mentalmente insanos.

Como pontua Barp (2019, p. 4), “os praticantes defendem que os desejos BDSM em si não são patológicos; o que determinaria sua saúde mental, por sua vez, seria a forma como o sujeito se relaciona com eles, baseado na ideia de consentimento ou não.” Assim, a discussão sobre saúde psicológica no BDSM centra-se na maneira ética e consentida com que cada pessoa lida com suas inclinações, evidenciando que o desejo por si só não configura patologia.

As representações do BDSM na cultura popular e nos meios de comunicação têm oscilado entre a fascinação e a incompreensão, refletindo muitas vezes os tabus e dilemas discutidos nas seções anteriores. Até meados do século XX, conteúdos relacionados ao sadomasoquismo permaneciam majoritariamente no subterrâneo ou restritos a círculos artísticos e literários específicos conforme citado anteriormente. Mas, em geral, o BDSM era retratado de forma sensacionalista ou caricatural, associado a personagens psicologicamente perturbados em filmes de terror e *thrillers*, ou fetichizado como exotismo em fotografias e ensaios artísticos. A partir dos anos 1990 e 2000, no entanto, houve uma gradual entrada dessas práticas no *mainstream*, impulsionada especialmente por obras de grande alcance comercial.

O caso talvez mais conhecido é o da trilogia *Cinquenta Tons de Cinza*, escrito por E. L. James em 2011 e adaptado ao cinema em 2015. Os romances narram o relacionamento entre Anastasia Steele, uma jovem ingênua, e Christian Grey, um milionário adepto de práticas BDSM, e levaram temas como *Bondage* e contratos de dominação/submissão para o debate público. De um lado, o enorme sucesso da franquia, com mais de 150 milhões de cópias vendidas mundialmente, popularizou termos e acessórios do universo BDSM, gerando curiosidade e até aumentando a venda de itens como algemas e chicotes pelo público geral (Smith, 2015). Por outro lado, a representação do BDSM em *Cinquenta Tons* foi alvo de fortes críticas tanto da comunidade praticante quanto de especialistas e feministas, por considerarem que a obra distorce e deturpa a essência do BDSM (Barp, 2019).

O livro trata o BDSM quase como uma patologia a ser curada pelo amor: Grey só seria adepto de sadomasoquismo por ser “perturbado”, e o amor puro de Anastasia Steele eventualmente o “salva” desse desvio, fazendo-o renunciar às práticas no final da trilogia. Essa premissa reforça estereótipos negativos, sugerindo que pessoas que gostam de BDSM teriam algum desvio de caráter ou doença, e que a felicidade estaria condicionada a voltarem à “normalidade” sexual (um sexo padronizado) (Sampaio, 2020). Ainda conforme a autora, praticantes reais se sentiram ofendidos com tal representação e muitos relatam que suas inclinações não decorrem de trauma algum e que podem ter relacionamentos BDSM plenamente saudáveis, amorosos e estáveis.

No contexto das representações midiáticas recentes, percebe-se um esforço maior em desmistificar o BDSM e apresentar informações corretas. Programas de televisão, reportagens e até novelas (como a brasileira *Verdades Secretas* em 2015, ou mais recentemente *Terra e Paixão* em 2023) incluíram personagens ou tramas secundárias envolvendo dominadores e submissos, geralmente consultando especialistas para não caírem em clichês ofensivos, conforme mostra Balmas (2023), em sua reportagem para o Portal de Notícias *Gshow*.

No Dia Mundial do BDSM, celebrado em 24 de julho, o portal de Notícias *Metrópolis* publicou matéria listando os maiores mitos sobre a prática, indicando, por exemplo, que é falso presumir que BDSM “não é seguro” ou que seja “sinônimo de abuso”. Essa matéria esclarece que, longe de ser uma anarquia violenta, o BDSM segue regras estritas de segurança e que, se conduzido corretamente, ninguém se machuca sem querer.

Outro mito recorrente é achar que se trata apenas de dor física, quando na verdade o foco está na troca de poder e em sensações que nem sempre envolvem dor, muitas práticas são mais leves e sem sofrimento, conforme os limites de cada um. Também se destaca que o BDSM não se resume a práticas sexuais: para alguns é um estilo de vida que inclui vínculo emocional, estética própria, filosofias de relacionamento etc., podendo abranger aspectos não sexuais como o cuidado (*aftercare*), a pertença comunitária e a expressão identitária (Balmas, 2023).

Por fim, quanto à saúde mental, desmonta-se a ideia de que seria “coisa de gente doente ou traumatizada”: a maioria dos praticantes são indivíduos psicologicamente comuns, que encontram no BDSM uma forma consensual de explorar a sexualidade, sem que isso prejudique outras áreas da vida. Essa normalização cautelosa vai ao encontro de uma tendência contemporânea de encarar as sexualidades não convencionais com menos julgamento moral e mais ênfase na autonomia e no bem-estar dos envolvidos (Barp, 2019).

Ainda assim, persistem desafios na forma como o BDSM é representado e compreendido. Estudos de Nunes e Pereira (2022) apontam que, mesmo dentro das cenas BDSM reais, há tensionamentos sobre o quanto essas práticas rompem ou reproduzem paradigmas hegemônicos de gênero e poder. De acordo com os autores, que utilizam uma perspectiva foucaultiana, os jogos de dominação podem tanto subverter normas, ao possibilitar inversões de papéis e experimentações de poder fora do padrão heteronormativo, quanto reafirmar estereótipos, especialmente quando são realizados de forma rígida ou envolvem a fetichização de símbolos tradicionais de autoridade. Ou seja, o grau de radicalidade contracultural do BDSM depende do contexto: enquanto algumas dinâmicas desafiam completamente as convenções (por exemplo, mulheres dominadoras empoderadas, casais homoafetivos em inversão de papéis etc.), outras apenas encenam com glamour uma hierarquia bastante conhecida (como o arquétipo do “milionário dominador” e da jovem submissa em *Cinquenta Tons de Cinza*).

Muitas vezes, a mídia tende a focar em extremos ou em estéticas chamativas, em detrimento da diversidade real de praticantes (que incluem pessoas de diferentes idades, orientações e personalidades, nem sempre dentro do estereótipo de modelos e executivos ricos). Com o BDSM não foi diferente: a apropriação pela indústria de entretenimento ocorreu via uma

narrativa romaneada convencional, reforçando ideias de amor romântico e redenção feminina, ao invés de questionar normas sexuais de fato (Smith, 2015).

Portanto, o BDSM possui uma trajetória histórica marcada pela transgressão e pela busca de legitimidade, desde a perseguição como “perversão” no passado, passando pela organização de comunidades dissidentes no século XX, até a atual fase de maior visibilidade e diálogo com a sociedade. Suas práticas, embora diversas e complexas, giram em torno de um consentimento mútuo e consciente em explorar os limites do prazer, da dor e do poder, dentro de ambientes negociados que prezam pela segurança física e emocional.

1.4 Cinquenta Tons de Cinza: recepção, polêmicas e fenômeno cultural

A autora dessa obra nasceu em 07 de março de 1963 na Inglaterra. Erika L. James é escritora, roteirista, produtora cinematográfica e ex-executiva de TV e desde pequena sonhava em escrever histórias pelas quais os leitores se apaixonassem³. A autora inicialmente publicou a história de *Cinquenta Tons de Cinza online* como uma *fanfic*⁴ de *Crepúsculo*, o que contribuiu para sua ampla divulgação e para a formação de uma base fiel de leitores.

Snowqueens Icedragon foi o pseudônimo utilizado por Erika L. James em uma plataforma online de *fanfic*, onde ela publicou sua famosa história *Master of the Universe* (Mestre do Universo) que mais tarde deu origem à famosa trilogia *Cinquenta Tons de Cinza*. Essa *fanfic* era uma história erótica⁵ que tinha como protagonistas Edward e Bella, personagens da saga *Crepúsculo*.

A trilogia *Cinquenta Tons de Cinza* foi publicada na Inglaterra pela *Arrow Books* em 2011 e no Brasil foi lançada em 2012 pela Editora Intrínseca, com um forte marketing, aliado a uma ampla divulgação e distribuição, abordando como tema o BDSM (*Bondage*, *Disciplina*, *Dominação*, *Submissão*, *Sadismo* e *Masoquismo*). Erika L. James ainda escreveu as sequências *Cinquenta Tons mais Escuros* e *Cinquenta Tons de Liberdade*. O primeiro livro da série, *Cinquenta Tons de Cinza*, foi traduzido para mais de 52 idiomas, alcançando a tiragem de mais

³ Informações disponíveis em: <https://intrinseca.com.br/autor/e-l-james/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

⁴ De acordo com Zappone (2008), *Fanfic* é um termo em inglês que vem da combinação de "fan fiction" e é utilizado para se referir a histórias ficcionais escritas por fãs e que se baseiam em personagens, universos ou obras já existentes, como livros, filmes, séries, jogos, entre outros. As *fanfics* são uma forma de os fãs expandirem ou reimaginarem suas histórias favoritas, criando tramas alternativas ou explorando novos aspectos dos personagens. É uma prática comum na comunidade online de fãs e serve como uma forma de homenagear e expressar amor pelas obras originais.

⁵ Informações disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fifty_Shades_of_Grey. Acesso em: 13 jun. 2024.

de 150 milhões de cópias, das quais 7,5 milhões foram no Brasil⁶. Segundo o jornal *The New York Times*, as vendas da trilogia *Cinquenta Tons de Cinza* superaram as vendas da saga *Harry Potter* e da saga *Crepúsculo*⁷.

Entre os prêmios com os quais *Cinquenta Tons de Cinza* foi contemplado, destaca-se o *National Book of the Year* de 2012, no Reino Unido. No mesmo ano, Erika L. James foi incluída na lista das 100 pessoas mais influentes do mundo de acordo com a revista *Time*⁸. Em 2015, o primeiro livro da trilogia, *Cinquenta Tons de Cinza*, foi adaptado para o cinema e arrecadou US\$241 milhões de dólares em seu primeiro final de semana de exibição⁹.

Essa ampla circulação reacende uma discussão recorrente nos estudos literários a respeito dos critérios de legitimação e do próprio estatuto de obras de grande vendagem: em que medida um *best-seller*, alinhado a convenções do romance sentimental e às lógicas do mercado editorial, é reconhecido como literatura ou, ao contrário, enquadrado como literatura de massa e/ou paraliteratura (Azevedo, 2017). Em termos gerais, tais classificações dependem menos de traços intrínsecos ao texto e mais de processos de consagração e de reconhecimento institucional (crítica, prêmios, circulação acadêmica), que delimitam fronteiras entre o cânone e a produção voltada ao consumo ampliado (Santana, 2021).

Nessa perspectiva, Maingueneau (2010) oferece uma contribuição produtiva ao discutir como certas produções, sobretudo as associadas ao pornográfico, tendem a ser situadas em zonas fronteiriças da instituição literária, frequentemente aproximadas da paraliteratura e acompanhadas de estigmas morais e estéticos. Assim, a controvérsia em torno de *Cinquenta Tons de Cinza* envolve não apenas a tematização do erotismo e a explicitação de relações sexuais não convencionais, como as do BDSM, mas também uma disputa por seu lugar no imaginário cultural: entre o rechaço como produto estritamente comercial e a consideração de seus efeitos de sentido e de sua repercussão social, capazes de mobilizar debates públicos sobre sexualidade (Santana, 2021).

Apesar do sucesso comercial, a recepção por parte da crítica especializada foi majoritariamente negativa. Lisa Schwarzbaum, resenhista da revista britânica *Entertainment Weekly*, Laura Barnett, do jornal britânico *The Daily Telegraph*, apontaram limitações na

⁶ Informações disponíveis em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2023/11/com-menos-sexo-e-mais-romance-autora-tenta-repetir-fenomeno-de-cinquenta-tons-de-cinza.shtml#>. Acesso em: 13 jun. 2024.

⁷ Informações disponíveis em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2160862/Fifty-Shades-Of-Grey-book-outstrips-Harry-Potter-fastest-selling-paperback-time.html#ixzz1y9SHlzQU>. Acesso em: 13 jun. 2024.

⁸ Informações disponíveis em: <https://intrinseca.com.br/blog/2013/06/forbes-elege-e-l-james-uma-das-celebridades-mais-poderosas-do-mundo/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁹ Informações disponíveis em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fifty_Shades_of_Grey_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fifty_Shades_of_Grey_(filme)). Acesso em: 19 jan. 2025.

qualidade literária do texto, especialmente nos diálogos e no estilo da prosa, considerando-o excessivamente simples ou repetitivo.

Houve também desconforto de parte da crítica tradicional com as descrições explícitas de sexo. Por conta de seu apelo junto ao público feminino adulto, *Fifty Shades of Grey* (*Cinquenta Tons de Cinza*) chegou a ser apelidado pejorativamente de *mommy porn* (“pornô para mães”) por alguns veículos de mídia¹⁰.

No Brasil, tanto o livro quanto o filme receberam avaliações de diferentes críticos, incluindo Leonardo Campos (2017), do site *Plano Crítico*¹¹, que descreveu a história como constrangedora principalmente devido aos diálogos artificiais, à romantização de relações abusivas e à representação superficial do BDSM, que mais parecia uma caricatura do que uma exploração séria da dinâmica de poder entre os personagens. Campos (2017) também destacou que a narrativa, em vez de provocar uma discussão madura sobre sexualidade e consentimento, recorria a clichês e situações melodramáticas, resultando em momentos que soavam mais cômicos do que eróticos ou emocionantes.

Ainda assim, pode-se dizer que a obra abriu espaço para que a sexualidade feminina e as fantasias eróticas fossem discutidas abertamente, trazendo temas antes vistos como *tabu* para o *mainstream*. O fato é que o livro rapidamente entrou no imaginário popular: tornou-se comum encontrar referências a *Cinquenta Tons de Cinza* na cultura de massa, seja em paródias no programa humorístico *Saturday Night Live*, em esquetes de apresentadores como Ellen DeGeneres, ou em outros debates na imprensa sobre o apelo da trama¹².

Sob a ótica feminista, *Cinquenta Tons de Cinza* também foi amplamente acusado de glamourizar a violência doméstica e o machismo. Christian Grey é retratado como controlador, ciumento e emocionalmente abusivo, comportamentos típicos de relacionamentos violentos, mas o enredo os normaliza sob a desculpa do “Contrato de Confidencialidade” e acaba romantizando-os através do mito de redenção pelo amor (Sampaio, 2020).

Fonseca (2013) relata que a fantasia na qual a mulher se submete aos caprichos do homem poderoso, e toda a ideia de consentimento e troca de poder do BDSM é distorcida em

¹⁰ Informações disponíveis em <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/9201010/Mommy-porn-Fifty-Shades-of-Grey-by-EL-James-review.html> e <https://ew.com/article/2012/03/21/fifty-shades-grey-review-el-james/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

¹¹ Plano Crítico: site especializado em trazer críticas aprofundadas das artes, especialmente Cinema, Televisão, Quadrinhos, Literatura e Música para gerar debates e conversas sadias, na concordância ou discordância, com os leitores. Disponível em: <https://www.planocritico.com/editorial-plano-critico/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

¹² Informações disponíveis em <https://intrinsic.com.br/blog/2012/08/fenomeno-cinquenta-tons-de-cinza-chega-a-100-mil-exemplares-vendidos-no-brasil/#:~:text=O%20sucesso%20dos%20livros%20é,de%20sexo%20bem%20descritivas%2C%20com>. Acesso em: 10 jul. 2025.

prol de uma narrativa conservadora, em que a heroína “conserta” o herói problemático ao aceitar seu controle até que ele mude. A autora ainda afirma que a personagem Anastasia encarna muitos clichês nocivos como ser virgem, insegura, moralista, enquanto Christian, apesar de sua fachada de dominador, reproduz uma masculinidade tóxica e ultrapassada, incompatível até mesmo com a mentalidade de homens de gerações anteriores. Entretanto, a popularidade de *Cinquenta Tons de Cinza* trouxe o tema BDSM para o centro dos holofotes, provocando debate público e curiosidade.

Diante do apresentado, pode-se dizer que a controvérsia em torno de *Cinquenta Tons de Cinza* não se explica apenas pelo tema abordado, mas também pelos modos de legitimação que disputam seu estatuto no campo literário, frequentemente tensionado entre a consagração canônica e a classificação como literatura de massa ou paraliteratura (Maingueneau, 2010). Soma-se a isso a forma como o erotismo é representado, por meio da linguagem, e entrelaçado a práticas sexuais não convencionais, como a do BDSM, no contexto da literatura contemporânea. Esses elementos parecem contribuir para aproximar a obra do erotismo e da pornografia, ao mesmo tempo que mantém traços de romantismo, responsável por torná-la mais acessível e palatável para o grande público. Essa combinação singular resultou em um livro de sucesso comercial, inserindo-o em uma tradição mais ampla da literatura erótica/pornográfica, gênero que historicamente transita entre a aceitação cultural e a marginalização, com origens que remontam a textos antigos (Maingueneau, 2010).

2. ANÁLISE DO DISCURSO E OS PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Este capítulo apresenta os pressupostos teórico-metodológicos que orientam a análise discursiva da construção da representação da sexualidade em *Cinquenta Tons de Cinza*, com enfoque nas dinâmicas interlocutivas entre os personagens e nos efeitos de sentido produzidos pela enunciação, tal como se configura na encenação narrativa do romance. A escolha da Teoria Semiolinguística (doravante TS) justifica-se por oferecer instrumentos capazes de descrever o ato de linguagem situado, isto é, o modo como um dizer se organiza em função de um contrato de comunicação que define identidades, finalidades e dispositivos de encenação.

Inicialmente, adota-se a TS como referencial para investigar a produção de sentido em situações de comunicação, articulando materialidade linguística, condições de produção e circulação e os imaginários sociodiscursivos que atravessam os dizeres. Entende-se aqui “texto” como a materialidade verbal do romance e “enunciados” como as unidades de dizer recortadas nessa materialidade, conforme a perspectiva discursiva adotada. Em seguida, explicita-se como esse enquadramento permite tratar o texto literário como espaço de encenação discursiva, no qual se configuram posições enunciativas, representações e valores socialmente partilhados. Apresentam-se, ainda, as categorias analíticas que sustentam a análise os excertos do *corpus*, como os sujeitos do ato de linguagem, o contrato de comunicação, os modos de organização do discurso e os efeitos de *mise en scène*, articulando-as à discussão sobre a enunciação em textos predominantemente narrativos. Em sequência, indica-se como essas categorias serão operacionalizadas dentro do *corpus*, visando descrever marcas discursivas que podem ser interpretadas como indícios de violência verbal. Ao final, descreve-se o percurso metodológico adotado: a constituição do *corpus*, os critérios de seleção dos recortes e o modo como serão mobilizados os conceitos para observar a organização do dizer no romance.

Nessa perspectiva, a *mise en scène* e os modos de organização do discurso funcionam como operadores para observar, simultaneamente, as escolhas linguístico-discursivas e os efeitos de sentido que elas produzem. Ao abordar os discursos sob o olhar da TS, ganha destaque o exame das dinâmicas internas do texto em articulação com o contexto histórico e social de sua produção, permitindo compreender como o discurso em *Cinquenta Tons de Cinza* constrói representações sociodiscursivas e convoca o leitor a aderir (ou resistir) a determinados sentidos (Charaudeau, 2005; 2009).

2.1 A Teoria Semi linguística de Patrick Charaudeau

Sob a ótica da TS, o estudo das relações entre linguagem e condições sócio-históricas é fundamental para compreender a construção de sentido nas interações linguísticas. O efeito de sentido decorre da percepção do signo em sua manifestação discursiva. Portanto,

uma análise semi linguística do discurso é semiótica pelo fato de que se interessa por um objeto que só se constitui em uma intertextualidade. Essa última depende dos sujeitos da linguagem, que procuram extrair dela possíveis significantes. Diremos também que uma análise semi linguística do discurso é linguística pelo fato de que o instrumento que utiliza para interrogar esse objeto é construído ao fim de um trabalho de conceituação estrutural dos fatos linguageiros. (Charaudeau, 2019a, p.21)

Entender o signo na situação de comunicação é fundamental para analisar atos de linguagem. Essa análise deve considerar sujeitos, contratos comunicacionais, circunstâncias, saberes partilhados, modos de organização da matéria linguística e estratégias discursivas.

Essa perspectiva permite compreender como a construção do sentido ocorre a partir da interação entre elementos linguísticos e as condições que circunscrevem o ato de linguagem, renovando o entendimento sobre o papel dos sujeitos na produção discursiva. Essa abordagem abrange a dimensão psico-sociolinguística do discurso. Além disso, a Semi linguística reflete sobre o ato de linguagem, que Charaudeau (2019a) define como um ato interenunciativo, situado em um contexto de comunicação e envolvendo quatro sujeitos, organizados em dois circuitos: um externo e outro interno.

A compreensão desses sujeitos permite analisar como o ato de linguagem se estrutura e identificar as funções exercidas por cada um dos participantes. No circuito externo, que opera no nível do fazer, encontram-se os sujeitos sociais envolvidos no ato: o sujeito comunicante (EUc), responsável pelo papel de locutor, e o sujeito interpretante (TUi), que atua como interlocutor. Já no circuito interno, que corresponde ao nível do dizer, situam-se os protagonistas do ato de linguagem, considerados seres de palavras: o sujeito enunciador (EUe), que conduz a enunciação, e o sujeito destinatário (TUd), concebido como um receptor ideal imaginado pelo EUc (Charaudeau, 2019a).

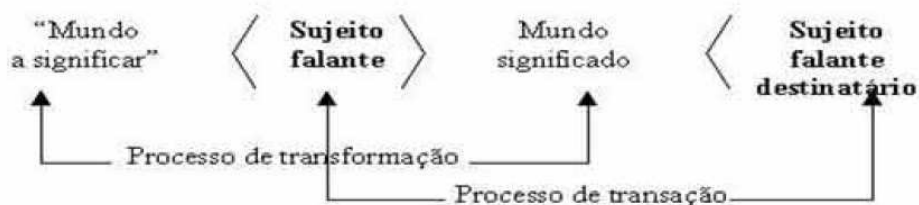
No interior desse sistema, a produção discursiva depende ainda do que Charaudeau (2019a) denomina contrato de comunicação, que organiza a troca discursiva. Esse contrato se refere a um conjunto de expectativas mútuas entre os sujeitos envolvidos no ato de linguagem, ancoradas em representações sociais e valores socialmente partilhados. O contrato define não apenas os papéis discursivos de quem fala e de quem ouve, mas também um jogo comunicativo,

isto é, as condições para que uma mensagem seja considerada verdadeira, válida e aceitável por seu destinatário. Tem-se então o conceito de Contrato de Comunicação como sendo

o ritual sociolinguageiro do qual depende o *Implícito codificado* e o definimos dizendo que ele é constituído pelo conjunto das restrições que codificam as práticas sociolinguageiras, lembrando que tais restrições resultam das condições de produção e de interpretação (*circunstâncias de discurso*) do ato de linguagem. O *Contrato de comunicação* fornece um estatuto sociolinguageiro aos diferentes sujeitos da linguagem. (Charaudeau, 2019a, p. 60)

Assim, o contrato se insere nas representações sociodiscursivas, estabelecendo-se com base no estatuto social dos envolvidos e permitindo que reconheçam suas características, a finalidade da troca e as estratégias criadas para atingir objetivos discursivos (Charaudeau, 2019a). Esse acordo comunicacional está associado ao duplo processo de semiotização do mundo, conforme exemplificado pelo autor:

Figura 1 – Procedimento de Semiotização do Mundo



Fonte: Charaudeau (2005, p. 2).

Conforme Charaudeau (2005, 2012), o procedimento de semiotização do mundo descreve como o discurso produz sentido ao articular dois movimentos complementares: a *transformação* e a *transação*. A *transformação* diz respeito à passagem do “mundo a significar” para um “mundo significado”, isto é, à construção discursiva de seres, ações e relações; a *transação*, por sua vez, refere-se ao modo como essa construção circula numa situação de comunicação, orientada por finalidades e regulada por restrições do contrato.

No processo de *transformação*, o princípio da *identificação* recorta e nomeia os seres do discurso: escolhem-se designações, títulos, pronomes e formas de tratamento que definem “quem é quem” e com que grau de proximidade ou distanciamento se fala dele. No cotidiano, isso aparece quando chamamos alguém de “professor”, “chefe”, “colega” ou “amigo”, pois cada nomeação ativa expectativas sociais e enquadra a interação (Charaudeau, 2005).

