



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Nicole Corte Lagazzi

**AS PALAVRAS ABAIXO DA CINTURA: ARTICULAÇÕES ENTRE A
SUBLIMAÇÃO FREUDIANA E A ESCRITA OBSCENA DE HILDA HILST EM
*CONTOS D'ESCÁRNIO/ TEXTOS GROTESCOS***

João Pessoa-PB
2018

Nicole Corte Lagazzi

**AS PALAVRAS ABAIXO DA CINTURA: ARTICULAÇÕES ENTRE A SUBLIMAÇÃO
FREUDIANA E A ESCRITA OBSCENA DE HILDA HILST EM *CONTOS D'ESCÁRNIO*/
*TEXTOS GROTESCOS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por Nicole Corte
Lagazzi, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de pesquisa: Linguagem, Discurso e Memória

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

João Pessoa-PB
2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L173p Lagazzi, Nicole Corte.

As palavras abaixo da cintura: articulações entre a sublimação freudiana e a escrita obscena de Hilda Hilst em "Contos d'escárnio / Textos grotescos" / Nicole Corte Lagazzi. - João Pessoa, 2018.
142 f.

Orientação: Hermano de França Rodrigues Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Hilda Hilst. 2. Sublimação. 3. Literatura pornográfica. 4. Psicanálise. 5. Trilogia obscena. I. Rodrigues, Hermano de França Rodrigues. II. Título.

UFPB/CCHLA

Nicole Corte Lagazzi

**AS PALAVRAS ABAIXO DA CINTURA: ARTICULAÇÕES ENTRE A SUBLIMAÇÃO
FREUDIANA E A ESCRITA OBSCENA DE HILDA HILST EM *CONTOS D'ESCÂNIO* -
*TEXTOS GROTESCOS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal da Paraíba por Nicole Corte
Lagazzi, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

Aprovado em 18 de maio de 20 18.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
Orientador – PPGL/UFPB


Profa. Dra. Leyla Thays Brito da Silva
Examinadora Interna - PPGCRA/UFPB

Prof. Dr. Avimar Ferreira Júnior
Examinador Externo - UFBA

Para Otávio.

AGRADECIMENTOS

O encerramento de um ciclo emociona pelo rastro que deixa ao nos ligar àquilo que soa como origem. É difícil precisar o começo de uma caminhada: ela sempre parece anterior ao ponto vislumbrado, pois, o caminhar, ele próprio, nunca é solitário. Os dois anos que comportam esta pesquisa foram, além de trabalho, dois anos de vida. E a vida é grande demais para caber nestas páginas. Cruzar a linha de chegada faz olhar para o ponto de partida e para novos caminhos com alívio e desejo de prosseguir. Reconheço, agora, os pequenos e os grandes gestos que me fizeram cruzar esta linha e, além disso, que me fazem querer continuar caminhando. Por isso, são muitos os nomes que precisam estar aqui.

Agradeço, então:

ao meu orientador, Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues, pela coragem com que escolhe seus temas e por todo acolhimento dado a mim;

à Profa. Leyla e ao professor Avimar por comporem a banca examinadora deste trabalho e contribuírem com suas leituras;

ao Otávio, simplesmente por ser quem é. O amor em pessoa. Por sua lucidez que tranquiliza, pelo olhar de admiração que impulsiona;

à Tia Su, por ser a inspiração em pessoa, pelas parcerias acadêmicas e por ter me ensinado a força das palavras ditas e escritas;

à Vó Geny por me ensinar que o que se cala também tem muito valor;

aos meus pais e ao meu irmão que implantaram em mim a ideia do estudo como caminho para algo;

ao PPGL da UFPB e todos os seus funcionários, por terem me aberto tantos horizontes;

ao CNPq pela bolsa concedida;

ao mar e às ruas de João Pessoa, por se fazerem abrigo;

aos meus amigos da Segunda Erótica, Elis, Janile, Fran, Eider, Carlisson e Diego, por me ensinarem uma outra Literatura e por serem parceiros nesta trilha;

aos meus amigos do EPSI, que me deram novas dimensões da clínica psicanalítica;

aos meus amigos de sala de aula, em especial, Edilon, Jean e Cris, que me deram o prazer de descobrir o ato de lecionar;

ao Henry pelos debates que ajudaram a manter o rumo;

à Elisangela, amiga especial que o Paraná colocou no meu caminho paraibano e que fez do cotidiano um acaso extraordinário;