O princípio da *qualificação*, igualmente situada no processo de transformação, atribui propriedades e avaliações aos seres identificados, por meio de adjetivos, epítetos,

modalizadores e comparações (por exemplo, “gentil”, “inflexível”, “ameaçador”, “confiável”). Ao qualificar, o locutor não apenas descreve: ele orienta um ponto de vista e constrói efeitos de credibilidade, de julgamento ou de afetividade. Por isso, a *qualificação* contribui para a construção de imagens de si e do outro e para o encaminhamento interpretativo do leitor, sobretudo quando o texto alterna narração, descrição e diálogo (Charaudeau, 2005).

O princípio da *ação* inscreve acontecimentos e condutas, selecionando verbos, tempos e modos que dão ritmo aos fatos e organizam a progressão narrativa (pedir, aceitar, recusar, ordenar, negociar, hesitar).

Já o princípio da *causação* estabelece vínculos explicativos e finalísticos entre ações e estados, mobilizando marcas linguísticas de causa, condição, consequência e finalidade (como “porque”, “portanto”, “para”, “se”, “então”). Em situações ordinárias, quando alguém justifica um pedido (“faça isso porque o prazo termina amanhã”) ou legitima uma decisão (“aceitei para evitar um problema maior”), observa-se como a *causação* funciona para dar inteligibilidade ao encadeamento dos atos (Charaudeau, 2005).

Passando ao processo de *transação*, conforme nos aponta Charaudeau (2005), o princípio da *interação* (ou *alteridade*) lembra que todo dizer supõe um parceiro: fala-se sempre a alguém, real ou projetado, e essa relação organiza lugares de enunciação, turnos, interpelações e respostas.

O princípio da *pertinência*, por sua vez, remete ao que torna a troca “inteligível” e “aceitável”: um tema compartilhado, um universo de referência e saberes mínimos sobre o que está em jogo; sem essa base comum, o sentido não se estabiliza e o entendimento se fragiliza (Charaudeau, 2005).

O princípio da *influência* evidencia a dimensão orientada do ato de linguagem: o locutor procura produzir efeitos sobre o interlocutor, levando-o a aderir a uma interpretação, aceitar uma proposta, rever uma posição ou realizar uma ação. Essa orientação pode ocorrer por estratégias argumentativas, por apelos afetivos, por sedução ou por formas mais diretas de solicitação, sempre em função do objetivo comunicativo em jogo. Assim, a *influência* permite observar como certas formulações são escolhidas para tornar uma proposta mais aceitável, uma recusa menos frontal ou uma negociação mais conduzida pelos termos do locutor (Charaudeau, 2005).

Por fim, o princípio da *regulação* mostra que a interação se sustenta por regras, explícitas ou implícitas: normas de polidez, direitos e deveres recíprocos, limites do aceitável e possibilidades de sanção quando tais limites são ultrapassados. A *regulação* organiza o que

pode ser dito, quando e com que formas, assegurando certa estabilidade à troca e permitindo que impasses sejam administrados sem que o contrato se rompa (Charaudeau, 2005).

Dessa forma, compreendendo a estrutura e os princípios do Contrato de Comunicação, torna-se possível analisar com maior profundidade como se estabelecem as relações discursivas nos textos literários. Nesse quadro, os modos de organização do discurso e a *mise en scène* permitem observar como o dizer se organiza segundo determinadas finalidades e efeitos de sentido, bem como se encenam papéis e posições enunciativas na construção da narrativa.

2.2 Os modos de organização do discurso e a *mise en scène* na análise do texto literário

A análise da situação de comunicação, do contrato discursivo, da *mise en scène* e dos Modos de Organização do Discurso (MODs) é aplicável a qualquer tipo de discurso, pois tais conceitos mobilizam representações sociodiscursivas com efeitos relevantes em diferentes contextos comunicativos. Contudo, nesta pesquisa, o foco recai sobre o texto literário, mais precisamente no gênero romance, a fim de descrever como se configuram, na encenação narrativa, o contrato, as posições enunciativas e os modos de organização do dizer, bem como os efeitos de sentido associados à representação das relações sexuais.

Segundo Charaudeau (2019a), três componentes essenciais devem ser considerados ao se analisar uma situação de comunicação: as *características físicas*, *identitárias* e *contratuais*. As *características físicas* dizem respeito aos participantes da interação e ao suporte utilizado para transmitir a mensagem; as *características identitárias* envolvem as identidades sociais, profissionais e psicológicas dos interlocutores, ou seja, as posições que ocupam enquanto seres sociais em determinado contexto; e as *características contratuais* abrangem o acordo comunicativo, os rituais de interação e os papéis nele desempenhados. É a partir desse conjunto de determinações que o contrato de comunicação se atualiza no ato de linguagem, abrindo espaço para a encenação discursiva descrita pela noção de *mise en scène*.

Ao considerar o ato de linguagem com suas restrições situacionais e procedimentos discursivos, torna-se possível compreender como se institui a *mise en scène* na dinâmica comunicativa. Para Charaudeau (2019a), essa *mise en scène* corresponde à encenação discursiva do ato de comunicação: ao falar (ou escrever), o sujeito do ato de linguagem, não apenas “transmite” um conteúdo, mas assume posições enunciativas, instaura uma relação com o outro, regulando expectativas e efeitos de sentido. Nessa perspectiva, a *mise en scène* é um modo de atualização do contrato de comunicação no interior da enunciação, organizando posições enunciativas e orientando efeitos de sentido.

Essa encenação se articula diretamente com os MODs, categorias analíticas propostas por Charaudeau (2019a) para compreender a forma como os discursos se estruturam na linguagem. Ainda de acordo com Charaudeau (2019a), os MODs classificam-se em quatro tipos: a) o *modo enunciativo*, que marca o posicionamento do locutor no dizer, explicitando atitudes, avaliações e modalidades de tomada de palavra em relação ao conteúdo enunciado; b) o *modo descritivo*, que nomeia, qualifica seres do mundo e localiza/situa seres, objetos e cenas, produzindo efeitos de presença e de reconhecimento do mundo representado; c) o *modo narrativo*, que organiza a sucessão de eventos, acontecimentos, articulando temporalidade e encadeando mudanças de estado; e d) o *modo argumentativo*, orientado para sustentar um ponto de vista e buscar adesão, mobilizando justificativas, relações de causa e consequência e procedimentos de validação.

O *modo de organização enunciativo* “é uma categoria de discurso que aponta para a maneira pela qual o sujeito falante age na encenação do ato de comunicação” (Charaudeau, 2019a, p. 81). Ainda segundo o autor, trata-se, portanto, de um modo que evidencia como o dizer é assumido e gerido na cena comunicativa: não apenas a expressão de uma subjetividade, mas o posicionamento do sujeito em relação ao interlocutor (o TU a quem se endereça), a si mesmo enquanto instância que assume o dizer (o EU que se responsabiliza, engaja ou distancia) e ao mundo/terceiro sobre o qual se fala (o referente, as vozes sociais ou o já-dito que circula). Assim, o *modo enunciativo* não se define pelo conteúdo temático do enunciado, mas pelas operações que configuram os lugares de fala e orientam a interpretação do destinatário. Desta forma, é importante não reduzir o *modo enunciativo* à modalização. A modalização diz respeito ao conjunto de marcas linguísticas que permitem registrar graus de certeza, dúvida, obrigação, desejo, avaliação etc.; já o *modo enunciativo* é uma categoria discursiva, isto é, uma forma de organização do dizer que se realiza justamente por meio dessas marcas. Benveniste (*apud* Nunes, 2025) vai dizer que a modalização se inscreve no funcionamento da enunciação, entendida como o ato pelo qual o sujeito põe a língua em funcionamento e a apropria para produzir discurso, instaurando as coordenadas do EU/TU do aqui/agora e das formas de referência e posicionamento. O *modo enunciativo* possui uma função modalizadora, que implica a expressão de um ponto de vista subjetivo, ao que o outro vai dizer, ao que eu vou dizer e ao que o outro vai falar. Charaudeau (2019a) destaca que essa modalização pode ocorrer em diferentes níveis discursivos, desde a seleção lexical e sintática até a organização global do texto. O *modo enunciativo*, portanto, não constitui um modo isolado, mas interage constantemente com outros modos, sobretudo o *narrativo*, o *argumentativo* e o *descritivo*, modificando e enriquecendo o sentido produzido.

No interior do modo de organização *enunciativo*, Charaudeau (2019a) distingue três componentes: *alocutivo*, *elocutivo* e *delocutivo*, que, em linhas gerais, permitem observar como o sujeito falante se posiciona em relação ao destinatário (TU), em relação a si mesmo enquanto instância que assume o dizer (EU) e em relação a um terceiro (o mundo, o “já-dito” e as vozes convocadas no discurso), respectivamente. De modo mais específico, o *alocutivo* focaliza a relação com o interlocutor, explicitando interpelações, perguntas, injunções, convites à adesão e outros recursos que orientam a resposta do outro. Um exemplo seria com o que ocorre no cotidiano quando alguém diz “você entende o que quero dizer?”, “repare bem”, “vamos combinar assim”, buscando envolver e guiar o destinatário (Charaudeau, 2019a). O *elocutivo*, por sua vez, marca o engajamento do locutor diante do que enuncia, tornando visíveis avaliações, crenças, dúvidas, desejos e estados afetivos. Como no exemplo, “eu acho que...”, “tenho certeza de que...”, “confesso que fiquei incomodado”, formas pelas quais o sujeito assume um ponto de vista e imprime sua perspectiva ao dito (Charaudeau, 2019a). Já o *delocutivo* organiza o dizer em função de um terceiro, frequentemente por meio de relato, citação ou atribuição de fala, deslocando ou redistribuindo a responsabilidade enunciativa. Como exemplo, tem-se “disseram que vai chover”, “segundo o médico...”, “ele afirmou que...”, em que o enunciador se apoia em outra voz para sustentar, atenuar ou reorientar o que é dito. Assim, a chamada “subjetividade” do *enunciativo* se configura menos como um traço genérico e mais como um jogo de relações entre o *eu*, o *tu* e o *ele* (ou o mundo) que atravessa a encenação do ato de comunicação.

O modo de organização *descritivo*, conforme Charaudeau (2019a), orienta-se por uma apreensão predominantemente estática do dizer, em contraste com a progressão dinâmica que caracteriza o *modo narrativo*. Neste modo, o foco recai sobre a apresentação de detalhes, atributos e propriedades que permitem descrever, qualificar e localizar/situar seres, objetos, ambientes e situações descritas. Em outras palavras, enquanto o *modo narrativo* encadeia ações e acontecimentos vinculados a um projeto ou a uma busca, o *modo descritivo* constitui uma “parada” relativa do fluxo narrativo para instalar o leitor em um cenário, posicionar personagens e elementos, e tornar reconhecíveis as condições em que a história se desenrola, contribuindo para efeitos de verossimilhança e de credibilidade em textos ficcionais. Charaudeau (2019a) destaca que esse modo se estrutura por operações discursivas recorrentes: a identificação, que nomeia e faz existir discursivamente seres e objetos; a qualificação/atribuição, que lhes agrega propriedades e características; e a localização/situação, que determina onde, quando e em que condições esses elementos se inscrevem, organizando referências espaciais, temporais e circunstanciais. Tais operações,

mobilizadas ao longo do texto, favorecem a construção mental do universo descrito com nitidez e consistência. Por fim, Charaudeau (2019a) ressalta que o *descritivo* raramente atua de forma isolada: ele se articula com o *narrativo*, ao interromper e relançar a progressão dos acontecimentos por meio de quadros e cenários, e com o *enunciativo*, ao evidenciar marcas de tomada de posição do locutor, intensificando ou atenuando efeitos de proximidade, avaliação e orientação do olhar do leitor sobre o que é descrito.

O *modo de organização narrativo*, conforme detalhado por Charaudeau (2019a), é marcado por uma visão dinâmica, que se caracteriza pela sequência cronológica e lógica dos fatos e das ações, envolvendo personagens, com o intuito de direcionar o leitor a um objetivo específico ou à resolução de um conflito narrativo central. Esse modo implica uma busca e finalidade definidas, geralmente associadas à transmissão de uma mensagem ou à moral da história. A utilização dessas orientações contribui para construir uma *mise en scène* complexa, que não apenas relata os fatos, mas produz efeitos de sentido sobre o que é desejável, aceitável ou moralmente tolerável. Para Charaudeau (2004), o *modo narrativo* é essencialmente uma descrição das ações humanas, percebidas e interpretadas dentro de um projeto narrativo que orienta o leitor para um objetivo final claro. Pode-se notar que, além dessa sucessão temporal, o modo narrativo implica um processo de seleção de eventos, caracterizado pela relevância narrativa e pelo potencial que cada evento possui em contribuir para a progressão da história. Nesse sentido, Pauliuknois (2016) afirma que a narrativa não é apenas um simples relato de ações, mas uma encenação complexa que mobiliza diversas categorias fundamentais, tais como a construção de personagens, o estabelecimento de conflitos narrativos, e a criação de expectativas discursivas. Esses elementos garantem que a narrativa não apenas informe, mas envolva e conduza o leitor através de uma experiência emocional específica.

O *modo de organização argumentativo* “está em contato apenas com um saber que tenta levar em conta a experiência humana, através de certas operações do pensamento” (Charaudeau, 2019a, p. 201). Ainda segundo o autor, esse modo se caracteriza por uma orientação voltada para a sustentação de um ponto de vista, mobilizando justificativas, relações de causa e consequência e procedimentos de validação. Diferentemente do *narrativo*, que encadeia ações, e do *descritivo*, que estabiliza quadros, o *argumentativo* busca instaurar uma lógica discursiva capaz de conduzir o interlocutor à adesão. Para isso, recorre a estratégias que organizam premissas, inferências e conclusões, articulando saberes partilhados e valores socialmente reconhecidos. No plano textual, essa organização se manifesta por conectores causais, modalizações e marcas de raciocínio que explicitam relações entre fatos e interpretações, configurando um discurso orientado para a persuasão (Charaudeau, 2019a). Ainda conforme

Charaudeau (2019a), o *modo argumentativo*, além de sua função estruturante, opera como mecanismo de negociação de sentidos, pois não se limita à exposição de razões, mas envolve um jogo interacional que pressupõe a presença do outro e a busca por sua concordância. Essa dinâmica implica um trabalho de racionalização que, embora possa coexistir com marcas de subjetividade, tende a privilegiar a coerência lógica e a pertinência temática como condições para a eficácia comunicativa.

A TS oferece instrumentos, contrato de comunicação, *mise en scène* e MODs que permitem descrever como o *dizer* se organiza no romance e como se produzem efeitos de sentido a partir de escolhas de nomeação e qualificação, do encadeamento das ações e de marcas enunciativas que orientam o olhar do leitor e modulam seu envolvimento com personagens e situações. Nesse sentido, a análise do literário não pressupõe que a narrativa “reproduz” o mundo, mas observa como ela o configura discursivamente, segundo coerções e expectativas próprias do gênero (Charaudeau, 2019a).

A especificidade do romance exige um ajuste metodológico, uma vez que a literatura duplica a cena da enunciação. Conforme Mello (2006), convém distinguir dois circuitos interdependentes: no circuito externo, operam autor e leitor como sujeitos empíricos, vinculados às coerções do contrato; no circuito interno, atuam as instâncias textualizadas (narrador, destinatário ideal e personagens), isto é, os “seres de palavras” que encenam a interação no universo da obra. Além disso, a ficção envolve um mecanismo de delegação: o autor cria um narrador e, por meio dele, redistribui a palavra às personagens, produzindo simultaneamente uma relação autor e leitor mediada pela obra e uma rede de relações entre figuras intradieéticas. Assim, a proposta de Mello (2006) explicita essa arquitetura enunciativa própria do literário e torna mais preciso o tratamento das relações entre autor, narrador, personagens e leitor na análise do *corpus*.

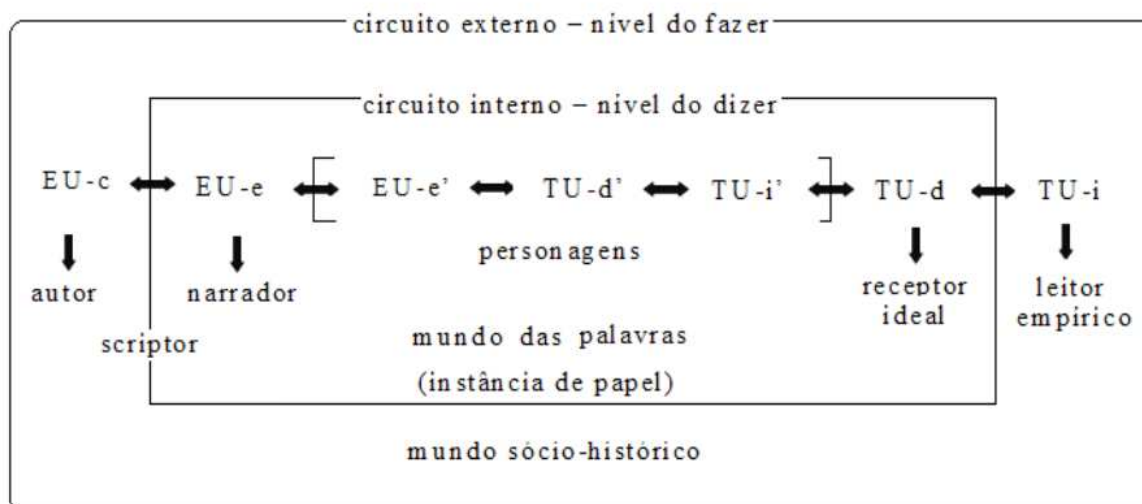
2.3 A Análise do Discurso e o texto literário

Inspirada na TS, a leitura de Renato de Mello articula o contrato de comunicação, a dupla cena de enunciação, com um circuito externo do fazer (situação psicossocial) e um circuito interno do dizer (encenação discursiva) e os MODs, transpondo esse dispositivo para o exame do texto literário (Mello, 2003; 2006). Do ponto de vista epistemológico, o autor sustenta uma interface efetiva entre Análise do Discurso e crítica literária, recusando fronteiras rígidas entre Literatura e Linguística e defendendo que a leitura de obras mobilize conceitos e ferramentas de distintas áreas: “É necessário, entretanto, adaptar um pouco o quadro

comunicacional, para darmos conta da especificidade do texto literário” (Mello, 2006, p. 289). A partir dessa adaptação, Mello introduz o *scriptor* como ponte entre o EU-comunicante e os “seres de palavras” do universo ficcional (EU-enunciador/narrador e personagens), ao mesmo tempo em que distingue o leitor ideal (TUd) do leitor empírico (TU_i) na arquitetura da dupla enunciação (Mello, 2006). Por fim, ao aplicar o contrato ao literário, ressalta-se a descrição da distribuição de papéis (EUc/EUe/TUd/TU_i), da intencionalidade da troca e das estratégias de interação, pertinência, influência e regulação que legitimam o ato de linguagem em um texto literário (Mello, 2003).

Mello (2006) propõe a distinção entre dois circuitos interdependentes: o circuito externo e o circuito interno. O aspecto fundamental dessa perspectiva é a mediação realizada pelo narrador, figura criada pelo autor, que decide como apresentar as falas dos personagens, quando inserir comentários avaliativos, como organizar os diálogos e silêncios, e quais marcas de voz destacar. Assim, a encenação na literatura apresenta uma dualidade: de um lado, as relações entre personagens dentro da narrativa; de outro, a relação mediada entre narrador e leitor, que orienta a percepção do *ethos* dos personagens, das finalidades de cada fala e dos efeitos produzidos pelo enunciado (Mello, 2006). Nesse modelo, o autor sugere ainda a presença da figura do *scriptor*, que será a responsável por organizar discursivamente o universo narrativo e criar, no projeto de escritura, as diferentes vozes do narrador e dos personagens. Esse desdobramento amplia a compreensão sobre as estratégias enunciativas específicas da literatura, permitindo uma análise mais precisa das dinâmicas comunicacionais próprias do texto ficcional, gerando um esquema dos sujeitos da linguagem conforme mostrado na Figura 2 a seguir.

Figura 2 – Sujeitos da Linguagem



Fonte: Adaptado de Mello (2006, p. 290).

O quadro da Figura 2, conforme Mello (2006), explicita a *mise en scène* do ato de linguagem em textos que comportam dupla enunciação, articulando dois circuitos: um externo, relativo ao nível do *fazer* (mundo sócio-histórico), e um interno, relativo ao nível do *dizer* (mundo das palavras).

No circuito externo, situam-se os sujeitos empíricos do ato comunicativo, o EUC (autor), responsável pela produção, e o TUI (leitor empírico), responsável pela interpretação. São eles os parceiros psicossociais submetidas às coerções da situação de comunicação; é nesse plano que se estabilizam as condições de produção/recepção e, conseqüentemente, o contrato que enquadra a obra (Mello, 2006).

No circuito interno, encontram-se os “seres de palavras”, isto é, instâncias projetadas pelo EUC para encenar o ato de comunicação no interior do texto. A figura representa, nesse nível, o EUE (narrador) como instância responsável pela condução do *dizer* e o TUD como figura do destinatário ideal (associado no quadro, ao “receptor ideal”), construído pelo EUC como horizonte de endereçamento. Esses ajustes são tratados como instâncias centrais do ato de linguagem no nível do *dizer*, pois é aí que se realiza o projeto de fala e se organizam os procedimentos discursivos (Mello, 2006).

A especificidade da proposta de Mello (2006) aparece quando a Figura 2 inscreve, dentro do circuito interno, uma enunciação encaixada. Além da relação entre narrador e destinatário ideal, o texto literário institui uma segunda interação no “mundo da ficção”, em que personagens assumem alternadamente posições de enunciador e destinatário. Por isso, o quadro registra um desdobramento adicional (EUE'/TUD'/ TUI') associado às vozes

intradiegéticas, evidenciando que o narrador e os personagens participam de uma enunciação situada no nível discursivo, como parte do projeto de fala do autor. O autor “dá a palavra” a um narrador, que por sua vez, “dá a palavra” às personagens (Vale, 2009). Nessa arquitetura, há, portanto, dois eixos concomitantes, um eixo autor e leitor no mundo situacional e um eixo no mundo ficcional, isto é, uma enunciação entre EUc e TUi e outra entre os sujeitos no interior da narrativa.

É nesse ponto que se torna pertinente a figura do *scriptor*, indicada no quadro como instância de função estritamente literária. Embora possa coincidir com o autor empírico, o *scriptor* designa a instância que coloca a ficção em movimento, funcionando como uma ponte entre o EUc e o EUe, na medida em que organiza a textualização do projeto de escritura (apresentação de falas, alternância entre relato e diálogo, modos de introduzir vozes) (Mello, 2006). A leitura do quadro orienta o mapeamento de quem fala, a quem e que nível: o nível externo com o autor e leitor empírico; e o nível interno, com suas enunciações encaixadas do narrador, receptor ideal e personagens entre si, evitando confundir os sujeitos empíricos do contrato com as instâncias textualizadas do *dizer*.

2.4 Violência verbal no discurso: fundamentos teóricos em Charaudeau

Charaudeau (2019b) entende que a violência verbal decorre de um ato de linguagem cujas palavras, estruturas ou expressões podem ferir psicologicamente, mas cujo sentido e impacto dependem da interpretação de quem recebe; diferentemente da violência física, sua qualificação exige a reação do interlocutor. Por isso, a análise deve considerar o ato de linguagem em sua totalidade e as condições de produção/recepção, e não apenas as palavras empregadas. O autor, ainda expõe que essa forma de violência é um fenômeno complexo que pode ocorrer em diversas formas e contextos, podendo envolver insultos, difamação, discriminação, humilhação. Com efeito, a análise desse tema requer uma compreensão da linguagem e das estratégias utilizadas para infligir danos verbais a outras pessoas, produzindo efeitos que ultrapassam o físico e alcançam o simbólico e o psicológico. Ainda segundo o autor, para distinguir os conceitos centrais envolvidos, é importante observar como são definidos os termos fundamentais:

‘violência’ designa um estado global marcado pela força e pela potência de diversas ações, e aquele que sofre a violência pode ser considerado uma vítima; ‘agressão’ designa um ato concreto singular, um ataque físico ou psicológico direcionado, que implica um agressor e um agredido. (Charaudeau, 2019b, p. 445)

Diferenciando violência física, que provoca dano corporal imediato, da violência verbal, Charaudeau (2019b) destaca que esta última se realiza no campo da linguagem e só pode ser caracterizada a partir do uso situado, isto é, das condições em que o ato de linguagem ocorre e da forma como é recebido. Desse modo, a avaliação do caráter violento não se esgota na presença de certas palavras ou construções. Ela exige considerar os papéis atribuídos aos participantes na interação, o enquadramento da cena, as expectativas em jogo e a resposta do interlocutor, que valida, ou não, o efeito da ferida. Essa concepção é decisiva para a análise do romance, em questão, pois a violência verbal pode ser observada em cenas interlocutivas encenadas no nível do dizer, em que as falas dos personagens e o enquadramento narrativo produzem efeitos de sentido para um destinatário ideal e, por extensão, para o leitor empírico. Assim, antes de articular o modelo da violência verbal às instâncias do texto literário, convém considerar que, em narrativas, os atos de linguagem se apresentam frequentemente em falas relatadas, citadas ou comentadas (enunciações), o que requer mapear quem fala, a quem se fala e sob quais condições a cena é construída.

Charaudeau (2019b) afirma também que o ato insultuoso se organiza a partir de três posições fundamentais: *locutor* (quem profere o insulto), *interlocutor* (destinatário da mensagem) e *testemunha* (quem observa ou participa, direta ou indiretamente, da interação). Em certos contextos, interlocutor e alvo coincidem, trazendo complexidade extra para a avaliação dos efeitos de violência verbal. Essas posições estabelecem identidades, delimitam espaços de interação (privados ou públicos) e regulam as respostas do interlocutor, estando sujeitas à influência das posições sociais envolvidas.

Os termos correntes para designar agressões verbais (*insulto, ultraje, injúria, ofensa* etc.), conforme Charaudeau (2019b), são frequentemente usados de modo indiferenciado, razão pela qual propõe traços discriminantes para delimitá-los analiticamente.

No plano lexical-pragmático, *insulto* designa um ataque verbal dirigido a um alvo determinado, presente ou ausente, com vistas a desqualificar determinada pessoa. O valor operativo do verbo *insultar* como ato de linguagem que atinge alguém por meio de qualificação depreciativa. No uso ordinário, entretanto, a circulação de termos equivalentes acaba diluindo essa distinção, exigindo que a análise recupere o enquadramento situacional e os efeitos de sentido do *dizer* (Charaudeau, 2019b).

Quanto ao termo *ultraje*, Charaudeau (2019b) mostra que ele remete etimologicamente ao que “vai além” (ultra) e, por extensão, ao que atinge um valor simbólico codificado (honra, função, emblema), não apenas a pessoa em si. Trata-se, pois, de um ataque a uma autoridade, função ou objeto investido de estatuto simbólico (“*ultraje* ao chefe de Estado”, “à bandeira”, “aos bons costumes”), frequentemente suscetível de enquadramento jurídico.

Em contraste com o caráter “simbólico-institucional” de *ultraje*, a noção de *ofensa*, aproxima-se do insulto por significar “ferir” a dignidade de alguém, mas, em certas situações, mantém vínculos técnicos com o campo do *ultraje* (Charaudeau, 2019b).

Ao final desse mapeamento, Charaudeau (2019b) reconhece que, por serem os mais correntes no uso e por nomearem o ato performativo de desqualificação, *insulto* e *injúria* podem servir como noções genéricas para a análise da violência verbal, desde que a descrição recupere os efeitos produzidos na cena e as condições que os tornam reconhecíveis.

No quadro das interações atravessadas por assimetrias de estatuto e por disputa de legitimidade, Charaudeau (2019b) aponta a *ameaça* como um dos meios pelos quais alguém busca obter do outro algo contra sua vontade; ela pode aparecer de modo direto (anúncio claro de sanção) ou de forma oblíqua/insinuada, quando se combinam movimentos de sedução e busca de adesão (captação) para produzir obediência ou conformidade. Em ambos os casos, Charaudeau (2019b) fala que se trata de estratégias voltadas a gerir o outro por coerção (explícita) ou por pressão indireta (velada). A avaliação de seu caráter violento, contudo, continua a depender da resposta do interlocutor e do enquadramento situacional.

Ordens e proibições que incidem sobre o corpo ou o prazer são enunciados diretivos cujo efeito pode ser percebido como agressivo, a depender dos papéis dos participantes e da situação de interação e, nesse contexto, Charaudeau (2019b) propõe interrogar a natureza identitária dos parceiros (quem tem ‘direito à palavra’, quem ocupa posição de autoridade), a configuração do espaço (privado/público) e o modo como o interlocutor recebe e interpreta o comando, pois é a reação deste que valida (ou não) o ato como violento. Uma mesma formulação imperativa pode ser julgada de modos distintos conforme papéis, cenário e efeitos de sentido construídos na cena.

Enunciados que marcam posse do outro (‘você é meu/minha’) ou que o desqualificam (‘vocabulário degradante’, rótulos estigmatizantes) integram o espectro de *manifestações da agressão verbal* mapeadas por Charaudeau (2019b), variando de ofensas explícitas a formas implícitas de deprecição. Conforme o autor, esses dizeres operam por qualificação depreciativa do alvo (*insulto/injúria*) e podem visar tanto indivíduos quanto grupos, mas só se configuram como violência verbal quando, no uso e na situação, produzem efeito de ferida

reconhecido pelo interlocutor/comunidade. A ênfase de Charaudeau (2019b) ressalta que há ‘palavras violentas’ que não ofendem fora de certos empregos, e que o valor ofensivo nasce do uso situado (quem diz, a quem, em que circunstâncias).

Embora Charaudeau (2019b) não trate diretamente do texto literário, seu modelo de violência verbal pode ser transposto para a análise de narrativas ficcionais à medida que essas narrativas também encenam atos de linguagem situados. Isso ocorre porque, na Semiolinguística, a violência verbal só se caracteriza plenamente quando considerada em função do uso situado, isto é, das condições enunciativas que sustentam o ato e do efeito de ferida reconhecido pelo interlocutor. Quando essa perspectiva é articulada ao quadro de dupla enunciação proposto por Mello (2006), torna-se possível observar como, mesmo no interior de um romance, as falas dos personagens assumem um estatuto de interação: há um locutor que profere um dizer, um interlocutor que reage dentro da cena ficcional e uma instância narradora que enquadra e orienta essa interpretação para um destinatário ideal. Desse modo, os atos potencialmente agressivos como comandos, advertências, ameaças ou desqualificações, podem ser examinados como atos de linguagem encenados, cujos efeitos são construídos tanto pelas reações dos personagens quanto pelo modo como a narrativa os apresenta ao leitor. Essa articulação permite, portanto, aplicar o modelo de Charaudeau ao romance, entendendo a violência verbal como resultado da relação entre materialidade linguística, *mise en scène* narrativa e efeitos interpretativos produzidos no circuito interno e externo da obra.

Essa articulação opera metodologicamente a partir de uma sobreposição controlada de cenas. Descreve-se primeiro a cena enunciativa conforme o quadro de Mello (2006), em seguida identifica-se a *mise em scène* triádica proposta por Charaudeau (2019b): o locutor que profere o ato potencialmente agressivo; o interlocutor/alvo, isto é, aquele a quem o *dizer* se dirige ou sobre quem recai a desqualificação; e a testemunha, que pode ser uma personagem presente na cena, uma instância evocada como “terceiro” (o já-dito, uma norma, uma voz social convocada) ou, ainda, uma posição de observação construída no endereçamento ao leitor. Nessa leitura, a instância narradora não substitui as posições triádicas, mas pode reorientá-las, ao distribuir responsabilidades enunciativas (relato, citação, atribuição de fala), enfatizar ou atenuar o alcance do ataque e modular os efeitos de sentido na leitura.

Para Charaudeau (2019b), a violência verbal se manifesta por atos como insulto/injúria, ameaça, ordens e proibições, nomeações e qualificações depreciativas. Entretanto, sua caracterização como violência verbal depende do reconhecimento do efeito de ferida na situação. Para essa pesquisa, esse princípio é mobilizado para analisar cenas de interlocução no romance: em lugar de postular previamente a violência, descrevem-se as marcas linguístico-

discursivas do ataque (por exemplo, injunções, rótulos, avaliações e desqualificações) e, em seguida, observa-se como o texto encena a recepção e a resposta do alvo/interlocutor (aceitação, recusa, silêncio, deslocamento, contra-ataque), bem como o modo como o narrador enquadra esses acontecimentos. Assim, a análise se orienta para as regras do jogo comunicativo encenado na obra: identidades de interação, espaço da cena, direitos e deveres de fala atribuídos e efeitos produzidos na dinâmica interlocutiva.

Para refinar esse mapeamento, recorre-se a Vale (2009) no que concerne às modalizações e formas de endereçamento como recursos que podem intensificar ou atenuar a força do *dizer*. Neste trabalho, “modalização” é tomada como o conjunto de marcas linguísticas pelas quais o enunciador registra atitudes e graus de compromisso (certeza, obrigação, desejo, julgamento, ameaça, permissão), e “sobremodalização” é entendida como o acúmulo ou a intensificação dessas marcas em um mesmo segmento (por exemplo, concentração de imperativos, marcadores de obrigação, avaliações e vocativos/interpelações), produzindo efeitos de pressão, regulação e desqualificação. A análise dessas marcas, articulada à identificação do locutor, do interlocutor/alvo e testemunha (Charaudeau, 2019b) e ao enquadramento narrativo (Mello, 2006), permitirá descrever como certos atos potencialmente agressivos se constroem e se tornam interpretáveis como indícios de violência verbal no *corpus*.

3. A ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE EM *CINQUENTA TONS DE CINZA*

Este capítulo dedica-se à análise discursiva do *corpus* extraído do romance *Cinquenta Tons de Cinza*, constituído por excertos em que a sexualidade é posta em linguagem e se organizam como cena de interlocução entre os personagens Anastasia Steele e Christian Grey. Nesse recorte, não se toma a sexualidade apenas como tema, mas como um conjunto de dizeres que antecipam, negociam, regulam e avaliam o encontro íntimo no interior da narrativa.

Em coerência com a direção, já estabelecida nas Considerações Iniciais, que tem como objetivo, analisar como o romance constrói representações sociodiscursivas da sexualidade e em que condições podem aparecer indícios compatíveis com a hipótese de violência verbal, busca-se descrever como tais representações se configuram. Essa configuração torna-se particularmente evidente quando o texto encena expectativas, limites, consentimento, recusas, insistências, justificativas e avaliações que atravessam as trocas verbais entre os personagens.

Adota-se a hipótese de que é justamente nessas cenas, em que a relação sexual é verbalizada e submetida a acordos, injunções e reavaliações, que tende a haver maior concentração de enunciados capazes de insinuar marcas interpretáveis de violência verbal. O recorte não se justifica pela mera presença de conteúdo sexual, mas pela ocorrência de interlocuções em que se tensionam direitos de dizer, deveres de responder e margens de aceitação/recusa no curso da cena, o que permite observar mais detalhadamente os efeitos de sentido produzidos pela linguagem.

O objeto de pesquisa é o romance *Cinquenta Tons de Cinza*, entendido como texto (materialidade languageira) no qual se atualizam processos de significação e efeitos de sentido. Contudo, o objeto de análise não é o romance “em si”, mas os discursos que nele se constroem, os modos pelos quais determinados dizeres, postos em cena, produzem e fazem circular representações sociodiscursivas da sexualidade. Nessa perspectiva, o *corpus* desta pesquisa constitui-se de excertos do texto literário que, por relevância para o problema de pesquisa, permitem observar regularidades, tensões e funcionamentos discursivos nas cenas em que os personagens interagem.

Sendo a narrativa em primeira pessoa, a história é relatada por Anastasia Steele, o que produz um efeito de proximidade entre experiência narrada e avaliação dos acontecimentos. O leitor acompanha os eventos pelo olhar e pelos comentários da narradora-personagem. É nesse quadro narrativo que Anastasia se aproxima de Grey a partir de um encontro profissional e, progressivamente, passa a participar de uma relação afetivo-sexual que introduz práticas não

convencionais, frequentemente acompanhadas de formulações sobre regras, consentimento e limites. Elementos que, por estarem verbalizados, tornam-se particularmente produtivos para a pesquisa.

Nesses momentos do romance em que o encontro íntimo é verbalizado, alternam-se formas de *dizer* associadas à construção do par amoroso (promessas, aproximações, hesitações, idealizações) e sequências em que os personagens ajustam o que pode ou não pode ser feito, dito e aceito no curso da relação. Desse modo, a sexualidade é tomada aqui em acepção mais ampliada, não apenas como ato físico, mas como experiência narrada e dialogada, e passam a funcionar como cenas de enunciação/interlocução, nas quais se elaboram imagens de si e do outro, bem como valores e avaliações ligados ao desejo, ao cuidado, ao prazer, ao medo e à culpa. É essa encenação discursiva que direcionará à análise.

Para organizar a descrição desse funcionamento, constitui-se um *corpus* a partir do romance, mediante a seleção de 54 trechos reunidos e numerados no Anexo I (Tn01-Tn54)¹³. Cada excerto recorta, no interior do texto literário, um conjunto de enunciados, em especial aqueles materializados em falas diretas e/ou discursos relatados, que permitem observar regularidades e tensões na interlocução entre os personagens, sobretudo quando se formulam limites, acordos, recusas e reavaliações do encontro íntimo. A delimitação desse conjunto se deu de acordo com os seguintes critérios combinados, a saber:

- a) Sexualidade entre Anastasia e Grey, seja na realização do ato sexual, seja na sua preparação, negociação ou avaliação imediata, tal como delimitado nesta pesquisa;
- b) Presença de material languageiro que torne observável a cena enunciativa da interação com diálogos diretos e/ou discursos relatados, possibilitando descrever movimentos enunciativos como: comando, solicitação, recusa, insistência ou justificativa;
- c) Ocorrência de marcas languageiras, no interior da cena, potencialmente relacionadas à hipótese de violência verbal, como imperativos, ameaças, ironias, desqualificações, interdições e fórmulas de controle do dizer/agir do outro;
- d) Relevância para construção de representações sociodiscursivas sobre sexualidade e vínculo afetivo, considerando a alternância entre relato narrativo e fala reproduzida;

¹³ A sigla Tn corresponde à abreviação de *Trecho numerado*, seguida de dois algarismos (01–54), e indica o código de identificação de cada excerto do *corpus* analítico apresentado no Anexo I. Essa numeração tem finalidade exclusivamente metodológica: facilita a referência cruzada entre os excertos, a discussão analítica no capítulo e o quadro/tabela de categorização.

- e) Distribuição dos excertos ao longo da narrativa, de modo a contemplar diferentes etapas da relação (aproximação, estabelecimento de regras, intensificação dos encontros, conflitos e reavaliações), evitando concentração em um único momento do romance.

A constituição desse *corpus*, composto pelos 54 trechos numerados e apresentados Anexo I, permite examinar como o romance encena a sexualidade a partir da enunciação/interlocução marcada por adesões, resistências e ajustes, e como tais movimentos contribuem para construção da representação sociodiscursiva da sexualidade. Na sequência mobilizou-se a TS para descrever os procedimentos discursivos, os modos de organização do discurso, o contrato de comunicação e a *mise en scène* que atravessam tais cenas, articulando-os aos procedimentos de transformação e transação.

Este percurso permitirá explicar como o *corpus* apresenta a interação entre os personagens e quais os efeitos de sentido daí decorrem.

3.1 Procedimentos de transformação e transação na análise do *corpus* constituído a partir de *Cinquenta Tons de Cinza*

Antes de dar início à análise, convém recuperar, de modo resumido, o encadeamento narrativo que estrutura o romance e que fornece as condições de leitura dos excertos selecionados no Anexo I. Em *Cinquenta Tons de Cinza*, Anastasia Steele, universitária em vias de concluir a graduação, conhece Christian Grey quando vai entrevistá-lo para o jornal da faculdade. O encontro inicial instaura um jogo de atração e estranhamento que se deixa observar, sobretudo, pela forma como a narradora-personagem qualifica Grey e avalia suas atitudes, atribuindo sentidos a traços de voz, expressões e pequenos movimentos corporais.

A narradora registra a intensidade desse “impacto” provocado por Grey, entendido aqui como a construção discursiva de uma primeira impressão (atração, nervosismo): ela recorta elementos perceptivos (“voz”, “expressão”, “olhar”, “gesto”) e, em seguida, lhes atribui propriedades e intenções, orientando a leitura do leitor. É o que se pode observar quando afirma: “A voz dele é quente (...) mas é difícil dizer por sua expressão impassível. Ele parece um pouco interessado, mas acima de tudo educado” (James, 2012, p. 11). Nesse trecho, a narradora qualifica a voz (“quente”), interpreta a expressão (“impassível”) e avalia a atitude (“interessado”, “educado”), ao mesmo tempo em que marca uma zona de indeterminação (“é difícil dizer”), sugerindo um silêncio do personagem como elemento relevante para a cena. De

modo semelhante, em “Por que ele me deixa tão nervosa? (...) Pelo olhar inflamado que dirige a mim? Pelo jeito de passar o dedo no lábio inferior” (James, 2012, p. 13), os “gestos” se materializam na própria formulação (“passar o dedo no lábio inferior”), e a avaliação aparece na qualificação (“inflamado”) e no encadeamento interrogativo que traduz a hesitação interpretativa da narradora.

A partir desse primeiro encontro, a aproximação entre os personagens desenvolve-se por meio de encontros sucessivos e de uma troca marcada por avanços e recuos: de um lado, movimentos de sedução e convite; de outro, movimentos de reserva, evasão e controle das condições do contato. Em termos narrativos, a “comunicação” refere-se aqui ao conjunto de trocas encenadas como falas diretas, falas reportadas e comentários da narradora, pelas quais se negocia a continuidade do vínculo e se estabilizam (ou se instabilizam) expectativas. Grey se apresenta como alguém metódico, reservado e avesso a vínculos afetivos, enquanto Anastasia, apresentada como inexperiente sobretudo no plano afetivo-sexual e relacional, oscila entre o desejo de dar continuidade à aproximação (manter encontros, contato e intimidade crescente) e o incômodo diante de condutas que ela interpreta como ambivalentes.

Essa tensão é entendida como o contraste entre o movimento de aproximação buscado por Anastasia, que deseja manter o contato e compreender Grey, e o distanciamento que ela percebe nele, associado à dificuldade de interpretar seus sinais e às condições que ele coloca para o vínculo. Ela se torna mais nítida quando a narrativa passa a tematizar a necessidade de estabelecer regras para a relação, deslocando o enredo para um terreno de delimitação explícita de limites e condições. É nesse ponto que se explicita a proposta de Grey: a inserção, no interior do romance, de um texto contratual¹⁴ associado a relações sexuais não convencionais, com cláusulas que fixam papéis, rotinas, restrições, formas de cuidado e condições de interrupção do encontro íntimo. No curso desse episódio, Anastasia lê, questiona e hesita, sobretudo quanto ao alcance das exigências e ao modo como tais condições podem reconfigurar sua participação na relação.

A condução do vínculo é, assim, apresentada como ambivalente: há momentos em que se tematizam cuidado, proteção e delicadeza, mas também momentos em que a fala de Grey assume a forma de injunções (ordens, prescrições, interdições) e de fórmulas de regulação da situação (condições, restrições e exigências sobre o que pode ser feito e dito), especialmente quando o encontro íntimo se torna objeto de verbalização. O encadeamento narrativo acima

¹⁴ O texto contratual apresentado no romance foi transcrito integralmente no excerto Tn11, no Anexo I, para fins de referência e consulta do leitor.

funciona como base de contextualização para a descrição dos procedimentos discursivos mobilizados na análise.

Delimitado esse percurso narrativo, isto é, o modo como o enredo cria as condições para o *corpus* selecionado, passa-se, agora, à explicitação do quadro teórico que orientará a leitura, mobilizando os dois processos de semiotização do mundo descritos por Charaudeau (2005): *transformação* e *transação*. No primeiro, observa-se como o sujeito do ato de linguagem põe a língua em funcionamento discursivo ao colocar conteúdos em encenação, por meio de operações analíticas como *identificação*, *qualificação*, *ação* e *causação*. No segundo, examina-se como esses conteúdos se organizam na dinâmica interlocutiva sob um contrato de comunicação, considerando a *transação* como um jogo relacional que envolve *alteridade*, *influência*, *regulação* e *pertinência*, no modo como os enunciados orientam e ajustam as trocas verbais ao longo das cenas recortadas.

A *identificação* instaura quem são os seres do dizer e quais posições ocupam na encenação. No caso do texto literário, entretanto, esse procedimento deve ser compreendido em dois planos articulados. No plano da *mise en scène* entre os parceiros da comunicação (*scriptor*, produção e leitor), em que se define o enquadramento global do texto; e no plano da encenação ficcional, no qual a narradora (instância enunciativa construída pelo projeto de escritura) distribui lugares de fala e configura os personagens como seres de papel que simulam agir como sujeitos do mundo real. É nesse segundo plano, com efeito da construção discursiva operada pela autora e pelo *scriptor*, que Grey e Anastasia são apresentados como participantes de um arranjo relacional explicitado e tematizado pela própria narrativa, com nomeação de papéis e formalização de um acordo. Ao circunscrever esse arranjo, o texto delimita um universo de interlocução (lugares, tempos, objetos, rotinas, reuniões, e-mails e encontros), isto é, as coordenadas mínimas a partir das quais se tornam reconhecíveis os personagens que sustentam a progressão narrativa e que servirão de base à descrição dos demais procedimentos.

A *qualificação* atribui traços e valores a esses seres, tanto de modo objetivo (*status* socioeconômico, aparência, hábitos) quanto de modo avaliativo (juízos e autodeclarações). Grey é reiteradamente construído como controlador que define e equipara desejo a ordenamento, como em “Eu tenho regras, e quero que você as obedeça” (Tn7); Anastasia, por sua vez, é qualificada como inexperiente quanto a relações sexuais, curiosa, impressionável, como se observa em “Ele quer me machucar... como lido com isso? Não consigo disfarçar a expressão horrorizada” (Tn39).

A *ação* organiza o encadeamento de fazeres que move o enredo: aproximação, proposta, negociação, definição de regras, aceitação condicionada, experimentação, revisão de limites e

reiteração de pactos. O *corpus* alterna sequências que mostram como gestos cotidianos (presentes, deslocamentos, mensagens) e sequências ritualizadas (explicitação de condições, verificação de limites, cumprimento de instruções) dão curso à relação.

Por fim, a *causação* explicita razões, finalidades e condições de validade do que se faz e do que se diz. O *corpus* oferece justificativas teleológicas como “para o bem-estar” (Tn11), condições de suspensão como as palavras-limite “amarelo e vermelho” (James, 2012, p. 433), que interrompem a cena, e racionalizações que procuram legitimar preferências e procedimentos como em “É muito simples” (Tn39). Modalizações de obrigação, possibilidade e necessidade atravessam as trocas verbais e o texto contratual, como se observa em “a Submissa deve servir e obedecer...” (Tn21), “Posso abrir uma exceção...” (Tn13) e “você realmente precisa...” / “Precisamos ser sinceros...” (Tn12–Tn13). Essas marcações enquadram o fazer sob o léxico de limites, segurança e consenso, explicitado também no contrato (“...será consensual... sujeito aos limites... procedimentos de segurança...”, Tn21).

Ao articular *identificação, qualificação, ação e causação*, a análise do *corpus* permite descrever como, na encenação narrativa do *corpus*, certas enunciações de interlocução vinculam o encontro íntimo à formulação de regras, limites e condições, fazendo circular representações sociodiscursivas da sexualidade. Esse enquadramento, marcado por tensões entre desejo, norma e limite, sustenta, no âmbito desta pesquisa, a hipótese de que podem aparecer enunciados interpretáveis como possíveis indícios de violência verbal.

No que se refere ao *processo de transação*, vale lembrar que o ato de linguagem é compreendido como uma relação de troca entre sujeitos, regulada pelas condições da situação de comunicação. No texto literário, essa troca se apresenta em dois planos articulados: no plano da *mise en scène* entre os parceiros (*scriptor*, leitor e autor, no espaço do *fazer*), que instaura o contrato global de leitura do romance; e no plano da encenação ficcional (cenografia), em que a instância narradora distribui lugares de fala e encena situações de interlocução entre personagens (no espaço do *dizer*). É sobretudo nesse segundo plano, sem perder de vista o primeiro, que o *corpus* permite observar como *alteridade, influência, regulação e pertinência* são mobilizadas.

No *corpus*, esse *processo de transação* torna-se particularmente visível quando a narrativa encena situações em que as condições da troca são explicitadas e normatizadas entre os personagens, como ocorre com a apresentação de documentos e anexos que formalizam as regras do relacionamento como, por exemplo, o Contrato de Confidencialidade e o apêndice de regras (Tn11). Esses materiais não se confundem com o contrato de comunicação (categoria teórica), mas funcionam como dispositivos que tornam explícitas finalidades, papéis, limites e

expectativas do *dizer/fazer*, oferecendo ao leitor indícios sobre o quadro situacional em que os enunciados se produzem. Além disso, a própria terminologia empregada nas cenas, como os termos “Dominador/Submissa”, a referência a um conjunto de regras e a previsão de palavras de segurança, participa da construção de um código de interação. Tais marcas discursivas organizam o que pode ser dito, solicitado, recusado ou interrompido no curso do encontro íntimo, instaurando condições de continuidade ou suspensão da interlocução encenada.

Pelo princípio da *alteridade*, a troca se organiza pela presença do outro, que é reconhecido como interlocutor e como referência para a construção de posições e de imagens recíprocas. No *corpus*, esse princípio se observa nas cenas em que os personagens se endereçam um ao outro ajustando o *dizer* ao quadro de limites e condições explicitado na relação entre Grey e Anastasia. É o que se vê quando Grey pergunta “Quais são as palavras de segurança, Anastasia?” e ela responde “Hum... amarelo e vermelho, senhor” (James, 2012, p. 433). Nesse momento, a pergunta convoca Anastasia a ocupar o lugar de quem reconhece e ratifica um código comum (as palavras de segurança), enquanto a resposta confirma esse reconhecimento e reinscreve a interlocução no horizonte de limites compartilhados, para a continuidade do que se enuncia e do que se faz na encenação.

O princípio da *pertinência* supõe a ancoragem da troca em um saber partilhado e em um projeto reconhecível: os dois recorrem a códigos previamente definidos (regras, horários, limites, palavras de segurança), que tornam pertinentes as instruções e avaliações mútuas descritas no Contrato de Confidencialidade (Tn11) proposto por Grey à Anastasia. No Contrato de Confidencialidade, há os dias de “disponibilidade” como sendo de sexta-feira a domingo; as palavras *amarelo/vermelho* como código de ajuste e segurança; e a “punição imediata”, em caso de descumprimento de determinadas cláusulas. Desse modo, na encenação interlocutiva do *corpus*, o *dizer* do Grey-personagem se organiza a partir de um quadro de regras explicitadas, e o *dizer* da Anastasia-personagem é apresentado como interpretável e ajustável a esse horizonte de expectativas, o que contribui para a continuidade da troca.

O princípio da *influência* mostra que, na troca, cada personagem busca orientar o comportamento do outro pela adesão às condutas propostas. No *corpus*, isso se materializa em estratégias de captação e condução, como o envio de um celular modelo *BlackBerry*® de Grey para Anastasia como em “preciso ter a possibilidade de entrar em contato com você a qualquer hora” (James, 2012, p. 269), racionalizações explícitas como em “faço isso porque posso” (James, 2012, p. 69), passando por advertências e fórmulas de autoridade conforme a passagem “Não comece com suas gracinhas aqui, Sra. Steele.” (James, 2012, p. 432) e por

enunciados de posse afetiva como em “Você. É. Minha” (Tn18 e Tn48), que visam instalar aquiescência e moldar rotinas e respostas de Anastasia.

Por fim, o princípio da *regulação* diz respeito aos mecanismos que asseguram o funcionamento da troca. No texto literário, essa regulação pode ser observada em dois planos: no plano do autor e do leitor, em que as convenções do gênero e o contrato de leitura orientam a aceitabilidade e a continuidade do relato; e no plano da encenação ficcional entre personagens, tal como recortado no *corpus*. Nesse segundo plano, a regulação é formada pelo conjunto de regras que Anastasia precisa cumprir, como se vestir bem, ter um sono regular e utilizar vocativos como “sim senhor” e pelo direito da personagem de encerrar o Contrato de Confidencialidade a qualquer momento se as regras não forem cumpridas.

Assim, a narrativa organiza a troca entre os personagens como encenação contratual em que *alteridade*, *pertinência*, *influência* e *regulação* se combinam: cada fala e cada gesto são negociados, codificados e avaliados segundo um quadro situacional reconhecido, que sustenta (e às vezes tensiona) a continuidade da interação ao longo do enredo.

3.2 O contrato de comunicação e a *mise en scène* em *Cinquenta Tons de Cinza*

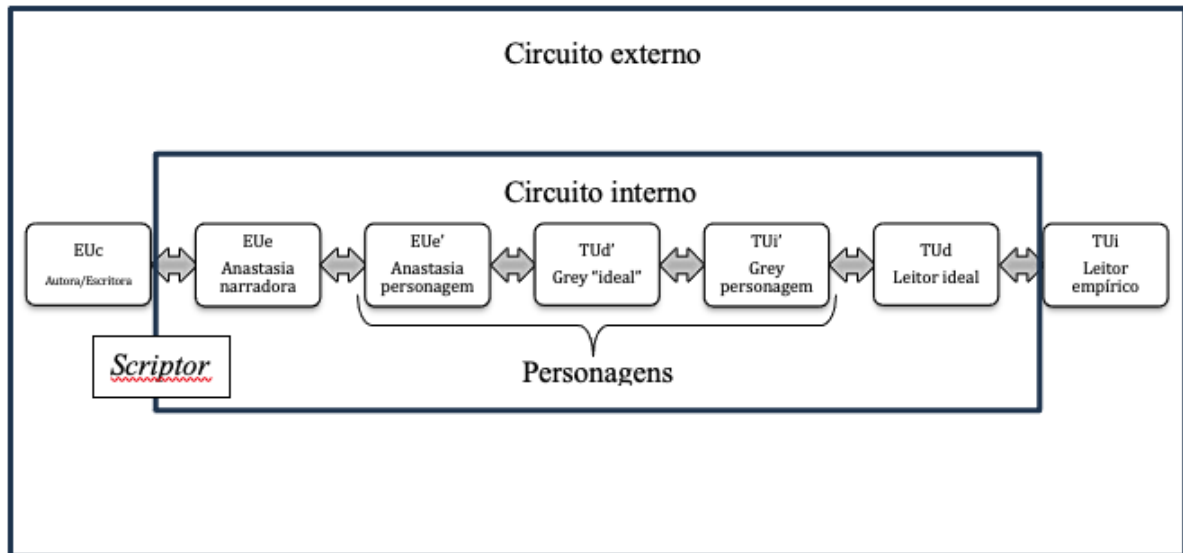
Em sua teoria, Charaudeau (2019a) estabelece que os participantes do ato de linguagem se organizam em um quadro interacional composto por um espaço interno, no qual estão presentes o EUe (enunciador) e o TUd (destinatário), e um espaço externo, representado pelo EUc (comunicante) e pelo TUi (interpretante). Essa configuração permite compreender a produção discursiva em diferentes gêneros; contudo no caso do texto literário, como o romance, é necessário um ajuste descritivo mais específico uma vez que outras vozes aparecem como dos personagens. Nesse ponto, é que a proposta de Mello (2004) é importante, ao adaptar o quadro comunicacional para o romance.

No caso do livro *Cinquenta Tons de Cinza*, a autora Erika L. James assume o papel de sujeito comunicante, mais especificamente, de escritora, que orienta a forma e o conteúdo da narrativa. A protagonista Anastasia Steele é a narradora da história, e, portanto, assume a função de sujeito enunciador, enquanto o leitor ideal, que se identifica ou se deixa afetar por essa narração, corresponde ao sujeito destinatário projetado. Já o leitor empírico, com suas interpretações situadas, ocupa o lugar do sujeito interpretante.

No âmbito do texto literário, percebe-se que essas categorias precisam ser ajustadas. Renato de Mello (2006), ao aplicar o modelo de contrato comunicacional de Charaudeau ao texto literário, propõe um novo quadro comunicacional no qual o autor passa a ocupar o lugar

do Eu comunicante (EUc), e o narrador, do Eu enunciador (EUe). Surge também a figura do *scriptor*, mediadora entre essas instâncias: é aquele quem, no interior do projeto de escritura, organiza discursivamente o universo narrativo e cria as vozes do narrador e dos personagens (Mello, 2006), conforme representado na Figura 3.

Figura 3 – Sujeitos da Linguagem em *Cinquenta Tons de Cinza*



Fonte: adaptado de Mello (2006, p. 290)

Aplicando a perspectiva de Mello (2006) ao *corpus*, temos no circuito externo o EUc (Erika L. James) e um TUI (leitor empírico) que seria qualquer pessoa que tiver acesso ao livro. Entretanto o EUc projeta a obra para um TUd (leitor ideal), no circuito interno, familiarizado com o romance erótico de grande circulação. Ainda dentro do circuito interno tem-se EUe (Anastasia Steele-narradora) que organiza a encenação dos eventos, filtrando os ditos dos personagens; quando há diálogo, EUe' (Anastasia Steele-personagem) alterna entre a voz da narradora e a voz do Grey, que se interpelam mutuamente como TUd'/TUI' (Grey-ideal e Grey-personagem).

Essa ampliação é necessária porque, em romances de 1ª pessoa, o “lugar” de quem fala e de quem ouve se multiplica: a mesma instância (narradora) simultaneamente narra, avalia e cede a palavra às outras vozes. Isso explica porque um mesmo excerto pode combinar *elocutivo* (juízo em 1ª pessoa da narradora), *alocutivo* (por exemplo, no uso de imperativos/interpelações do personagem no discurso direto) e *delocutivo* (por exemplo, na reprodução de cláusulas contratuais como fonte “outra” do dizer). O resultado é uma encenação em que a diretividade (*alocutivo*) se torna regime dominante da interação interna, enquanto a narradora controla os enquadramentos avaliativos para o leitor externo.

Ao longo do *corpus*, a situação de comunicação interna modifica-se conforme o cenário (universidade, apartamento de Grey, quarto de jogos, barco etc.) e conforme a natureza da interação (convite, negociação de contrato, cenas de sexo ou punição). Entretanto, um traço constante é a assimetria de poder: Grey fala como dominador e propõe um Contrato de Confidencialidade, conforme pode ser visto em Tn11 (Anexo I), em que Anastasia deve obedecer para receber recompensas.

Esse Contrato de Confidencialidade no plano ficcional espelha o contrato de comunicação teorizado por Charaudeau (2019a) e na adaptação proposta por Mello (2006): a relação é sustentada por restrições explícitas (regras de alimentação, roupas, punições) que estabelecem identidades (“dominador” e “submissa”) e finalidades (“prazer do dominador” e “submissão da protagonista”). O Contrato de Confidencialidade de regras e a fala de Grey mostram que a finalidade dessa comunicação é controlar a conduta de Anastasia, enquanto a finalidade dela é compreender se aceita ou não esse pacto.

A noção de *mise en scène* em Charaudeau (2019a) designa a encenação do ato de linguagem: não apenas “o que” se diz, mas sobretudo “como” um dizer é montado em cena por um contrato comunicativo que define quem fala, a quem se fala, com que finalidade e sob quais expectativas. O autor aponta que o contrato comunicacional e os *Modos de Organização do Discurso* contribuem para explicitar como o narrador constrói as imagens de si mesmo e do destinatário, além da encenação narrativa.

No circuito interno, a afirmação de que a voz da narradora se dirige a um leitor ideal, delineado discursivamente na própria obra, se sustenta na maneira como a narradora-personagem de *Cinquenta Tons de Cinza* encena um interlocutor implícito que acompanha o relato como confidente e como intérprete, sobretudo por meio de auto interpelações, comentários avaliativos, perguntas retóricas e encadeamentos inferenciais que guiam a leitura.

Esse TUd, leitor ideal, é convocado quando a narradora comenta o próprio agir e organiza o pensamento como se fosse “ouvido” por alguém, como em “No caminho para o bar resolvo ir ao banheiro enquanto ainda estou em pé. *Boa ideia, Ana. Ando meio trôpega*” (James, 2012, p. 56), ou quando registra o espanto em forma de interrogação que pede adesão do leitor ao seu raciocínio como em “Então meu cérebro registra... como ele sabe que sou eu?” (James, 2012, p. 56), seguido do comentário que assume a tomada de posição e orienta o julgamento da cena conforme a passagem “Pronto, falei. Minha coragem alimentada pelo álcool”, (James, 2012, p. 56).

O mesmo procedimento aparece quando, diante de informações novas, a narradora constrói uma trilha interpretativa que conduz o leitor a completar sentidos: “Ele está fazendo

todas essas boas ações, dirigindo uma empresa enorme, e, ao mesmo tempo, me perseguindo. É perturbador... tudo se encaixa” (James, 2012, p. 214), bem como quando a tensão é textualizada por avaliações e reações internas que funcionam como marca de cumplicidade conforme pode ser visto na passagem “Christian não olha para mim... Minha deusa interior não está satisfeita” (James, 2012, p. 215).

De modo ainda mais explícito, no *corpus* em que a sexualidade é verbalizadas, observa-se a projeção do TUd quando o texto organiza a compreensão do acontecimento como um percurso inferencial acompanhado passo a passo: “– Peça. – Pedir o quê? – Peça, Anastasia. Não vou repetir”, até a formulação que fecha a inferência presente em “a ficha cai. Ele quer que eu lhe peça para me bater”, seguida do enunciado que materializa a negociação, “– Me bata, por favor... senhor” e da validação avaliativa “– Boa garota, Anastasia”, correspondentes ao trecho Tn47.

Já com relação ao contrato externo, no caso de *Cinquenta Tons de Cinza*, alguns elementos modulam esse contrato e orientam o horizonte de expectativas do público. Na seção 1.4, abordou-se a origem da história de *Cinquenta Tons de Cinza* que circulou inicialmente na internet, em capítulos, sob o pseudônimo *Snowqueen's Icedragon*, com o título *Master of the Universe*. Essa genealogia digital convoca comunidades de leitura já existentes e indica uma promessa de entretenimento romântico-erótico que o público reconhece e com a qual negocia a adesão.

A edição brasileira editada e vendida pela Editora Intrínseca também sinaliza canais de circulação e de contato com leitores ao colocar em sua página a descrição “Quando eles embarcam num apaixonado e sensual caso de amor, Anastasia não só descobre mais sobre seus próprios desejos, como também sobre os segredos obscuros que Grey tenta manter escondidos” reforçando a moldura institucional do encontro entre autora e público¹⁵.

Esse contrato externo opera sobre um saber partilhado em que repertórios e lugares-comuns ajudam a alinhar o projeto de fala de quem escreve às expectativas de quem lê. Assim, a autora convoca convenções de romance sentimental e de erotismo popular, enquanto os leitores mobilizam crenças e valores circulantes para interpretar (e julgar) o que recebem. É nesse terreno que se busca a coincidência (sempre aproximada) entre os efeitos pretendidos e os produzidos.

¹⁵ Informações disponíveis em: <https://intrinseca.com.br/livro/cinquenta-tons-de-cinza-edicao-especial/>. Acesso em: 31 ago. 2025.

Os indícios de recepção contemporânea mostram que os leitores não apenas consomem, mas respondem ao enunciado *Cinquenta Tons de Cinza*, reinscrevendo-o em cadeias discursivas mais amplas (comentários, trailers, filmes, redes), muitas vezes recuperando imagens de gênero cristalizadas. Confirma-se, na perspectiva do TUi, a natureza dialógica e situacional desse contrato externo¹⁶.

No âmbito externo, a *mise en scène* entre autora e leitores consiste em um arranjo contratual que estrutura identidades, objetivos, canais de circulação e repertórios compartilhados. Esse processo estabelece as condições para que a encenação interna, entre narrador e destinatário projetado, seja compreendida adequadamente, além de possibilitar que o contato com o público efetivo aconteça dentro de expectativas previamente estabelecidas e passíveis de negociação.

Essa estrutura contratual externa não apenas orienta a circulação da obra, mas também dialoga com a *mise en scène* interna, que organiza as relações entre personagens e define os modos de interação narrativos. É nesse plano que se observa a assimetria interlocutiva encenada no *corpus*: Grey conduz a interação (abre e fecha tópicos, dita condições, testa adesões), enquanto Anastasia reage (negocia, hesita, cede). O personagem Grey redefine o horizonte temático e pragmático do que está em jogo: quando Anastasia pergunta se “farão amor” (Tn5), ele corrige e fixa as coordenadas do pacto dizendo “não faço amor, eu fodo... com força” (Tn5), anexando exigências (assinatura, consciência de risco, visita ao “quarto de jogos”) que regulam a futura cena de fala e de corpo.

A narrativa em primeira pessoa de Anastasia Steele não é um simples ponto de vista, mas uma *mise en scène* que faz o leitor experimentar o mundo através de sua visão. Essa escolha estratégica cria uma ilusão de acesso privilegiado à cena privada da dominação, entretanto, esse acesso é controlado como pode-se perceber quando a protagonista fala sobre o quarto de jogos, “E parece que viajei no tempo para o século XVI e sua Inquisição Espanhola” (James, 2012, p.89).

Nesse contexto, observa-se que a descrição do ambiente, por meio da perspectiva da protagonista, remete a associações históricas e culturais de sofrimento e punição, evocando elementos como a memória da Inquisição Espanhola. Tal construção narrativa reforça o caráter subjetivo da percepção da narradora, cuja visão particular sobre a sala não pode ser corroborada

¹⁶ Informações disponíveis em <https://intrinseca.com.br/blog/2012/08/fenomeno-cinquenta-tons-de-cinza-chega-a-100-mil-exemplares-vendidos-no-brasil/#:~:text=O%20sucesso%20dos%20livros%20é,de%20sexo%20bem%20descritivas%2C%20com>. Acesso em: 31 ago. 2025.

por outras instâncias, evidenciando o predomínio da experiência individual na configuração do universo ficcional.

Assim, o contrato de comunicação do romance estabelece as condições para que a encenação interna seja interpretável e, ao mesmo tempo, a tematização do Contrato de Confidencialidade entre personagens reforça, no plano narrativo, a centralidade de regras e de dispositivos de controle situacional. É nessa perspectiva que se torna possível examinar, na seção seguinte, em que medida determinados procedimentos linguísticos (imperativos, fórmulas condicionais, ameaças veladas e marcas de sanção) podem ser interpretados como indícios de violência verbal.

3.3 Os modos de organização do discurso em *Cinquenta Tons de Cinza*

Passa-se agora à análise da articulação dos Modos de Organização do Discurso (MODs) no *corpus*. Considerando, com Charaudeau (2019a), que o *modo enunciativo* comanda a colocação do discurso ao instaurar a situação de interlocução e orientar a tomada de palavra, inicia-se a descrição por esse modelo e por suas modalidades, *alocutiva*, *elocutiva* e *delocutiva*. Em seguida, descrevem-se as ocorrências do *modo descritivo*, do *modo narrativo* e do *modo argumentativo*, evidenciando como esses modos se articulam no *corpus*.

O *modo enunciativo* permite observar as atitudes enunciativas assumidas pelos sujeitos na troca, isto é, como se marcam posições, avaliações e orientações do dizer no interior dos excertos. No *corpus*, essas atitudes se distribuem tanto em enunciados atribuídos à Anastasia-narradora (instância que relata e comenta) quanto em enunciados materializados em falas dialogais entre os personagens, nas quais se inscrevem interpelações, ordens, recusas e avaliações. Assim, o *modo enunciativo* não se restringe à interioridade de Anastasia; ele atravessa as diferentes posições enunciativas encenadas no texto e se manifesta nas formas pelas quais os personagens se endereçam, se qualificam e orientam no curso da interlocução.

Convém, contudo, distinguir, no interior desse funcionamento, dois estatutos enunciativos: as formulações em que Anastasia enuncia como narradora (comentários, avaliações e segmentos de fluxo de pensamento), como em “Sou como mariposa atraída pela chama” (Tn9) e “Merda...ele fala sério” (Tn33); e os enunciados em que os personagens se enunciam em interlocução direta, a exemplo de “Fique quieta!” (Tn14) e “O medo está na sua cabeça Anastasia.” (Tn41). Essa distinção é necessária porque, embora ambos os tipos produzam efeitos enunciativos, eles se ancoram em posições diferentes na encenação. No

primeiro caso, prevalece a avaliação/autoavaliação narrada, e no segundo, prevalece a interpelação do outro e a orientação do *dizer/fazer* na troca.

Além disso, o *corpus* evidencia que os MODs se articulam nas mesmas passagens: pode haver relato de ação acompanhado de marcação enunciativa, descrição atravessada por avaliação, ou justificativas que enquadram o *dizer* e o *fazer*. Observa-se, por exemplo, a articulação entre *narrativo* e *enunciativo* em “Fique quieta [...] Vamos ter que trabalhar para manter você imóvel” (Tn14) e em “Merda... ele fala sério” após a convocação “Vem cá” (Tn33); entre *narrativo* e *descritivo* em “Sente-se [...] sofá de veludo” (Tn44) e em “me agarra pelo cabelo na nuca e puxa de leve” (Tn15); e entre *narrativo* e *argumentativo* em sequências que apresentam condições e justificativas, como “Posso abrir uma exceção [...] Vamos começar seu treinamento” (Tn13) e “Vou, mas não vai ser para machucar [...] Uma das razões [...] é o fato de gostarmos de sofrer ou de causar sofrimento” (Tn39). Desse modo, a análise concentra-se no funcionamento discursivo pelo qual os enunciados, ao se encadearem, orientam posições, avaliações e justificações no interior dos excertos recortados.

Considerando a centralidade do *modo enunciativo* para descrever essas atitudes e posições no *corpus*, detalham-se, na sequência, suas três modalidades, *alocutiva*, *elocutiva* e *delocutiva*, conforme Charaudeau (2019a). A sistematização quantitativa dessas modalidades (Tn01–Tn54) será apresentada, em tabela e gráfico, após a exposição do funcionamento.

A modalidade *alocutiva* é recorrente nos excertos analisados, especialmente em enunciados em que Grey dirige-se à Anastasia por meio de comandos e advertências, configurando um perfil enunciativo marcadamente diretivo. Dessa forma, observa-se que enunciados como “Você está sendo insolente comigo, Srta. Steele?” (Tn3) funcionam como mecanismos de advertência que pressupõem a possibilidade de sanção, ao mesmo tempo em que reestruturam a dinâmica interacional entre os interlocutores no contexto narrativo. Do mesmo modo, os atos imperativos que pontuam a cena íntima como em “Fique quieta” (Tn16), “mãos na cabeça” (Tn34–36), “não goze ou apanhará” (Tn38–42), atualizam um regime diretivo, compondo a trama enunciativa que o próprio quadro analítico descreve como predominância do *alocutivo* nas interações do casal.

A modalidade *elocutiva* refere-se à maneira pela qual uma instância enunciativa marca sua presença no *dizer*, explicitando avaliações, posicionamentos e autodefinições (Charaudeau, 2019a). No *corpus*, isso aparece, por exemplo, em formulações atribuídas a Grey que qualificam o tipo de vínculo pretendido e sua própria posição em relação às relações sexuais, como em “não curto romance... meus gostos são singulares” (Tn2) e em “não faço amor, eu fodo... com força” (Tn5). Nesses casos, o *elocutivo* não apenas caracteriza a instância que fala,

mas também contribui para enquadrar, no interior da cena, o tipo de relação que se propõe e as condições sob as quais ela se organiza.

Em diferentes excertos, observa-se a articulação entre *elocutivo* e *alocutivo*: autodefinições e avaliações funcionam como enquadramento, enquanto ordens e prescrições atualizam, na interlocução, a orientação do *dizer/fazer*, sob relato e avaliação da Anastasia-narradora (*modo narrativo*). Essa combinação se torna particularmente relevante nas passagens em que se explicitam limites, condições e regras que passam a atravessar a organização das relações sexuais.

Há, igualmente, excertos eminentemente *delocutivos* em que a Anastasia-narradora suspende a centralidade do próprio “eu” para incorporar material textual preexistente, transferindo a responsabilidade enunciativa a um documento externo; é o caso da reprodução do Contrato de Confidencialidade. Quando lemos “A Submissa obedecerá às regras (‘as Regras’)...” (Tn11) e “A Submissa estará disponível para o Dominador das noites de sexta-feira até as tardes de domingo...” (Tn11), não estamos diante da voz avaliativa da narradora, mas de cláusulas transcritas que se impõem como quadro normativo externo à cena narrada; por isso, o efeito *delocutivo* é duplo, jurídico e cenográfico, inserindo no fluxo da história um texto que fala por si (modo descritivo/normativo, em lista) e reorganiza, por injunção, as condutas dos participantes do enredo.

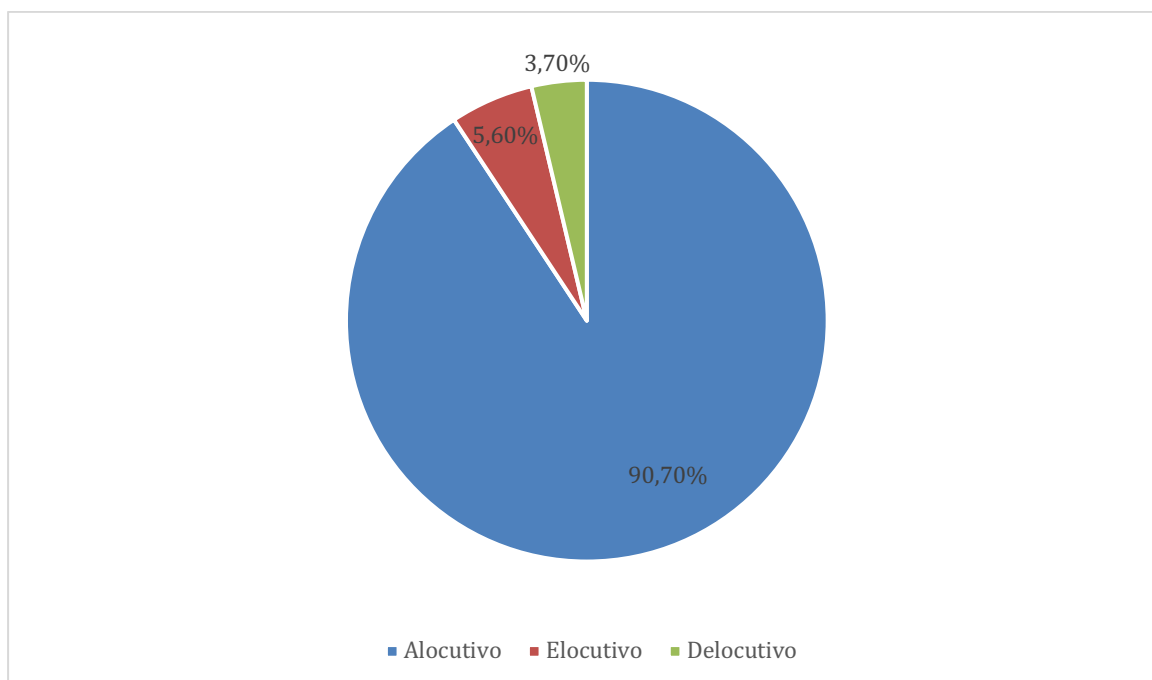
A Tabela 1 e o Gráfico 1 registram a distribuição das modalidades do modo *enunciativo* no *corpus* (Tn01–Tn54): a modalidade *alocutiva* ocorre em 49 excertos (90,7%), a *elocutiva* em 3 excertos (5,6%) e a *delocutiva* em 2 excertos (3,7%). Essa distribuição indica que, nas passagens analisadas, é frequente a marcação enunciativa orientada para o outro (interpelações, comandos, advertências e interdições), ao lado de ocorrências pontuais de posicionamentos e autodefinições (*elocutivo*) e de segmentos em que a responsabilidade do dizer é atribuída a um texto incorporado à narrativa, como cláusulas do contrato e listas normativas (*delocutivo*).

Tabela 1 – Distribuição das modalidades do *modo enunciativo* no *corpus*

Modalidade	Quantitativo	%
Alocutivo	49	90,7
Elocutivo	3	5,6
Delocutivo	2	3,7

Fonte: elaboração própria a partir do Anexo I (*corpus* analisado).

Gráfico 1 – Distribuição das modalidades do *modo enunciativo* no *corpus*



Fonte: elaboração própria a partir do Anexo I (*corpus* analisado).

Passa-se agora ao *modo descritivo*, observa-se que a descrição não se reduz a “mostrar” um ambiente; ela se articula a atos enunciativos que enquadram e orientam a interlocução. Ao mesmo tempo em que fixa elementos do quadro situacional (ambientes, objetos, vestimentas), o texto os coloca a serviço de uma injunção ou de uma normatização do *dizer/fazer*. É o que se vê em “Sente-se — ordena, apontando para o sofá de veludo” (Tn44): a ordem (*modo enunciativo, alocutivo*) é acompanhada por uma designação do objeto (“sofá de veludo”) que estabiliza o espaço da interação. De modo semelhante, quando o texto apresenta, por enumeração, um conjunto de regras, como em “REGRAS – Obediência: A Submissa obedecerá a quaisquer instruções [...]” (Tn11), a listagem descritivo-normativa funciona como suporte para a regulação da cena, explicitando prescrições que organizam as condições da troca.

O *modo narrativo* fornece o esqueleto da trama ao encadear acontecimentos numa lógica temporal e causal, como encontros, conversas, decisões e consequências, alternando seqüências mais extensas de relato com ações pontuais que fazem avançar a progressão dos acontecimentos. É o que se observa, por exemplo, quando uma decisão que altera o curso imediato dos fatos: “Posso abrir uma exceção, ou talvez combinar as duas coisas [...] Eu quero muito fazer amor com você” (Tn13); ou quando o enredo avança por ações pontuais com comando e deslocamento como em “Vem cá [...] Sou um homem de palavra” (Tn33); ou, ainda em cenas de movimento que mantêm a progressão temporal, como em “Ao ancoradouro — diz ele secamente” (Tn45).

Por fim, o *modo argumentativo* aparece quando a narrativa organiza justificativas, explicações e negociações, fazendo com que os interlocutores sustentem posições e encaminhem adesões por meio de razões, condições e consequências. Isso se observa quando Grey explicita sua autoimagem e procura orientar a leitura da relação a partir de uma advertência que funciona como argumento preventivo: “Meus gostos são muito singulares. Você devia ficar longe de mim” (Tn02), instaurando um regime de sentido em que a aproximação é tematizada como escolha informada diante de um “risco” enunciado. A mesma racionalização aparece quando ele procura legitimar a terminologia do acordo, enquadrando “posse” como efeito de um princípio normativo e como dispositivo de adesão subjetiva: “A questão da posse, isso é só terminologia e remonta ao princípio da obediência. É para colocá-la no estado de espírito certo, para entender meu ponto de vista” (Tn28), o que desloca o debate de um simples desejo para um encadeamento de premissas sobre disposição, aceitação e entendimento. De forma ainda mais explícita, o texto recorre à explicação causal e à analogia para sustentar a prática proposta, articulando prazer/dor e confiança como fundamentos do pacto: “Disciplina. Há uma linha muito tênue entre prazer e dor, Anastasia... Posso lhe mostrar quão prazerosa pode ser a dor... Mais uma vez, tudo é confiança. Você confia em mim, Ana?” (Tn29). Assim, o *modo argumentativo* funciona, no *corpus*, como procedimento discursivo de enquadramento e legitimação: ele fornece as “razões” que procuram tornar aceitáveis determinadas regras e condutas, ao mesmo tempo em que evidencia as tensões e as dúvidas que atravessam a interlocução entre os personagens.

Em síntese, a descrição dos MODs no *corpus* evidencia que a sexualidade é encenada por combinações recorrentes entre marcas enunciativas (interpelações, avaliações, prescrições), estabilizações descritivo-normativas (quadros situacionais e listas de regras) e encadeamentos narrativos e argumentativos que enquadram condições, justificativas e limites. Esse funcionamento fornece a base para a seção seguinte, na qual se examinam, nas mesmas passagens, enunciados que podem ser interpretados como indícios compatíveis com a hipótese de violência verbal, considerando-se sua inscrição na encenação e nas condições da interlocução.

3.4 A violência verbal no discurso em *Cinquenta Tons de Cinza*

Conforme discutido no capítulo 2, a Teoria Semiolinguística (TS) parte do princípio de que os sentidos não são produzidos apenas pela materialidade linguística, mas pela articulação entre o dizer e a situação de comunicação. Isso implica reconhecer que a qualificação de um

ato de linguagem como violento depende do contexto em que ocorre e da interpretação atribuída pelos participantes da interação (Charaudeau, 2019a). Observa-se, portanto, uma encenação recorrente que administra a resistência da narradora e conduz o personagem por ciclos de promessa (prazer, cuidado, recompensas), proibição (regras, limites) e punição (ameaças, castigos). É dentro dessa *mise en scène* que a hipótese de violência verbal se fortalece: não pela presença isolada de insultos, mas por um modo de dizer que, repetido e ritualizado, fere pela imposição discursiva e pela administração do consentimento.

No *corpus* desta pesquisa, as marcas potencialmente associadas à hipótese de violência verbal foram descritas a partir do *modo enunciativo* e duas modalidades. Como indicado na seção anterior, há predominância de ocorrências *alocutivas* (49 excertos, 90,7%), ao lado de ocorrências *elocutivas* (3 excertos, 5,6%) e *delocutivas* (2 excertos, 3,7%). Isso significa que, no *corpus*, é frequente a orientação do *dizer* para o outro, por meio de atos enunciativos como interpelação, injunção/prescrição, interdição e advertência, que se materializam linguisticamente em formas como ordens, condicionamentos e fórmulas de validação/desvalorização. A leitura dessas ocorrências, articulada ao quadro teórico já discutido, permite observar que a qualificação de um ato de linguagem como violento não decorre de um insulto isolado, mas do modo como certos atos de *dizer* podem operar como constrangimento, intimidação ou humilhação em função das condições de situação e da interpretação/reação do destinatário (Charaudeau, 2019a). No *corpus*, tais reações aparecem em formas de hesitação, medo, constrangimento ou tentativa de negociação, o que fornece a materialidade contextual necessária para sustentar (ou relativizar) a hipótese.

Nesse quadro, interessa observar também as passagens em que o texto integra documentos, produzindo um efeito de *dizer* “atribuído a um outro” e deslocando a responsabilidade enunciativa para uma voz documental. É o que ocorre com a inserção do Contrato de Confidencialidade (CF) que, no interior do *corpus*, funciona como ocorrência *delocutiva por discurso relatado* (citação de texto escrita), uma vez que o documento é apresentado como um texto normativo transcrito.

CONTRATO

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

ENTRE

SR. CHRISTIAN GREY, residente em 301 Escala, Seattle, WA 98889 (“O Dominador”)

SRTA. ANASTASIA STEELE, residente em 1114 SW Rua Green, Apartamento 7, Haven

Heights, Vancouver, WA 98888 (“A Submissa”)

AS PARTES CONCORDAM COM OS TERMOS ABAIXO

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

TERMOS FUNDAMENTAIS

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

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

LOCAL

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

DOMINADOR

(...)

15.2 O Dominador aceita a Submissa como propriedade sua, para controlar, dominar e disciplinar durante a Vigência. O Dominador pode usar o corpo da Submissa a qualquer momento durante as

Horas Designadas, ou em quaisquer horas adicionais acordadas, do modo que julgar apropriado, sexualmente ou de outra maneira qualquer.

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

SUBMISSA

15.13 A Submissa aceita o Dominador como seu amo, com o entendimento de que é agora propriedade do Dominador, para ser usada como bem aprouver ao Dominador durante a Vigência em geral, mas especificamente durante as Horas Designadas e quaisquer horas adicionais acordadas.

15.14 A Submissa obedecerá às regras (“as Regras”) estabelecidas no Apêndice 1 do presente contrato. (James, 2012, p. 149-157)

No *corpus*, o CF aparece materialmente, com termos, finalidades declaradas e a ressalva do “consensual” com elementos que ampliam a sensação de governo técnico das práticas e de sua aceitabilidade. Do ponto de vista enunciativo, essa inserção produz um efeito *delocutivo*: o *dizer* é apresentado como vindo do próprio documento, em forma de prescrição e listagem, e não como avaliação direta da narradora. Nesse funcionamento, o CF proposto por Grey registra o detalhamento normativo (alimentação, sono, vestimenta) e a lógica sancionatória (“A Submissa aceita o Dominador como seu amo, com o entendimento de que é agora propriedade do Dominador, (...) O Dominador pode disciplinar a Submissa conforme o necessário para assegurar que ela valorize plenamente seu papel de subserviência”), o que reforça uma assimetria de posições na interlocução (dominador/submissa) e a gestão do acesso ao CF.

Nesse mesmo movimento, observam-se estratégias de captação, como a promessa de prazer considerado “seguro” e “educativo” e o uso da retórica da proteção, com a finalidade de

promover adesão às normas de fala e comportamento. Trata-se de uma busca discursiva de consentimento, conforme mencionado por Charaudeau (2019b), entendida como um recurso para estabelecer relações de poder por meio de sedução ou persuasão, sem excluir a possibilidade de ocorrência de violência verbal quando a resposta do interlocutor assim a caracteriza.

A partir desse enquadramento, a análise passa a descrever, no *corpus*, ocorrências em que atos enunciativos dirigidos ao outro (interpelações, injunções, interdições e advertências) se articulam a justificativas e avaliações no curso da sexualidade. Para fins de sistematização, apresentam-se, a seguir, grupos de exemplos organizados conforme o funcionamento predominante do ato de *dizer* no *corpus* conforme proposto Charaudeau (2019b):

- a) Ameaças punitivas explícitas (e veladas): “você ficaria uma semana sem conseguir sentar”; “vai ser pior para você”; promessa de “surra” por “insolência”; anúncio de “punição dolorosa”; proibição “não goze ou apanhará”; ameaça de confinamento em “porão de carga... dentro de um caixote”.
- b) Comandos/proibições sobre corpo e prazer: “fique quieta”; “mãos na cabeça”; “peça... me bata, por favor, senhor”; “sexo rápido para mim, não para você”; “quando está aqui dentro, você é totalmente minha”; “não goze”.
- c) Humilhação/possessividade: “Você. É. Minha.”; gosto por vê-la “dolorida” porque “lembra onde ele esteve”; exigência de “chupar o polegar com sangue” com a justificativa “você me desagradou”, peças de linguagem que exibem a assimetria e escrevem no corpo a sanção anunciada.

A seguir, tem-se a apresentação de três exemplos da análise utilizada para sistematizar o *corpus* conforme mostrado no parágrafo anterior. No corpo da análise, esses exemplos são retomados não apenas na forma em que aparecem no Anexo I, mas também com a contextualização enunciativa necessária para que se compreenda o funcionamento do ato de linguagem em situação. Assim, ainda que a versão integral de cada trecho esteja disponível no Anexo I, aqui se apresentam recortes menores, suficientes para ilustrar, de modo preciso, três noções de violência verbal delineadas por Charaudeau (2019b), mantendo-se o vínculo com o contexto que lhes dá sentido e permitindo interpretar seus efeitos na interlocução.

Assim, inicia-se com o primeiro exemplo, referente à categoria das ameaças punitivas, explícitas ou veladas, identificado no excerto Tn01.

(...)

— Você precisa comer. Foi por isso que passou tão mal. Francamente, é a regra número um antes de beber.

Ele passa a mão no cabelo, e sei que é porque está irritado.

— Vai continuar me repreendendo?

— É isso que estou fazendo?

— Acho que sim.

— Você tem sorte por eu só estar repreendendo você.

— Como assim?

— Bem, se fosse minha, você ficaria uma semana sem conseguir sentar depois do que aprontou ontem. Você não comeu, tomou um porre, se arriscou. — Ele fecha os olhos, uma expressão de pavor estampada por um instante em seu rosto, e estremece. Quando abre os olhos, me encara com raiva. — Odeio pensar no que poderia ter acontecido com você.

Olho de cara feia para ele. Qual é o problema desse cara? O que ele tem com isso? Se eu fosse dele... *Bem, eu não sou*. Se bem que talvez uma parte minha gostaria de ser. A ideia atravessa a irritação que sinto com suas palavras autoritárias. Enrubescço diante da imprevisibilidade do meu inconsciente, que está saltitando todo feliz diante da ideia de pertencer a Grey. (James, 2012, p. 64-65)

Em Tn01, a cena ocorre após Anastasia ter ingerido bebida alcoólica sem se alimentar, encontrando-se, portanto, em um momento de vulnerabilidade física e emocional, anterior à consumação do ato sexual. Nesse contexto, Grey profere uma sequência de reprovações e, sobretudo, uma ameaça que só ganha sentido pleno quando lida no contexto interacional: ele inicialmente minimiza a própria conduta como se fosse apenas uma “repreensão” (“Você tem sorte por eu só estar repreendendo você.”) mas, em seguida, projeta a sanção corporal (“...se fosse minha, você ficaria uma semana sem conseguir sentar...”).

À luz da TS, conforme Charaudeau (2019b), a fala se ancora no controle do comportamento (“você não comeu, tomou um porre, se arriscou”) e reconfigura o vínculo afetivo como um vínculo de tutela punitiva, produzindo um efeito de intimidação que, no *corpus*, se apresenta como indício da violência verbal entendida como agressividade dirigida ao outro. O próprio texto reforça essa análise ao registrar a reação da narradora que nomeia o impacto do *dizer* (“irritação que sinto com suas palavras autoritárias”), evidenciando que a violência verbal, aqui, não está apenas na forma linguística (modalidade *alocutiva* e ameaça), mas na articulação entre forma, cena e posições assumidas pelos interlocutores.

Assim, Tn01 demonstra como a análise depende da materialidade linguística situada: o enunciado “se fosse minha” adquire valor ameaçador porque emerge em uma cena de reprimenda, com assimetria enunciativa e projeção de punição, sustentando a hipótese de que a regulação do outro por injunção e sanção é um procedimento recorrente no *corpus*, capaz de fundamentar a leitura de violência verbal.

Em diversos momentos, o instrumento contratual é utilizado para reencenar o ciclo de proibição e punição, evidenciado por expressões como “necessidade de controle”, “homem de

palavra”, bem como ações posteriores que reiteram essa lógica. Observa-se, ainda, a extensão desse controle para além do ambiente físico, manifestando-se, por exemplo, na solicitação de atualizações por meio de mensagens eletrônicas. Nesse quadro, o foco da negociação desloca-se para um regime marcado por expectativas e ameaças recorrentes, como ilustra o excerto Tn37: “Se diz que vai entrar em contato comigo quando sair do trabalho, você deveria ter a decência de fazer isso. Do contrário, fico preocupado, e preocupação não é uma emoção que me seja familiar, e não a tolero muito bem. Ligue para mim!”.

Na sequência, passa-se à análise de comandos e proibições que incidem diretamente sobre o corpo e prazer, conforme exemplificado nos trechos Tn34-35. A interlocução se estrutura por injunções explícitas e advertências que regulam a conduta da Anastasia-personagem, instaurando uma dinâmica de controle que se articula à *mise em scène* previamente estabelecida.

— Coloque as mãos na cabeça — ordena.

Obedeço na mesma hora.

— Por que estou fazendo isso, Anastasia? — pergunta.

— Porque revirei os olhos para você. — Mal consigo falar. — Acha que essa é uma atitude educada?

— Não.

— Vai fazer de novo?

— Não.

— Vou lhe dar uma surra toda vez que fizer isso, entendeu?

Muito lentamente, ele abaixa minhas calças. Ai, como isso é degradante! Degradante, assustador e excitante. Ele está fazendo disso um bicho de sete cabeças. Estou com o coração na boca. Mal consigo respirar. *Merda, será que vai doer?*

Ele põe a mão na minha bunda nua, acariciando-me delicadamente, fazendo movimentos circulares com a palma da mão. De repente, retira a mão... e me bate — com força. *Ai!* Arregalo os olhos reagindo à dor, e tento me levantar, mas ele põe a mão entre as minhas escápulas, forçando-me para baixo. Torna a acariciar o local onde me bateu, e sua respiração muda — está mais ruidosa, mais forte. Ele me bate de novo e de novo, depressa e sem interrupção. *Putá merda, isso dói.* Não emito um som, o rosto contraído para aguentar a dor. Tento me contorcer para me esquivar das palmadas — estimulada pela descarga de adrenalina que me percorre o corpo.

— Fique quieta — grunhe ele —, senão não vou parar de bater.

(...)

— Está sentindo? Está vendo quanto seu corpo gosta disso, Anastasia? Você está toda molhada só para mim.

Há um tom de assombro em sua voz. Ele mexe os dedos rapidamente num movimento de vaivém.

Gemo. *Não, claro que não.* E aí os dedos saem... e fico querendo que voltem.

— Da próxima vez farei você contar. Onde está aquela camisinha?

Ele pega a camisinha e me levanta delicadamente, colocando-me de bruços na cama. Escuto o zíper dele e o invólucro sendo aberto. Ele tira minha calça completamente e me põe ajoelhada, acariciando de leve minha bunda, agora muito dolorida.

— Vou comer você agora. Pode gozar — murmura ele. (James, 2012, p. 245-247)

No excerto Tn34-35, a cena ocorre durante a interação sexual, momento em que a prática de punição é explicitamente incorporada ao roteiro erótico. Anastasia-narradora

descreve que Grey a imobiliza e instaura uma sequência de comandos e perguntas que funciona como um protocolo de “correção” do comportamento, culminando na ameaça de repetição da sanção. Do ponto de vista da TS, conforme Charaudeau (2019b), trata-se de um trecho marcado pela modalidade *alocutiva*, em que injunções e advertências organizam a interlocução: “Coloque as mãos na cabeça — ordena” e “Vou lhe dar uma surra toda vez que fizer isso, entendeu?”.

Essas formulações não operam isoladamente; articulam-se a perguntas cujas respostas são previamente balizadas (“Acha que essa é uma atitude educada?”, “Vai fazer de novo?”), produzindo um efeito de condução do *dizer* do outro e de enquadramento moral (“atitude educada”) que desloca a cena do campo do desejo para o da disciplina.

Conforme Charaudeau (2019b), o valor ameaçador do diálogo (“vou lhe dar uma surra...”) que se atualiza porque esta integra uma sequência que: atribui falta à interlocutora (o “revirar os olhos”); projeta a sanção como regra reiterável (“toda vez”); e exige ratificação (“entendeu?”), instaurando uma forma de intimidação que regula a conduta futura.

Ao mesmo tempo, a narradora inscreve a polivalência afetiva da cena ao qualificá-la como “degradante, assustador e excitante”, o que reforça o pressuposto de que a interpretação não pode prescindir da situação: é a *mise em scène*, isto é, o modo como o texto organiza a cena, distribui posições e orienta os efeitos de sentido, que permite discutir se tais injunções e ameaças se estabilizam como violência verbal ou se são ressignificadas, no universo diegético, como parte do pacto erótico encenado.

Na sequência, observa-se outra modalidade relevante, a humilhação e a possessividade, que aparecem em enunciados de apropriação e controle, como se verifica no trecho Tn48, apresentado a seguir.

— Que diabo você está fazendo comigo? — diz ele baixinho, esfregando o nariz no meu pescoço. — Você me seduz completamente, Ana. Você faz uma mágica poderosa.

Ele solta meus pulsos, e eu passo os dedos em seu cabelo, saindo do êxtase. Aperto as pernas em volta dele.

— Eu é que estou sendo seduzida — murmuro.

Ele olha para mim. Tem uma expressão desconcertada, até alarmada. Colocando as mãos em cada lado do meu rosto, imobiliza minha cabeça.

— Você. É. Minha — diz, cada palavra um *staccato*. — Entendeu?

Ele está muito sério, muito apaixonado — um maníaco. A força do seu pedido é muito inesperada e irresistível. Pergunto-me por que ele está se sentindo assim.

— Sim, sua — murmuro, perturbada com seu ardor.

— Tem certeza que tem que ir à Geórgia?

Balanço a cabeça, lentamente assentindo. E, neste breve momento, vejo sua expressão mudar, e as venezianas descerem. Ele sai de mim bruscamente, fazendo-me contrair o rosto.

— Está dolorida? — pergunta, debruçando-se em cima de mim.

- Um pouco — confesso.
 — Gosto de você dolorida. — Seus olhos ardem. — Me faz lembrar onde eu estive, e só eu.
 (...)

 — Seria melhor eu ir tomar um banho. — Levanto-me e passo por ele.
 Ele franze a testa e passa a mão no cabelo.
 — Tenho que dar mais uns telefonemas. Vou tomar café com você quando sair do banho. Acho que a Sra. Jones lavou suas roupas de ontem. Elas estão no armário.
O quê? Quando é que ela fez isso? Droga, será que ela nos ouviu? Enrubesco.
 — Obrigada — murmuro. (James, 2012, p.332-333)

No excerto Tn48, o enunciado surge no interior de uma cena de interação sexual, quando a narradora descreve um gesto físico de imobilização (“imobiliza minha cabeça”) que prepara a verbalização de uma fórmula de apropriação: “Você. É. Minha - diz, cada palavra um staccato. - Entendeu?”. O valor desse *dizer*, no plano dos procedimentos discursivos, está na combinação entre a segmentação rítmica (“Você. É. Minha”), que intensifica a assertividade e dramatiza a tomada de posição do locutor, e a pergunta de confirmação (“Entendeu?”), que convoca uma ratificação do outro, funcionando como mecanismo de enquadramento da conduta e de captura da adesão. Trata-se, portanto, de uma marca fortemente *alocutiva* no *corpus*, não apenas se afirma uma pertença, mas se exige que ela seja reconhecida e incorporada na cena.

À luz da proposta de Charaudeau (2019b), o enunciado poderia ser lido como declaração amorosa; situado na *mise em scène* narrativa (imobilização + afirmação de posse + solicitação de confirmação), configura-se como indício de uma dinâmica de controle que se realiza pelo *dizer*, aproximando-se do que se discute como possível violência verbal por possessividade e imposição de reconhecimento.

Por outro lado, o encadeamento narrativo relativiza qualquer leitura unívoca, pois a cena prossegue com um gesto de condução (“depois se levanta e estende a mão para me ajudar a descer da mesa”), sugerindo que a agressividade potencial do enunciado é reconfigurada, como parte do roteiro íntimo encenado. Essa ambivalência, produzida pelo entrelaçamento entre materialidade linguística e situação, torna Tn48 relevante para a análise das marcas e de seus efeitos de sentido no *corpus*.

Encerrando esta etapa, destaca-se que, dos 54 trechos selecionados para compor o *corpus* dessa pesquisa, 39 trechos apresentam marcas associadas ao conceito de violência verbal. Essa constatação reforça a hipótese de sua recorrência e evidencia a relevância para a compreensão das estratégias discursivas mobilizadas na obra.

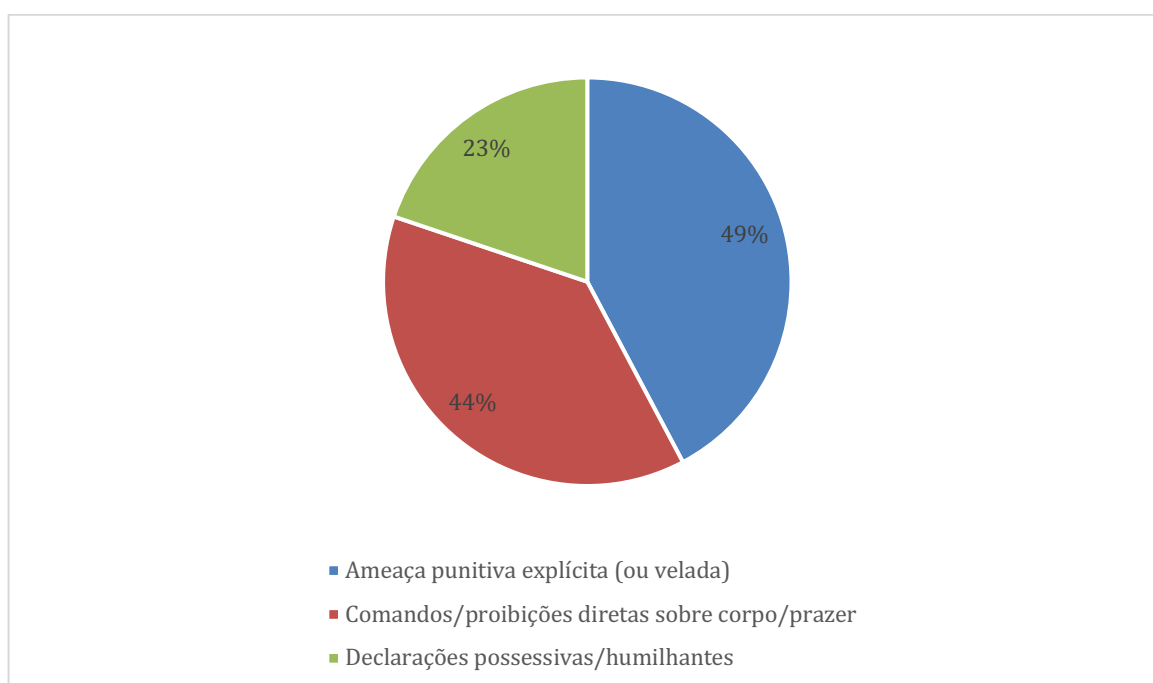
- a) Ameaça punitiva explícita (ou velada): pelo menos 19/39 trechos ($\approx 49\%$), incluindo Tn 1, 3, 7, 10, 33, 38–42, 43–45, 46, 49, 51–52, 53–54.

- b) Comandos/proibições diretas sobre corpo/prazer: ao menos 17/39 ($\approx 44\%$), p.ex. Tn 7, 14, 16–17, 34–36, 38–42, 46–47, 51–52, 37, 8.
- c) Declarações possessivas/humilhantes: ao menos 9/39 ($\approx 23\%$), p.ex. Tn 15, 34–36, 38–42, 48–49, 46.

A escolha dos 39 trechos não foi aleatória, mas fundamentada na recorrência dessas marcas linguísticas e na sua relevância para compreender como a obra mobiliza estratégias discursivas que podem ser interpretadas como indícios de violência verbal no contexto da narrativa.

Para facilitar a compreensão da distribuição das marcas de violência verbal, foi criado o Gráfico 2 que mostra a incidência de ameaças punitivas, comandos/proibições e declarações possessivas ou humilhantes sendo que esse recurso visual destaca como cada categoria ocorre e se sobrepõe ao longo do *corpus* analisado.

Gráfico 2 – Distribuição das marcas da violência verbal no *corpus*



Fonte: elaboração própria a partir do Anexo I (*corpus* analisado).

Do ponto de vista discursivo, o BDSM configura-se como um mecanismo de legitimação de dizeres que, em outros contextos, tenderiam a ser interpretados como agressivos, graças ao seu contrato, léxico-técnico e procedimentos específicos. Observa-se, porém, que esse enquadramento não neutraliza a possibilidade de violência verbal; ao contrário, ele a instrumentaliza por dois caminhos:

1. Captação e consentimento são utilizados como estratégias: a promessa de “exploração segura” e “respeito aos limites” atua como um recurso para captar a adesão (promessa), instalar comandos e proibições (proibição) e aplicar sanções (punição). O modo de dizer se articula com o que Charaudeau (2019b) descreve como estratégia de captação, visando a submissão do interlocutor, inclusive por sedução e pela busca ativa do consentimento.
2. Normalização de ameaças/ordens: uma vez “contratualizadas”, ameaças como “não goze ou apanhará” e “vai ser pior para você” passam a funcionar na superfície textual como regras de jogo, ainda que a narradora as sinta como intimidadoras e humilhantes, o que é decisivo para a qualificação da violência verbal.

Do ponto de vista do personagem, a própria voz narrativa registra efeitos de temor, hesitação e constrangimento. Ao abrir o envelope do CF, Anastasia nomeia a leitura como “intimidante”, “com o coração na boca”; em outros pontos, “hesita”, “implora” e estas são marcas de que, em sua avaliação, há algo chocante no que lhe é dito ou prometido, mesmo quando envolto em cuidado e desejo. Esse aspecto está de acordo com o critério central de Charaudeau (2019b): é o interlocutor que determina, por meio de sua reação no contexto, se determinado enunciado é percebido como violento. A recorrência de reações como medo ou súplica no *corpus* reforça a hipótese apresentada.

Nesse arranjo, Grey mobiliza o discurso do BDSM (contrato, regras, léxico técnico) como meio de legitimar e normalizar atos de dizer que, pela reação da narradora e pelos próprios conteúdos (ameaças, proibições, humilhações), ganham força como violência verbal. A análise quantitativa reforça essa leitura ao evidenciar incidência significativa de ameaças e comandos, mas o ponto decisivo, conforme aponta Charaudeau (2019), é a reação situada da interlocutora, sem a qual não há qualificação legítima do ato de linguagem como violento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa tem como objetivo compreender como *Cinquenta Tons de Cinza* organiza, no plano discursivo, representações sociodiscursivas da sexualidade, com atenção especial aos indícios de violência verbal nas interações entre os personagens principais.

Parte-se do entendimento de que a sexualidade, quando encenada em um romance de grande circulação, como este, não se apresenta apenas como “tema”, mas como cena discursiva, isto é, como um espaço de interlocução no qual constrói-se imagens de si e do outro, se negociam limites e se estabilizam valores acerca do desejo, do prazer e do medo.

No capítulo 1, realizou-se uma revisão teórico sobre o amor, erotismo, pornografia e BDSM, situando a obra no contexto histórico-cultural da literatura erótica e analisando como essas práticas foram representadas ao longo do tempo. Este capítulo mostrou que as fronteiras entre o erotismo e a pornografia não podem ser tratadas como categorias fixas, mas como construções histórico-discursivas atravessadas por normas, proibições e regimes de legitimidade que variam conforme os contextos. Ao retomar a historicidade dessas representações, foi possível compreender como a literatura, longe de apenas “espelhar” práticas sociais, participa da produção e circulação de imaginários sobre sexualidade, ora reforçando, ora deslocando valores compartilhados, ora tornando palatáveis certos temas ao integrar romantização, transgressão e dramatização. Ainda no capítulo 1, destacou-se que o BDSM, historicamente marginalizado e patologizado, foi associado à perversão e à violência, e que a obra de Erika L. James, embora tenha popularizado o tema, perpetua estereótipos ao vinculá-lo à ideia de trauma e à necessidade de cura. Assim, se enfraquece a centralidade de princípios éticos frequentemente reivindicados por comunidades praticantes, como negociação, segurança e consentimento.

No capítulo 2, com base na Teoria Semiociológica, descreveu-se o funcionamento do contrato de comunicação, a *mise en scène* interna e externa, a articulação entre os MODs, e os procedimentos discursivos. Mostrou-se que a construção de sentido em textos ficcionais depende menos da “essência” do conteúdo e mais da forma como a enunciação encena papéis, finalidades e expectativas. Por isso, a pesquisa também incorporou o ajuste metodológico necessário à análise do texto literário, considerando a duplicidade da cena enunciativa e a distinção entre circuito externo (autor/leitor) e circuito interno (narrador/personagens/destinatário ideal).

Já no capítulo 3, desenvolveu-se a análise do *corpus*, composto por 54 trechos selecionados, reunidos e numerados no Anexo I (Tn01-Tn54). Dos 54 trechos, 39 apresentaram

indícios dessas estratégias discursivas, confirmando a hipótese inicial de que tais marcas não se restringem a insultos explícitos, mas se manifestam por mecanismos de regulação e imposição no interior da *mise en scène* narrativa. Esses dados foram sistematizados em tabelas e gráficos reforçando a consistência da hipótese inicial.

O percurso desenvolvido neste capítulo mostra que a hipótese de presença de violência verbal no *corpus* se sustenta na recorrência de atos de *dizer* que, no interior da encenação narrativa, combinam formas de imposição (ordens, proibições, ameaças e sanções verbalizadas) com procedimentos de captação que procuram fazer aderir a interlocutora ao “jogo” enunciativo. Nesse sentido, e em diálogo com as reflexões de Charaudeau (2019b), compreende-se que a violência verbal não se reduz a insultos explícitos, mas pode insinuar-se por mecanismos discursivos de pressão e desqualificação que afetam a face e a margem de ação do outro no ato de comunicação. No caso de *Cinquenta Tons de Cinza*, tais mecanismos aparecem reconfigurados por um enquadramento contratual e por uma *mise en scène* que tende a naturalizar determinadas formas de coerção verbal, ao mesmo tempo em que a narrativa registra oscilações entre resistência, hesitação e aceitação.

Do ponto de vista dos efeitos de sentido, a predominância de determinadas categorias nos excertos selecionados indica que a interlocução encenada se estrutura, com frequência, por injunções, advertências e comandos. Isso torna particularmente relevantes as cenas de relações sexuais, nas quais o *dizer* opera como condutor da ação e como mecanismo de regulação do comportamento do outro, em especial quando a retórica do cuidado e do consentimento passa a funcionar como cobertura para a intensificação de pressões, para o estreitamento da negociação e para a produção de medo ou culpa como formas de adesão.

A pertinência da abordagem da TS, ao descrever operações articuladas à cena, aos papéis interlocutivos e às estratégias de legitimação, permite compreender a violência verbal como um efeito de sentido, verificável na materialidade textual e analisado à luz das condições de produção e recepção. Desse modo, a violência verbal, enquanto efeito interpretativo, depende da interação entre materialidade linguística e situação enunciativa, de modo que sua qualificação não é intrínseca ao enunciado, mas resulta da relação entre forma, contexto e reação do interlocutor.

Em síntese, os resultados obtidos sustentam que a violência verbal, no contexto analisado, não se reduz a insultos explícitos, mas se insinua por mecanismos discursivos de pressão, intimidação e desqualificação, reconfigurados por um enquadramento contratual que tende a naturalizar tais práticas. Além disso, o estudo evidencia que *Cinquenta Tons de Cinza* mobiliza uma imagem estereotipada do BDSM ao associá-lo à dominação unilateral e à

patologização do desejo, em vez de enfatizar princípios éticos frequentemente reivindicados por comunidades praticantes, como consentimento, segurança e negociação.

Do ponto de vista teórico-metodológico, esta pesquisa contribui para ampliar a aplicação da TS ao texto literário, ao oferecer instrumentos para uma leitura crítica das representações da sexualidade e ao demonstrar como a encenação narrativa organiza valores, posições interlocutivas e expectativas de leitura. O ajuste metodológico que distingue circuitos e instâncias enunciativas permitiu tratar com maior precisão o lugar do narrador e o modo como a primeira pessoa intensifica o envolvimento do leitor, produzindo efeitos de proximidade, credibilidade e avaliação contínua, aspecto particularmente relevante quando se analisa a violência verbal como efeito interpretativo sustentado pela reação do interlocutor e pela leitura proposta pela narrativa.

Nessa direção, essa pesquisa abre caminho para outras investigações como comparar *Cinquenta Tons de Cinza* com outras obras eróticas contemporâneas para verificar se a violência verbal é um traço recorrente do gênero; analisar a recepção da obra em redes sociais e mídias digitais, observando como leitores interpretam e ressignificam essas práticas; explorar representações do BDSM em outros suportes (cinema, série, *fanfics*), investigando como diferentes materialidades semióticas reorganizam a encenação do contrato, dos corpos e da violência verbal.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Mickaelly Moreira de. Blogueiras feministas e análises literárias: o contrato sadomasoquista de *Cinquenta Tons de Cinza* [Resumo expandido]. *Revista Includere*, v. 3, n. 1, p. 577–582, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufersa.edu.br/includere/article/view/7435>. Acesso em: 27 nov. 2025.
- AZEVEDO, Natanael Duarte de. Pelo buraco da fechadura: autores e obras da literatura pornográfica luso-brasileiros (1890-1912). *Soletras*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 354-377, jul./dez. 2017. DOI: 10.12957/soletras.2017.30325. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/30325>. Acesso em: 17 dez. 2025.
- BARP, Luísa Ferreira Guedes. O discurso dos perversos: praticantes de BDSM em busca de legitimação. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 3, e61986, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/y34nrThzfQPm7ctm7vjpKkK/>. Acesso em: 7 jul. 2025.
- BAKSI, Catherine. Lady Chatterley’s legal case: how the book changed the meaning of obscene. *The Guardian*, Londres, 1 ago. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/law/2019/aug/01/lady-chatterleys-legal-case-how-the-book-changed-the-meaning-of-obscene>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- BALMAS, Luana. BDSM: o que significa e como é o estilo de vida dominatrix. *Gshow*, Rio de Janeiro, 24 jun. 2023. Atualizado em: 9 dez. 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/comportamento/sexualidade/noticia/bdsm-o-que-significa-e-como-e-o-estilo-de-vida-dominatrix.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2026.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.
- BOLL, Julia. Com menos sexo e mais romance, autora tenta repetir fenômeno de *Cinquenta tons de cinza*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2023. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2023/11/com-menos-sexo-e-mais-romance-autora-tenta-repetir-fenomeno-de-cinquenta-tons-de-cinza.shtml>. Acesso em: 13 jun. 2024.
- BORGES, Gabriela Silva. Amor e tragédia em *Anna Kariênina*: da literatura ao cinema. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 177-191, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/14865>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 3. Ed. Rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. Disponível em: https://loja.editoraunicamp.com.br/DynamicItems/Catalog/c76b37f3-a992-477b-8b52-50868b77d6a620pp_Introdução_a_analise_do_discurso_W65.pdf. Acesso em: 07 set. 2025.
- CAMPOS, Leonardo. Crítica - *Cinquenta Tons de Cinza*. *Plano Crítico*, 9 fev. 2017. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-cinquenta-tons-de-cinza/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

CARVALHO, Elair de. A imagem erótica do feminino em Eça e Machado: o viés do materialismo histórico. *Revista ECOS*, v. 4, n. 1, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1008>. Acesso em: 17 dez. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de (org.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE-UFMG, 2004. P. 13-41. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Genero%20Reflexões%20em%20%20Análise%20do%20Discurso.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lopes; GAVAZZI, Sigrid (Orgs.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. P. 11-27. Disponível em: <https://www.patrick-charaudeau.com/Uma-analise-semiolinguistica-do-texto-e-do-discurso.html>. Acesso em: 29 ago. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva: o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia (org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. P. 309–326. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Identidade-social-e-identidade.html>. Acesso em: 16 ago. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. O contrato de comunicação na sala de aula. *Revista Inter-Ação*, v. 37, n. 1, p. 1-14, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/interacao/article/download/18861/11231>. Acesso em: 10 abr. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Tradução de Maria da Glória Corrêa di Fanti e Rosa Maria de Oliveira Mitre. *Entre Palavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571–591, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/857/433>. Acesso em: 15 ago. 2025.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2019a.

CHARAUDEAU, Patrick. Reflexões para a análise da violência verbal. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 15, n. 3, p. 443-476, set./dez. 2019b. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341689686_Reflexoes_para_a_analise_da_violencia_verbal. Acesso em: 17 ago. 2025.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho. A Teoria Semiolinguística do Discurso: alguns pressupostos. *Revista Memento*, Três Corações, MG, v. 5, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/1826/pdf_44. Acesso em: 07 set. 2025.

COUTO, José Geraldo. Narrativa de Georges Bataille conjuga o poético e o obsceno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1110200315.htm#:~:text=Um%20o%20erótico%20e%20o%20sagrado>. Acesso em 04 jul. 2025.

DUARTE, Maria Isabel Roque Martins. *Amor e Desejo na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro: Uma revisão de motivos, conceitos e paradigmas*. 2010. 245 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/1772>. Acesso em: 5 jul. 2025.

DUARTE, Thamara Maria Maia. Dia do BDSM: veja os maiores mitos sobre a controversa prática sexual. *Metrópoles*, coluna Pouca Vergonha, 24 jul. 2023. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/pouca-vergonha/dia-do-bdsm-veja-os-maiores-mitos-sobre-a-controversa-pratica-sexual>. Acesso em: 13 jan. 2026.

DUNKLEY, Cara; BROTTTO, Lori. The Role of Consent in the ontexto f BDSM. *Sexual Abuse*, 2019. Disponível em: <https://med-fom-brotto.sites.olt.ubc.ca/files/2019/04/Dunkley-Brotto-Sexual-Abuse.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2025.

DURIGAN, João Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

ESTEVES, Pedro. *Os interditos do desejo: um estudo autoetnográfico das emoções nas relações de dominação e submissão entre praticantes de BDSM*. 2023. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. 103f. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/20558>. Acesso em: 06 jul. 2025.

FACCHINI, Regina; MACHADO, Sarah Rossetti. “Praticamos SM, repudiamos agressão”: classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, n. 14, p. 195–228, ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sess/a/YVCwTP7VMFH7ttwd8gYbf5n/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2025.

FEITOSA, Luiz Carlos. Mulher, amor e desejo, segundo a literatura amorosa do Alto Império. *Classica*, Brasil, n. 125, p. 123-128, 2007. Disponível em: https://www2.unifap.br/editora/files/2014/12/Ebook_Mulheres-e_a_Literatura_Brasileira.pdf. Acesso em: 25 jul. 2025.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 56, e562, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331328601_Amor_humor_e_terror_na_ficcao_de_Lygia_Fagundes_Telles. Acesso em: 26 jul. 2025.

FONSECA, Maria Carolina Bellico. De Simone de Beauvoir aos *Cinquenta tons de cinza*. *Estudos de Psicanálise*, Belo Horizonte, n. 40, p. 115-134, dez. 2013. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000200010. Acesso em: 25 jul. 2025.

HADDAD, Gisela. Encontros amorosos: amor, paixão e desejo na cultura moderna. *Ide* (São Paulo), São Paulo, v. 34, n. 52, p. 123–131, 2011. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000100013. Acesso em: 4 dez. 2025.

HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Ana Luiza D. Silva. São Paulo: Elefante, 2020.

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

LAGES, Mauricio Piatti. Fragmentação e incerteza no código amoroso contemporâneo. *Arquivos do CMD*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 14–37, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/39253>. Acesso em: 4 dez. 2025.

LEITE JÚNIOR, Jonas. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=u_W8dGXrFqwC. Acesso em: 7 jul. 2025.

LINHARES PEREIRA, Camila; RICARDI, Carolina Silva. Quando eu perdi você, ganhei a aposta: amor e desejo na novela *A Dócil*, de Dostoiévski. *Psicanálise & Barroco em Revista*, v. 16, n. 1, p. 48-78, 2018. Disponível em: <https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/8184>. Acesso em: 5 jul. 2025.
MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MELLO, Renato de. O quadro do contrato comunicacional de Patrick Charaudeau e o texto literário. *Calígrama*, Belo Horizonte, v. 8, p. 41-54, nov. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/29907>. Acesso em: 16 ago. 2025.

MELLO, Renato de. A análise do discurso e suas interseções com a crítica literária. In: EMEDIATO, Wander; MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William (Org.). *Análise do discurso: gêneros, comunicação e sociedade*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/POSLIN/FALE-UFMG, 2006. P. 287-296. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/site/e-livros/Análise%20do%20Discurso%20-%20Gêneros,%20Comunicação%20e%20Sociedade.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2025.

MESSAGI JR., Mário. 50 Tons de Cinza divide opiniões entre os praticantes do BDSM. *Jornal Comunicação* (UFPR), 10 fev. 2015. Disponível em: <https://jornalcomunicacao.ufpr.br/50-tons-de-cinza-divide-opinioes-entre-os-praticantes-do-bdsm/>. Acesso em: 13 jan. 2026.

MICHAELIS. Coito. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2026. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/coito/>. Acesso em: 11 jan. 2026;

MICHAELIS. Cópula. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2026. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/c%C3%B3pula/>. Acesso em: 11 jan. 2026

MOREIRA, Aline. As matrizes da pornografia de Alfredo Gallis (1859-1910). *Revista Letras*, nº 100, 2020. DOI: 10.5380/rel.v100i0.68904. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letas/article/view/68904>. Acesso em: 17 dez. 2025.

MOURA, Maria Beatriz de Souza. *Nelson Rodrigues e a censura: uma análise pragmática*. 2023. 283 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. 217f. Disponível

em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2139/tde-29022024-103422/publico/10837808DIO.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

NIELSEN, Morten. Safe, Sane, and Consensual – Consent and the Ethics of BDSM. *Journal of Philosophical Sexual Ethics*, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/269738537_Safe_Sane_and_Consensual-Consent_and_the_Ethics_of_BDSM. Acesso em: 20 jul. 2025.

NORONHA, Heloísa. Quem são as brasileiras que vendem livros eróticos a R\$ 1,99 na Amazon? *Terra: NÓS*, 2 mar. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/nos/quem-sao-as-brasileiras-que-vendem-livros-eroticos-a-r-199-na-amazon,37eccbcd461007e0782dd09a53a35042jc875fkn.html>. Acesso em: 5 jul. 2025.

NUNES, Ana Clara do Nascimento; PEREIRA, Rodrigo Dias. BDSM: corpos e jogos de poder. *RAE – Revista de Administração de Empresas*, v. 62, n. 4, p. 1-19, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/KK5FJ6wh3DrjLMkPpjqHPyq/>. Acesso em: 7 jul. 2025.

NUNES, Paula Ávila. A linguística geral de Émile Benveniste: uma análise das seções “Transformações da linguística” dos Problemas de Linguística Geral I e II. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 32, n. 4, p. 971-992, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/relin/article/view/5878>. Acesso em: 20 dez 2025.

OLIVEIRA, Paula Nunes. Submissão e ousadia: uma visão da *História de O*, de Pauline Réage. *Anais do CONAGES*, 2016, p. 1-8. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/conages/2016/TRABALHO_EV053_MD1_SA4_ID641_01052016220345.pdf. Acesso em: 5 jul. 2025.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/36379009/ORLANDI_Eni_Análise_do_discurso_princípios_and_procedimentos. Acesso em: 07 set. 2025.

PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino. Processos de discursivização: da língua ao discurso caracterizações genéricas e específicas do texto argumentativo. *Veredas – Revista de Estudos Linguísticos*, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 89-96, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/25318>. Acesso em: 6 jan 2025.

PAZ, Joana Sudbrach. “Quem sabe o príncipe virou um chato”: relacionamentos problemáticos em *Romeu e Julieta* e *A Megera Domada*. 2021. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Inglês) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/30157/1/relacionamentosproblematicosromeu_julieta.pdf. Acesso em: 04 dez 2025.

PEREIRA, Ana Lúcia Silva. O realismo trágico em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. *Philologus: Revista de estudos e pesquisas em língua portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 159-168, 2010. Disponível em: <https://philologus.iesp.uerj.br/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

PEREIRA, Maria Rita Andrade. Amor e erotismo na obra *Do desejo*, de Hilda Hilst. *Revista Crioula*, n. 24, p. 167-189, 2019. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/crioula/article/view/162933>. Acesso em: 26 jul. 2025.

PINHEIRO, Lúcia Bastos Leão Grandó. *Por entre as páginas de La Vie...: o erotismo libertino no romance epistolar do século XVIII*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. 547f. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/72633>. Acesso em: 5 jul. 2025.

PINTO, Paula Esteves. *Os interditos do desejo: um estudo autoetnográfico das emoções nas relações de dominação e submissão entre praticantes de BDSM*. 2023. 103 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://www.btdt.uerj.br:8443/handle/1/20558>. Acesso em 05 jul. 2025.

SAMPAIO, Letícia Billarrubia. *Eco e Narciso: ressonâncias do amor romântico na contemporaneidade*. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências – Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) — Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-02092020-175829/pt-br.php>. Acesso em: 13 jan. 2026.

SANTANA, Bárbara Melissa. *A trilogia Cinquenta Tons: análise discursiva de um fenômeno transmidiático*. 2021. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) — Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2021. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/linguistica_lingua_portuguesa/5487.pdf. Acesso em: 17 dez 2025.

SANTOS, Claudiana Gomes dos. Novas representações literárias do amor entre mulheres como projeto político. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 41, p. 253-289, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/190328>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SCOTTI, Sérgio. A histeria em Freud e Flaubert. *Estudos de Psicologia (Natal)*, Natal, v. 7, n. 2, p. 333–341, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/7DXdzPXdrwf74pjpjckfWC/?lang=pt>. Acesso em: 11 jan. 2026.

SILVA, Estevam. 92 anos de Cassandra Rios, a escritora mais censurada do Brasil. *Opera Mundi*, São Paulo, 3 out. 2024. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/pensar-a-historia/92-anos-de-cassandra-rios-a-escritora-mais-censurada-do-brasil/>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SILVA, Aline Regina Santos da. A poesia bíblica e erótica do *Cântico dos Cânticos*. *Revista Letras Raras*, Salvador, n. 73, p. 9-32, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.uneb.br/index.php/letrasraras/article/view/201233>. Acesso em: 7 jul. 2025.

SILVA, Luís Carlos Lopes e. Os limites entre o erótico e o pornográfico em *O amante de Lady Chatterley*. *Revista Verinotio*, Uberlândia, v. 23, n. 1, p. 60-73, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6132660>. Acesso em: 7 jul. 2025.

SILVA, Vanessa Lúcia Marques da. Sexualidades dissidentes: um olhar sobre narrativas identitárias e estilo de vida no ciberespaço. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 23, n. 10, p. 3309-

3318, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/Kf8Vk99yspnmFGjfgR6KpJw/>. Acesso em: 6 jul. 2025.

SMITH, Anna. Fifty Shades of Grey: what BDSM enthusiasts think. *The Guardian*, Londres, 15 fev. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/feb/15/fifty-shades-of-grey-bdsm-enthusiasts>. Acesso em: 7 jul. 2025.

SOUSA RIOS, Kênia. O amor no museu: uma experiência de ensino de História com objetos do amor romântico. *Revista História Hoje*, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 139–153, 2015. Disponível em: <https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/141>. Acesso em: 4 dez. 2025.

SOUZA, Thaís Soares de Almeida. *Delta de Vênus: análise do discurso erótico/pornográfico na obra de Anaïs Nin*. 2010. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. 143f. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-BAMNAR>. Acesso em: 7 jul. 2025.

TAVARES, Livia Heloísa de Medeiros Costa. A análise do discurso de tradição francesa: um viés foucaultiano. In: CARVALHO, Cláudia Íris de Castro; BARBOSA, João Ricardo de Alencar (Org.). *Teorias linguísticas: orientações para a pesquisa*. Mossoró: EdUFERSA, 2021. E-book. P. 125-156. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/vncgt/pdf/carvalho-9786587108629.pdf>. Acesso em: 07 set. 2025.

VALE, Rony Petterson Gomes do. *A mulher nas piadas de almanaque: estratégias discursivas e representações sociais*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-8T2NVY/1/1373m.pdf>. Acesso em: 07 set. 2025.

VIEIRA, Ana Gabriela da Silva; SILVA, Rafael Oliveira da; CAETANO, Mariana. *Cinquenta tons de cinza: uma pedagogia patriarcal*. *D'Generus: Revista de Estudos Feministas e de Gênero*, v. 1, n. 1, p. 463-480, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/dgenerus/article/view/23093>. Acesso em: 07 jul. 2025.

WHITE, Richard. “Goethe: The Sorrows of Young Werther and the Revaluation of Romantic Love.” *Interdisciplinary Literary Studies*, 2022.

ZAMBONI, Isabela. Resenha: A Insustentável Leveza do Ser – Milan Kundera. Resenhas à la Carte, 22 dez. 2017. Atualizado em: 15 out. 2025. Disponível em: <https://resenhasalacarte.com.br/resenhas/insustentavel-leveza-do-ser-milan-kundera/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Fanfics – um caso de letramento literário na cibercultura. *Letras de Hoje*, v. 43, n. 2, p. 29-33, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/60749882/Fanfics_um_caso_de_letramento_literario_na_cibercultura. Acesso em: 13 jun. 2024.

ZILLI, Bruno Dias. *A perversão domesticada: estudo do discurso de legitimação do BDSM na internet e seu diálogo com a psiquiatria*. 2007. 95f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de

Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/4267>. Acesso em: 20 jul. 2025.

ZUCCHI, Vanessa et al. *Do gozo à transcendência: uma história da literatura erótica brasileira*. 2018. 215 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8373>. Acesso em: 13 jun. 2024.

ANEXO I

T _n	Trecho do livro	Capítulo	Página
1	<p>— Você não tinha que rastrear meu paradeiro com seja lá qual for a engenhoca à la James Bond que esteja desenvolvendo para quem pagar mais — digo tudo isso de uma vez só. Ele continua me olhando, surpreso e, se eu não estiver enganada, meio ofendido.</p> <p>— Em primeiro lugar, a tecnologia para rastrear telefones celulares está disponível na internet. Em segundo, minha empresa não investe nem fábrica qualquer tipo de aparelho de vigilância. E, em terceiro, se eu não tivesse ido buscá-la, você provavelmente agora estaria acordando na cama do fotógrafo, e, pelo que me lembro, não estava muito entusiasmada em vê-lo lhe fazer a corte — ele rebate com azedume. <i>Fazer a corte!</i> Olho para Christian. Ele está me fuzilando com o olhar, ofendido. Tento morder o lábio, mas não consigo conter o riso.</p> <p>— De que crônica medieval você escapou? Parece um cavaleiro cortês.</p> <p>Seu estado de espírito muda visivelmente. Ele fica com um olhar bem mais suave, uma expressão mais calorosa e um vestígio de sorriso aparece em seus lábios.</p> <p>— Acho que não, Anastasia. Cavaleiro das trevas, talvez. — Seu sorriso é sarcástico, e ele balança a cabeça. — Você comeu ontem à noite?</p> <p>O tom é acusador. Faço que não com a cabeça. Que enorme transgressão cometi agora? Ele cerra a mandíbula, mas continua com o rosto impassível.</p> <p>— Você precisa comer. Foi por isso que passou tão mal. Francamente, é a regra número um antes de beber.</p> <p>Ele passa a mão no cabelo, e sei que é porque está irritado.</p> <p>— Vai continuar me repreendendo?</p> <p>— É isso que estou fazendo?</p> <p>— Acho que sim.</p> <p>— Você tem sorte por eu só estar repreendendo você.</p> <p>— Como assim?</p> <p>— Bem, se fosse minha, você ficaria uma semana sem conseguir sentar depois do que aprontou ontem. Você não comeu, tomou um porre, se arriscou. — Ele fecha os olhos, uma expressão de pavor estampada por um instante em seu rosto, e estremece. Quando abre os olhos, me encara com raiva. — Odeio pensar no que poderia ter acontecido com você.</p> <p>Olho de cara feia para ele. Qual é o problema desse cara? O que ele tem com isso? Se eu fosse dele... <i>Bem, eu não sou.</i> Se bem que talvez uma parte minha gostaria de ser. A ideia atravessa a irritação que sinto com suas palavras autoritárias. Enrubesco diante da imprevisibilidade do meu inconsciente, que está saltitando todo feliz diante da ideia de pertencer a Grey.</p>	5	65-66
2	<p>- Bem, quando quase você foi atropelada pelo ciclista, enquanto eu a segurava e você ficava me olhando, toda “beije-me, beije-me Christian” – ele faz uma pausa e dá de ombros –, achei que eu lhe devia um pedido de desculpas e um aviso. – Ele passa a mão pelo cabelo.</p> <p>– Anastasia, eu não sou o tipo de homem sentimental... Não curto romance. Meus gostos são muito singulares. Você devia ficar longe de mim. – Ele fecha os olhos parecendo derrotado. – No entanto, por algum motivo, não consigo ficar longe de você. Mas acho que você já notou isso.</p>	5	69
3	<p>- Você está sendo insolente comigo, Srta. Steele?</p>	5	70
4	<p>- Eu gostaria de morder esse lábio. – murmura ele num tom sinistro</p>	5	70
5	<p>- Isso quer dizer que você vai fazer amor comigo hoje à noite, Christian?</p> <p>Putá merda. Será que acabei de dizer isso? Ele fica boquiaberto, as logo se recupera.</p> <p>- Não, Anastasia, não quero dizer isso. Em primeiro lugar, eu não faço amor. Eu fodo... com força. Em segundo lugar, ainda tem uma papelada para assinar. Em terceiro, você ainda não sabe onde está se metendo. Ainda pode cair fora. Venha, quero te mostrar meu quarto de jogos.</p>	6	89
6	<p>- Diga alguma coisa — ordena Christian, a voz enganosamente macia.</p> <p>- Você faz isso com as pessoas ou elas fazem isso com você?</p> <p>Ele sorri, achando graça ou aliviado.</p> <p>- As pessoas? — Ele pisca duas vezes ao considerar a resposta. — Faço isso com mulheres que querem que eu faça. Não entendo.</p> <p>- Se você tem voluntárias dispostas, por que estou aqui?</p> <p>- Por que eu quero muito, muito fazer isso com você.</p> <p>- Ah. – Engulo em seco. Por quê?</p>	7	92-93

	<p>Vou até o fundo da sala, bato de leve no banco estofado da altura da minha cintura e corro os dedos pelo couro. Ele gosta de machucar mulheres. A ideia me deprime.</p> <p>- Você é sádico?</p> <p>- Sou dominador. – Seu olhar é abrasador, intenso.</p> <p>- O que isso quer dizer? – pergunto.</p> <p>- Quer dizer que quero que você se entregue espontaneamente a mim, em tudo. Franco a testa para ele, tentando assimilar a ideia.</p> <p>- Por que eu faria isso?</p> <p>- Para me satisfazer – ele murmura, inclina a cabeça para o lado e vejo a sombra de um sorriso.</p>		
7	<p>- Eu tenho regras, e quero que você as obedeça. Elas são para o seu bem e para o meu prazer. Se seguir essas regras como eu desejo, eu a recompenso. Se não seguir, eu a castigo, e você aprende – murmura. Ele olha para o armário de bengalas ao dizer isso.</p> <p>- E como tudo isso se encaixa? – faço um gesto mostrando todo quarto todo.</p> <p>- Isso tudo faz parte do pacote de incentivo. Recompensa e castigo.</p> <p>- Então você se excita exercendo sua vontade sobre mim.</p> <p>- Tudo gira em torno de conquistar sua confiança e seu respeito, para você deixar que eu exerça minha vontade sobre você. Quanto mais se submeter, maior minha alegria. É uma equação muito simples.</p> <p>- Tudo bem, e o que eu ganho com isso?</p> <p>Ele dá de ombros com uma expressão quase de quem pedindo desculpas.</p> <p>- Eu – diz simplesmente.</p> <p>Ai, meu Deus. Christian passa a mão pelo cabelo ao me olhar.</p> <p>- Você não tem nada a perder, Anastasia. – murmura exasperado. – Vamos voltar lá para baixo, onde consigo me concentrar melhor. Ver você nesse quarto me distrai muito.</p>	7	93
8	<p>- Você precisa comer, Anastasia — repreende ele, segurando minha mão e me levando para o andar de baixo.</p> <p>Ao chegar no imenso salão, fico profundamente inquieta. Estou à beira de um precipício, e tenho que decidir se vou pular. – Estou perfeitamente ciente de estar levando você para o mau caminho, Anastasia, por isso quero que pense com cuidado. Você deve ter algumas perguntas — diz ele ao entrar na cozinha, soltando minha mão.</p> <p><i>Sim, tenho. Mas por onde começar?</i></p> <p>- Você já assinou a declaração de confidencialidade. Agora pode me perguntar o que quiser que eu respondo.</p>	7	94
9	<p>- Anastasia, eu já lhe disse. Há alguma coisa em você. Não consigo deixá-la. – Ele sorri com ironia. – Sou como a mariposa atraída pela chama. – Sua voz fica sombria. – Quero você desesperadamente, sobretudo agora, que está mordendo o lábio de novo.</p> <p>Ele respira fundo e engole em seco.</p>	7	96
10	<p>- Já machucou alguém?</p> <p>- Sim.</p> <p><i>Putá merda.</i></p> <p>- Muito?</p> <p>- Não.</p> <p>- Vai me machucar?</p> <p>- Como assim?</p> <p>- Fisicamente, você vai me machucar?</p> <p>- Vou castigá-la quando for preciso, e vai ser doloroso.</p>	7	96
11	<p>CONTRATO Assinado hoje, ____ de 2011 (“O Início da Vigência”) ENTRE SR. CHRISTIAN GREY, residente em 301 Escala, Seattle, WA 98889 (“O Dominador”) SR.TA. ANASTASIA STEELE, residente em 1114 SW Rua Green, Apartamento 7, Haven Heights, Vancouver, WA 98888 (“A Submissa”) AS PARTES CONCORDAM COM OS TERMOS ABAIXO 1 Os termos a seguir são parte de um contrato vinculante entre o Dominador e a Submissa. TERMOS FUNDAMENTAIS 2 O propósito fundamental do presente contrato é permitir à Submissa explorar de maneira segura sua sensualidade e seus limites, respeitando e considerando devidamente suas necessidades, suas restrições e seu bem-estar. 3 O Dominador e a Submissa concordam e confirmam que tudo que ocorra sob os termos do presente contrato será consensual, confidencial e sujeito aos limites acordados e aos procedimentos de segurança estabelecidos no presente contrato. Limites e procedimentos de segurança adicionais poderão ser acordados por escrito.</p>	7	97-98

	<p>4 O Dominador e a Submissa garantem não sofrer de doenças de natureza sexual, séria, infecciosa ou que constitua uma ameaça à vida, incluindo, mas não apenas, aids, herpes e hepatite. Se, na vigência do presente contrato (tal como definido acima), ou em qualquer extensão da vigência do presente contrato, qualquer das partes for diagnosticada com ou tiver ciência de quaisquer dessas doenças, a parte em questão se encarregará de informar a outra parte imediatamente e antes de qualquer contato físico entre as partes.</p> <p>5 A adesão às garantias, acordos e compromissos acima (e quaisquer limites e procedimentos de segurança acordados sob a cláusula 3) são fundamentais para a validade do presente contrato. Qualquer quebra o tornará imediatamente nulo e as partes concordam em assumir total responsabilidade uma perante a outra pela consequência de qualquer quebra.</p> <p>(...)</p> <p>9 De acordo com esta condição e com as cláusulas 2-5, a Submissa deve servir e obedecer ao Dominador em tudo. De acordo com os termos, limitações e procedimentos de segurança estabelecidos no presente contrato ou acordados em forma de aditamento sob a cláusula 3, ela oferecerá sem questionar ou hesitar o prazer que ele solicitar e aceitará sem questionar o treinamento, a orientação e a disciplina do Dominador na forma que for.</p> <p>DISPONIBILIDADE</p> <p>(...)</p> <p>12 A Submissa estará disponível para o Dominador das noites de sexta-feira até as tardes de domingo todas as semanas durante a Vigência em horas a serem especificadas pelo Dominador (“as Horas Designadas”). Mais Horas Designadas podem ser mutuamente acordadas <i>ad hoc</i>.</p> <p>13 O Dominador se reserva o direito de destituir a Submissa de suas funções a qualquer momento e por qualquer razão. A Submissa pode solicitar sua liberação a qualquer momento, devendo tal solicitação ser concedida a critério do Dominador, sendo resguardados apenas os direitos da Submissa mencionados nas cláusulas 1-5 e 8, acima.</p> <p>LOCAL</p> <p>14 A Submissa se colocará à disposição durante as Horas Designadas e as horas adicionais acordadas em locais a serem determinados pelo Dominador. O Dominador assegurará que todos os custos de viagens incorridos pela Submissa para este propósito sejam cobertos pelo Dominador.</p> <p>DOMINADOR</p> <p>(...)</p> <p>15.2 O Dominador aceita a Submissa como propriedade sua, para controlar, dominar e disciplinar durante a Vigência. O Dominador pode usar o corpo da Submissa a qualquer momento durante as Horas Designadas, ou em quaisquer horas adicionais acordadas, do modo que julgar apropriado, sexualmente ou de outra maneira qualquer.</p> <p>15.5 O Dominador pode disciplinar a Submissa conforme o necessário para assegurar que ela valorize plenamente seu papel de subserviência ao Dominador e para desencorajar condutas inaceitáveis. O Dominador pode açoitar, espancar, chicotear ou castigar fisicamente a Submissa como julgar apropriado, para fins de disciplina, para seu prazer pessoal, ou por qualquer outra razão, a qual não é obrigado a explicar.</p> <p>15.6 No treinamento e na aplicação da disciplina, o Dominador assegurará que não sejam deixadas marcas permanentes no corpo da Submissa nem sejam provocados ferimentos que possam exigir cuidados médicos.</p> <p>15.11 O Dominador poderá prender, algemar ou amarrar a Submissa a qualquer momento durante as Horas Designadas ou em quaisquer horas adicionais acordadas por qualquer razão e por períodos de tempo prolongados, tendo a devida consideração com a saúde e a segurança da Submissa.</p> <p>SUBMISSA</p> <p>15.13 A Submissa aceita o Dominador como seu amo, com o entendimento de que é agora propriedade do Dominador, para ser usada como bem aprouver ao Dominador durante a Vigência em geral, mas especificamente durante as Horas Designadas e quaisquer horas adicionais acordadas.</p> <p>15.14 A Submissa obedecerá às regras (“as Regras”) estabelecidas no Apêndice 1 do presente contrato.</p> <p>15.15 A Submissa servirá ao Dominador de qualquer maneira que o Dominador julgar adequada e se esforçará para agradar ao Dominador em todos os momentos, da melhor forma possível.</p> <p>15.16 A Submissa tomará todas as medidas necessárias para conservar-se em boa saúde e solicitará ou buscará ajuda médica sempre que necessário, mantendo o Dominador informado de quaisquer problemas de saúde que venham a surgir.</p>		
12	- Tem alguma coisa que você se negue a fazer?	7	99-100

	<p>- Não sei. - Como assim, não sabe? Retorço-me desconfortavelmente e mordo o lábio. - Eu nunca fiz nada parecido com isso. - Bem, mas quando fez sexo, houve alguma coisa que não gostou de fazer? Pela primeira vez, depois de séculos, enrubesço. - Pode me dizer, Anastasia. Precisamos ser sinceros um com o outro, ou isso não vai dar certo. Torno a me retorcer e fico olhando para meus dedos contraídos. - Conte para mim — ordena ele. - Bem... Eu nunca fiz sexo antes, então não sei. Falo baixinho. Dou uma olhada para ele, que está me encarando boquiaberto, paralisado e pálido — pálido mesmo. - Nunca? — suspira ele. Faço que não com a cabeça. - Você é virgem? Balanço a cabeça, corando de novo. Ele fecha os olhos e parece contar até dez. Quando torna a abri-los, está irritado, e olha para mim com raiva. - Por que não me contou, porra? — rosna.</p>		
13	<p>- Pensei que você não fizesse amor. Pensei que você fodesse, e com força. Engulo em seco, a boca de repente sem nenhuma saliva. Ele abre um sorriso malicioso, que produz efeitos diretos lá embaixo. - Posso abrir uma exceção, ou talvez combinar as duas coisas, vamos ver. Eu quero muito fazer amor com você. Por favor, venha para a cama comigo. Quero que nosso acordo dê certo, mas você realmente precisa ter alguma ideia de onde está se metendo. Podemos começar seu treinamento esta noite, com o básico. Isso não quer dizer que fiquei todo sentimental. Trata-se de um meio para um fim, mas um fim que eu quero, e espero que você também. O olhar dele é intenso. Eu coro... nossa... desejos se realizam, sim. - Mas ainda não fiz tudo que você exige nas suas regras – digo ofegante, hesitando. - Esqueça as regras. Esqueça esses detalhes todos por hoje. Eu quero você. Quis desde que você se estatelou no chão da minha sala, e sei que você me quer. Você não estaria aí sentada calmamente discutindo punições e limites se não quisesse.</p>	8	102
14	<p>- Fique quieta – ordena ele, então se abaixa e me beija, subindo pela parte interna da coxa, prosseguindo por sobre o fino tecido rendado da calcinha. Ah... não consigo ficar parada. Como posso não me mexer? Contorço-me embaixo dele. - Vamos ter que trabalhar para manter você imóvel, baby.</p>	8	106
15	<p>- Vou te comer por trás, Anastasia – murmura ele, e, com a outra mão, me agarra pelo cabelo na nuca e puxa de leve, me prendendo. Não consigo mexer a cabeça. Estou imobilizada embaixo dele, sem poder fazer nada. - Você é minha – sussurra. – Só minha. Não se esqueça disso. – Sua voz é embriagadora, suas palavras, excitantes e sedutoras. Sinto sua ereção crescente na minha coxa.</p>	8	110
16	<p>- Fique quieta – ordena ele, a voz meiga mas imperiosa, e enfia o polegar devagarinho dentro de mim, girando e girando, roçando a parede da minha vagina.</p>	8	110
17	<p>- Abra a boca – ordena, e mete o polegar na minha boca. Arregalo os olhos, pestanejando loucamente. - Sinta o seu gosto – diz ele baixinho no meu ouvido. – Chupa. Seu polegar pressiona minha língua, e fecho a boca, chupando-o freneticamente. Provo o gosto salgado do seu polegar e o leve travo metálico do sangue. Puta merda. Isso é errado, mas, puta que pariu, é erótico. - Quero foder a sua boca, Anastasia, e vou fazer isso daqui a pouco – ele fala com uma voz rouca, áspera, a respiração mais irregular. <i>Foder a minha boca!</i> gemo, e mordo o lábio. Ele arqueja, e puxa meu cabelo com mais força. Dói, e eu o solto. - Menina sacana, gostosa – murmura ele, e se estica para pegar um envelope de papel laminado na mesa de cabeceira. – Fique quietinha, sem se mexer – ordena ao soltar meu cabelo.</p>	8	110-111
18	<p>- Quero machucar você, baby – murmura ele, e continua aquele doce tormento, sem pressa, indo e vindo. – Cada vez que você se mexer amanhã, quero que se lembre que estive aí. Só eu. Você é minha. - Você. É. Minha. Goza para mim, baby – grunhe ele.</p>	8	111

19	- Quero que você conheça, que fique íntima da minha parte preferida e mais prezada do meu corpo. Sou muito ligado a ela.	9	124
20	Ele se afasta, as mãos no meu rosto, olhando atentamente em meus olhos. Parece perdido. - Aceite – sussurra com ardor. Franzo a testa, sem entender. - O quê? - Nosso acordo. Ser minha. Por favor, Ana – murmura, implorando, enfatizando a última palavra e meu nome. Torna a me beijar com doçura e paixão antes de recuar e me olhar, piscando ligeiramente. Pega minha mão e me leva de novo para o quarto, e eu o sigo mansamente, trôpega. Pasma. <i>Ele quer mesmo isso.</i> No quarto, ele me olha enquanto estamos parados ao lado da cama.	9	126
21	Quero tocar nele. Mexo as mãos de um jeito um tanto canhestro, uma vez que estou amarrada, e sinto seu cabelo. Ele para de me beijar e me olha, balançando a cabeça, me repreendendo. Pega minhas mãos e as coloca de novo acima da minha cabeça. - Não mexa as mãos, senão vamos ter que começar tudo de novo – adverte com suavidade. Ah, ele é tão provocante... - Quero tocar em você. – Minha voz está ofegante e descontrolada. - Eu sei – concorda. – Mantenha as mãos acima da cabeça – ordena, a voz firme.	9	127
22	Christian vai chupando meu sexo em toda a sua extensão. <i>Ah, porra...</i> - Gosto disso. – Ele puxa com delicadeza meus pelos. – Talvez possamos mantê-los. - Ah... por favor – imploro. - Hum, gosto quando você implora, Anastasia. Gemo. - Olho por olho não costuma ser meu estilo, Srta. Steele – sussurra ele, chupando-me delicadamente sem parar. – Mas você me deu prazer hoje e deve ser recompensada.	9	129
23	- Está vendo como somos bons juntos? – murmura. – Se você se entregar a mim, vai ser muito melhor. Confie em mim, Anastasia, posso levá-la a lugares que você nem sabe que existem. Suas palavras ecoam em meus pensamentos. Ele esfrega o nariz no meu. Ainda estou atordoada com minha extraordinária reação física, e fico com o olhar perdido, tentando me agarrar a um pensamento coerente.	9	130
24	- Não estou com muita fome, Christian. – Estou muito atordoada com sua revelação. Sua expressão endurece. - Coma. – O tom de voz é muito, muito baixo. Olho para ele. Este homem – que sofreu abuso sexual na adolescência – tem um tom muito ameaçador. - Só preciso de um minutinho – sussurro com calma. Ele pisca algumas vezes. - Tudo bem – murmura, e continua a refeição. É assim que vai ser se eu assinar, ele me dando ordens. Será que eu quero isso? Pego a faca e o garfo, e timidamente corto a carne de cervo. É muito saborosa. - É assim que nossa, hum... relação vai ser? – pergunto. – Você me dando ordens? Não consigo me obrigar a olhar para ele. - É – ele responde. - Entendo. - E você vai querer que eu faça isso – acrescenta ele, num tom grave.	10	140
25	CONTRATO: A Submissa estará disponível para o Dominador das noites de sexta-feira até as tardes de domingo todas as semanas durante a Vigência em horas a serem especificadas pelo Dominador (“as Horas Designadas”). Mais Horas designadas podem ser mutuamente acordadas <i>ad hoc</i> . O Dominador se reserva o direito de destituir a Submissa de suas funções a qualquer momento e por qualquer razão. A Submissa pode solicitar sua liberação a qualquer momento, devendo tal solicitação ser concedida a critério do dominador, sendo resguardados apenas os direitos da Submissa mencionados nas cláusulas 1-5 e 8, acima. O Dominador aceita a Submissa como propriedade sua, para controlar, dominar e disciplinar durante a Vigência. O Dominador pode usar o corpo da Submissa a qualquer momento durante as Horas Designadas, ou em quaisquer horas adicionais acordadas, do modo que julgar apropriado, sexualmente ou de outra maneira qualquer. Dominador pode disciplinar a Submissa conforme o necessário para assegurar que ela valorize plenamente seu papel de subserviência ao Dominador e para desencorajar condutas inaceitáveis. O Dominador pode açoitar, espancar, chicotear ou castigar fisicamente a	10	150-153

	<p>Submissa como julgar apropriado, para fins de disciplina, para seu prazer pessoal, ou por qualquer outra razão, a qual não é obrigado a explicar.</p> <p>A Submissa aceita o Dominador como seu amo, com o entendimento de que é agora propriedade do Dominador, para ser usada como bem aprouver ao Dominador durante a Vigência em geral, mas especificamente durante as Horas Designadas e quaisquer horas adicionais acordadas.</p> <p>A Submissa aceitará sem questionar todo e qualquer ato disciplinar que o Dominador julgue necessário e se lembrará sempre de sua condição e de suas obrigações em relação ao Dominador. 15.19 A Submissa não se tocará ou se dará prazer sexualmente sem a permissão do Dominador.</p> <p>A Submissa deverá se submeter a qualquer atividade sexual exigida pelo Dominador, sem hesitar ou questionar.</p> <p>A Submissa aceitará ser chicoteada, açoitada, espancada, bengalada ou surrada ou receber quaisquer outros castigos que o Dominador decidir aplicar, sem hesitação, questionamento ou reclamação.</p> <p>A Submissa não olhará diretamente nos olhos do Dominador salvo quando especificamente instruída a fazê-lo. A Submissa manterá os olhos baixos e conservará uma atitude respeitosa na presença do Dominador.</p> <p>A Submissa sempre se conduzirá de maneira respeitosa para com o Dominador e só se dirigirá a ele como Senhor, Sr. Grey, ou outra forma de tratamento que o Dominador indicar.</p> <p>A Submissa não tocará o Dominador sem a permissão deste para fazê-lo.</p>		
26	<p>- Agora, você tem que ficar quieta – murmura ele. – Se você se mexer vai molhar a cama toda de vinho.</p> <p>Flexiono os quadris automaticamente.</p> <p>- Ah, não. Se derramar o vinho, vou castigá-la, Srta. Steele.</p>	12	174
27	<p>- Nossa, eu gostaria de dar uma boa surra em você. Você se sentiria muito melhor, e eu também.</p>	12	179
28	<p>- A questão da posse, isso é só terminologia e remonta ao princípio da obediência. É para colocá-la no estado de espírito certo, para entender meu ponto de vista. E quero que saiba que tão logo você entre pela porta da minha casa como minha submissa, faço o que quiser com você. Você tem que aceitar isso, e de bom grado. Por isso precisa confiar em mim. Eu vou foder você, a qualquer momento, do jeito que eu quiser, onde eu quiser. Vou discipliná-la, porque você vai fazer besteira. Vou treiná-la para me satisfazer.</p> <p>“Mas sei que você nunca fez isso. Vamos começar devagar, e eu vou ajudá-la. Vamos desenvolver vários cenários. Quero que você confie em mim, mas sei que tenho que conquistar sua confiança e vou conquistá-la. A frase ‘ou de outra maneira qualquer’ também é para ajudá-la a entrar no espírito; significa que vale tudo.</p>	13	198
29	<p>- Disciplina. Há uma linha muito tênue entre prazer e dor, Anastasia. São dois lados da mesma moeda, e não há um sem o outro. Posso lhe mostrar quão prazerosa pode ser a dor. Você não acredita em mim agora, mas é isso que eu quero dizer com confiança. Vai haver dor, mas nada que você não possa suportar. Mais uma vez, tudo é confiança. Você confia em mim, Ana?</p>	13	199
30	<p>- Da próxima vez que você revirar os olhos para mim, eu lhe darei umas palmadas.</p>	15	229
31	<p>- Estou usando todo meu autocontrole para não trepar com você no capô desse carro agora, só para você saber que é minha, e que, se eu quiser comprar a porra de um carro para você, eu compro – diz entre dentes. – Agora vamos lá para dentro, quero deixá-la nua.</p>	15	235
32	<p>- Acho que você ainda não está pronta para gozar – sussurra ele, imobilizando minhas mãos. Ele dá uma mordida leve no lóbulo da minha orelha e puxa. – Além do mais, você me desagradou.</p> <p>Ah... não, o que isso significa? Meu cérebro registra através da névoa de desejo imperioso, enquanto gemo.</p> <p>- Talvez eu não permita que você goze.</p>	15	237
33	<p>- Ah, Anastasia Steele, será que você acabou de revirar os olhos para mim?</p> <p><i>Merda.</i></p> <p>- Não – guincho.</p> <p>- Acho que revirou. O que eu disse que faria com você se tornasse a revirar os olhos para mim?</p> <p><i>Merda.</i> Ele se senta na beira da cama.</p> <p>- Vem cá – diz com a voz macia.</p> <p>Fico lívida. Putz... ele fala sério. Sento-me olhando para ele, totalmente imóvel.</p>	16	245

	<p>- Ainda não assinei – sussurro.</p> <p>- Eu disse o que faria. Sou um homem de palavra. Vou lhe dar uma surra, e então vou foder você bem depressa e com bastante força. Parece que vamos precisar daquela camisinha, afinal.</p>		
34	<p>— Coloque as mãos na cabeça — ordena.</p> <p>Obedeço na mesma hora.</p> <p>— Por que estou fazendo isso, Anastasia? — pergunta.</p> <p>— Porque revirei os olhos para você. — Mal consigo falar. — Acha que essa é uma atitude educada?</p> <p>— Não.</p> <p>— Vai fazer de novo?</p> <p>— Não.</p> <p>— Vou lhe dar uma surra toda vez que fizer isso, entendeu?</p> <p>Muito lentamente, ele abaixa minhas calças. Ai, como isso é degradante! Degradante, assustador e excitante. Ele está fazendo disso um bicho de sete cabeças. Estou com o coração na boca. Mal consigo respirar. <i>Merda, será que vai doer?</i></p> <p>Ele põe a mão na minha bunda nua, acariciando-me delicadamente, fazendo movimentos circulares com a palma da mão. De repente, retira a mão... e me bate — com força. <i>Ai!</i> Arregalo os olhos reagindo à dor, e tento me levantar, mas ele põe a mão entre as minhas escápulas, forçando-me para baixo. Torna a acariciar o local onde me bateu, e sua respiração muda — está mais ruidosa, mais forte. Ele me bate de novo e de novo, depressa e sem interrupção. <i>Putá merda, isso dói.</i> Não emito um som, o rosto contraído para aguentar a dor. Tento me contorcer para me esquivar das palmadas — estimulada pela descarga de adrenalina que me percorre o corpo.</p> <p>— Fique quieta — grunhe ele —, senão não vou parar de bater.</p> <p>Ele agora está me esfregando, e a palmada vem logo em seguida. Surge um padrão rítmico: carinho, afago, palmada. Tenho que me concentrar para enfrentar essa dor. Minha cabeça se esvazia enquanto me esforço para absorver aquela agonia. Ele não me bate duas vezes no mesmo lugar sucessivamente — está espalhando a dor.</p> <p>— Aaa! — grito na décima palmada, e percebo que andei contando mentalmente os golpes.</p> <p>— Só estou me aquecendo.</p> <p>Ele me bate de novo, depois me afaga. A combinação da dor da palmada forte com o carinho é muito cansativa. Ele me bate de novo... isso está ficando mais difícil de aguentar. Meu rosto dói de tanta tensão. Ele me afaga com delicadeza e depois volta a bater. Grito de novo.</p> <p>— Ninguém vai ouvir você, baby, só eu.</p> <p>E me bate de novo e de novo. Do fundo da minha alma, quero implorar para que ele pare. Mas não faço isso. Não quero lhe dar esse prazer. Ele continua naquele ritmo sem trégua. Grito mais seis vezes. Dezoito tapas ao todo. Meu corpo está urrando, urrando por causa desse ataque impiedoso.</p> <p>— Chega — sussurra ele asperamente. — Muito bem, Anastasia. Agora vou foder você.</p> <p>Ele afaga com delicadeza minha bunda, que arde ao ser acariciada em movimentos circulares e descendentes. De repente, ele enfia dois dedos dentro de mim, pegando-me completamente desprevenida. Arquejo, este novo ataque quebrando o torpor que envolvia meu cérebro.</p> <p>— Está sentindo? Está vendo quanto seu corpo gosta disso, Anastasia? Você está toda molhada só para mim.</p> <p>Há um tom de assombro em sua voz. Ele mexe os dedos rapidamente num movimento de vaivém.</p> <p><i>Gemo. Não, claro que não.</i> E aí os dedos saem... e fico querendo que voltem.</p> <p>— Da próxima vez farei você contar. Onde está aquela camisinha?</p> <p>Ele pega a camisinha e me levanta delicadamente, colocando-me de bruços na cama. Escuto o zíper dele e o invólucro sendo aberto. Ele tira minha calça completamente e me põe ajoelhada, acariciando de leve minha bunda, agora muito dolorida.</p> <p>— Vou comer você agora. Pode gozar — murmura ele.</p>	16	244-
35	<p>- Está sentindo? Está vendo quanto seu corpo gosta disso, Anastasia? Você está toda molhada só para mim.</p> <p>Há um tom de assombro em sua voz. Ele mexe os dedos rapidamente num movimento de vaivém.</p>	16	246
36	<p>- Gosto do controle que isso me dá, Anastasia. Quero que você se comporte de um determinado jeito, e se você não se comportar, punirei você, e então aprenderá a se comportar do jeito que eu quero. Gosto de castigar. Quis dar uma surra em você desde que me perguntou se eu era gay.</p> <p>- Eu sou assim, Anastasia. Preciso estar no controle. Preciso que você se comporte de determinada maneira, e, se você não fizer isso, adoro ver sua linda pele de alabastro ficar cor-de-rosa debaixo das minhas mãos. Isso me excita.</p>	16	257

37	“Acho que você precisa aprender a lidar com minha expectativa. Não sou um homem paciente. Se diz que vai entrar em contato comigo quando sair do trabalho, você deveria ter a decência de fazer isso. Do contrário, fico preocupado, e preocupação não é uma emoção que me seja familiar, e não a tolero muito bem. Ligue para mim.”	17	273
38	- Quando está aqui dentro, você é totalmente minha – diz em tom baixo, medindo cada palavra pronunciada lentamente. – Para fazer o que eu quiser. Entendeu?	18	286
39	- Quer fazer isso? – sussurra ele, me examinando com um olhar intenso. - Ainda não assinei nada. - Eu sei... mas estou quebrando todas as regras ultimamente. - Vai me bater? - Vou, mas não vai ser para machucar. Neste momento, não quero punir você. Se tivesse me encontrado ontem à noite, bem, aí seria outra história. Que droga. Ele quer me machucar... como lido com isso? Não consigo disfarçar a expressão horrorizada. - Não deixe ninguém tentar convencê-lá do contrário, Anastasia. Uma das razões pelas quais pessoas como eu entram nessa é o fato de gostarmos de sofrer ou de causar sofrimento. É muito simples. Você não gosta, então passei um bom tempo ontem pensando sobre isso.	18	288
40	Isso é gostoso? – pergunta ele. - Sim. Ele me bate de novo nas nádegas. Dessa vez dói. – Sim o quê? - Sim, senhor – choramingo.	18	290
41	- Esperava que doesse? – pergunta ele ao me envolver mais para perto, tirando do meu rosto uns cachos que se soltaram. - Sim. - Está vendo? O medo está na sua cabeça, Anastasia. – Ele faz uma pausa. – Você faria isso de novo? Penso um instante, o cansaço turvando minha mente... <i>De novo?</i> - Sim. – Minha voz é doce.	18	292
42	- Mais embaixo – ordena ele. – Ótimo. Não solte. Se soltar, apanha. Entendeu? - Sim, senhor. - Ótimo.	18	294
43	- Por que você usa braçadeira de plástico? Ele sorri para mim. - É rápido, fácil, e é algo que deixa você experimentar uma sensação diferente. Sei que essas braçadeiras são um pouco brutas, e gosto disso nos dispositivos de contenção. – Ele me dá um sorriso doce. – Muito eficientes para botar você em seu lugar.	19	301
44	- Sente-se – ordena, apontando para o sofá de veludo, e obedeço, cruzando as pernas com cuidado. Ele se senta a meu lado, mas não encosta em mim.	19	303
45	- Ao ancoradouro — diz ele secamente. Seguro-me nos quadris dele, pois estou pendurada de cabeça para baixo, e ele vai andando com determinação no gramado ao luar. - Por quê? Quicando no ombro dele, minha voz sai ofegante. - Preciso ficar sozinho com você. - Para quê? - Porque vou te dar uma surra e depois te foder. - Por quê? - digo choramingando baixinho. - Você sabe por quê - sibila ele. - Pensei que você fosse o tipo que reage na hora - suplico esbaforida. - Anastasia, a hora é agora, confie em mim. <i>Putá merda.</i>	19	309
46	- Mãos na cabeça – ordena, dentes cerrados ao se ajoelhar para afastar mais minhas pernas. - Não temos muito tempo. Isso vai ser rápido, e é para mim, não para você. Entendeu? Não goze, ou vai apanhar – diz entre dentes. - Não se masturbe. Quero você frustrada. É isso que você me provoca ao não falar comigo, ao me negar o que é meu. Seus olhos estão de novo pegando fogo, zangados.	19	313
47	- Peça – diz ele baixinho. Pedir o quê?	20	325

	<p>- Peça – fala num tom um pouco mais duro. O quê? Licença para saber como estava a água dele? O que ele quer? - Peça, Anastasia. Não vou repetir. E há uma ameaça tão grande em suas palavras que a ficha cai. Ele quer que eu lhe peça para me bater. Putá merda. Ele está me olhando na expectativa, a expressão esfriando. Merda. - Me bata, por favor... senhor – murmuro.</p>		
48	<p>Fecho os olhos, sentindo aquele delicioso arrebatamento crescer lentamente. Levando-me para as alturas, lá para o castelo no ar. Ah, sim... o ataque dele aumenta ligeiramente. Gemo alto. Sou toda sensação... toda dele, aproveitando cada golpe, cada estocada que me preenche. Ele pega o ritmo, investindo mais depressa, com mais força... e meu corpo inteiro se mexe no ritmo dele, e sinto minhas pernas se retesarem, os estremecimentos internos e as contrações. — Goze, baby, goze para mim — diz ele entre dentes, e o desejo ardente em sua voz, a tensão, levam-me ao clímax. Grito sem palavras uma súplica apaixonada ao encostar no Sol e me queimar, caindo sob ele, caindo, voltando a um ápice intenso e claro na Terra. Ele me penetra e para bruscamente ao chegar ao clímax, puxando meus pulsos e depois desabando com graça e sem dizer uma palavra em cima de mim. Nossa... essa foi inesperada. Lentamente, torno a me materializar na Terra. — Que diabo você está fazendo comigo? — diz ele baixinho, esfregando o nariz no meu pescoço. — Você me seduz completamente, Ana. Você faz uma mágica poderosa. Ele solta meus pulsos, e eu passo os dedos em seu cabelo, saindo do êxtase. Aperto as pernas em volta dele. — Eu é que estou sendo seduzida — murmuro. Ele olha para mim. Tem uma expressão desconcertada, até alarmada. Colocando as mãos em cada lado do meu rosto, imobiliza minha cabeça. — Você. É. Minha — diz, cada palavra um staccato. — Entendeu? Ele está muito sério, muito apaixonado — um maníaco. A força do seu pedido é muito inesperada e irresistível. Pergunto-me por que ele está se sentindo assim. — Sim, sua — murmuro, perturbada com seu ardor. — Tem certeza que tem que ir à Geórgia? Balanço a cabeça, lentamente assentindo. E, neste breve momento, vejo sua expressão mudar, e as venezianas descenderem. Ele sai de mim bruscamente, fazendo-me contrair o rosto. — Está dolorida? — pergunta, debruçando-se em cima de mim. — Um pouco — confesso. — Gosto de você dolorida. — Seus olhos ardem. — Me faz lembrar onde eu estive, e só eu. Ele pega meu queixo e me beija com violência, depois se levanta e estende a mão para me ajudar a descer da mesa. Olho para a embalagem de papel laminado a meu lado. — Sempre preparado — digo. Ele me olha confuso ao fechar a braguilha. Seguro o invólucro vazio. — Um homem pode ter esperança, Anastasia, até sonhar, e às vezes nossos sonhos se realizam. Ele parece muito estranho, os olhos ardentes. Simplesmente não entendo. Meu arrebatamento pós-coito está esvaindo-se depressa. Qual é o problema dele? — Então, na sua mesa, isso foi um sonho? — pergunto secamente, tentando usar o humor para tornar mais leve o clima entre nós. Ele dá um sorriso enigmático que não chega a seus olhos, e sei imediatamente que não é a primeira vez que ele fez sexo na mesa de trabalho. É um pensamento inoportuno. Contorço-me desconfortável enquanto meu êxtase desaparece. — Seria melhor eu ir tomar um banho. — Levanto-me e passo por ele. Ele franze a testa e passa a mão no cabelo. — Tenho que dar mais uns telefonemas. Vou tomar café com você quando sair do banho. Acho que a Sra. Jones lavou suas roupas de ontem. Elas estão no armário. O quê? Quando é que ela fez isso? Droga, será que ela nos ouviu? Enrubesço. — Obrigada — murmuro.</p>	21	333-334
49	<p>Sei o que está tentando fazer – e pode acreditar, consegui. Da próxima vez, você estará no porão de carga, amarrada e amordaçada dentro de um caixote. Acredite em mim quando digo que tê-la nesse estado me dará muito mais prazer do que simplesmente fazer um upgrade na sua passagem.</p>	22	349
50	<p>- Ou vou lhe dar umas palmadas. Não tenho nenhum interesse sexual ou romântico por ela. Ela é uma grande amiga que prezo muito e minha sócia. Só isso. Temos um passado, uma história em comum, que foi enormemente proveitosa para mim, embora tenha fodido com o casamento dela, mas esse lado da nossa relação acabou.</p>	23	385

51	- Não morda o lábio – ordena. – Aqui, não, agora, não. – Seu olhar fica mais duro, e, por um instante, ele parece deliciosamente perigoso. – Se não posso comer você aqui, não me tente.	24	406
52	- Srta. Steele, como assim? – Ele dá uma risadinha. – Vai ser pior para você se eu tiver que ir pegá-la.	26	444
53	- Estamos aqui porque você disse sim, Anastasia. E fugiu de mim. Vou bater seis vezes, e você vai contar comigo. Por que ele simplesmente não bate logo? Ele sempre complica tanto a ação de me punir. Reviro os olhos, sabendo perfeitamente bem que ele não me vê. Ele levanta a barra do meu roupão, e, por alguma razão, isso dá uma sensação de intimidade maior do que a nudez. Acaricia delicadamente minha bunda, passando as mãos quentes nas duas nádegas e descendo até o alto das coxas. - Estou fazendo isso para você se lembrar de não fugir de mim, e, por mais excitante que isso seja, eu não quero nunca que você fuja de mim – sussurra ele.	26	447
54	- Você não pode me amar, Ana. Não... é um erro.	26	451