à Nanda, Odete e Alysson que foram as portas nordestinas;
à Isabela, Simone e Nara por me permitirem ser forasteira naquilo que chamamos lar;
à Lena, pelo cuidado cotidiano;
ao Prof. Adriano, que me abriu as portas – pela primeira vez – e me ensinou muito mais do que pesquisa;
aos professores e professoras da Psicologia e da Letras da UFMG, em especial Fábio, Claudia, Lucia, Ram, Cassandra, Ana Cecília, Verlaine, Angela e Andrea, que me deram, de algum modo, um desejo de vida;
ao prof. Jeferson que, na adolescência, me deu um fio de vida que levo comigo desde então;
aos meus analistas, a quem confiei minha narrativa e meus silêncios;
aos meus pacientes, que me confiam suas palavras e são o sentido final da psicanálise em minha vida;
aos grupos de teatro que esbarrei ao longo da vida, por serem palco e coxia;
aos amigos de infância e juventude, em especial Marília, Rafaela, Rafael e Tiago, por fazerem ressurgir o “r” que sempre esteve aqui;
aos amigos de Belo Horizonte: Leísa, Álvaro, Hugo, Bá, Aline, Raquel, Alberto, Maria, Marcelo, Tati, Carol, Jacques, Fred, Thays, Lu e Ronaldo, por me darem um sotaque que reconheci como língua materna.

*Existem várias alternativas para o fracasso:
o álcool, o suicídio e o riso, por exemplo.
Optei pelo último através do obsceno.*

H. H.

As palavras de um escritor são atos.

Freud

*Assim que resolvi escrever um livro, vi o demônio.
Presumo que cada um de nós vê o seu demônio.*

É metafísica ou putaria das grossas?

Crasso

LAGAZZI, Nicole Corte. **As palavras abaixo da cintura:** articulações entre a sublimação freudiana e a escrita obscena de Hilda Hilst em *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. 2018. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar as vicissitudes do processo sublimatório, conforme postulado pela teoria freudiana, na obra obscena de Hilda Hilst (1930-2004) – mais precisamente em *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (1990). Ao entrelaçar conceitos psicanalíticos e um modo de interpretação literária de cunho psicanalítico, à escrita de uma das maiores autoras da literatura brasileira do séc. XX, colocamo-nos juntos a desafios e limites próprios de uma pesquisa em campo de saber fronteiro. Partimos da compreensão da sublimação como um dos destinos da pulsão que, através da dessexualização de sua finalidade mantém, ao mesmo tempo, a economia de satisfação, culmina na reorientação da pulsão para alvos não-sexuais e de maior valor social. Daí, perguntamo-nos como poderíamos pensar tal conceito frente às obras literárias de cunho erótico-pornográfico? Para tanto, revisitamos a história desse gênero literário e suas especificidades estéticas e, ao traçarmos as origens e entendimentos das escritas erótica, pornográfica e obscena nos contextos literários, concluímos que elas têm mais pontos em comum do que distanciamentos. Dessa maneira, compreendemos a produção obscena de Hilda Hilst como uma desconstrução irônica do gênero pornográfico que, mesmo assim, aproxima-se do sublime por seu trabalho estético, por sua visível preocupação com o entrelaçamento da forma e do enredo, bem como pelo impacto dessa literatura em nós, leitores. Colocamos em suspensão o postulado freudiano de que a obra produzida em decorrência do processo sublimatório precisa ser socialmente valorizada, pois entendemos que esta aceção é absolutamente móvel no campo das artes, questionador por excelência. Sustentamos a posição de que a escrita erótico-pornográfica de Hilst não pode ser tomada como menor ou menos importante dentro de sua produção, ainda que a autora tenha declarado não mais fazer “literatura séria” a partir de sua tetralogia sacana.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Sublimação. Literatura pornográfica. Psicanálise. Trilogia obscena.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif une investigation des vicissitudes du procès sublimatoire, selon les postulats de la théorie freudienne, dans l'oeuvre obscène de Hilda Hilst (1930-2004), plus précisément dans *Contes sarcastiques*, *Fragments érotiques* (1990). En entrelaçant les concepts psychanalytiques et un mode d'interprétation littéraire d'orientation analytique avec l'écriture d'une des plus grandes auteures de la littérature brésilienne du XX^{ème} siècle, nous questionnons, en les défiant, les limites d'une recherche dans un domaine en bordure du savoir. Nous partons de la compréhension de la sublimation comme un des destins de la pulsion qui, par la désexualisation de sa finalité, et tout en maintenant une économie de satisfaction, culmine dans sa réorientation vers des fins non sexuelles, de plus grande valeur sociale. De cette manière, nous avons articulé la question de savoir comment penser un tel concept quand il s'agit d'oeuvres littéraires érotico-pornographiques. Pour ce faire, nous avons revisité l'histoire de ce genre littéraire et de ses spécificités esthétiques et, en retraçant les origines et les raisons de l'écriture érotique, pornographique et obscène, nous pouvons conclure qu'elles ont plus de choses en commun que de divergences. Ainsi, nous comprenons la production obscène de Hilda Hilst comme une déconstruction ironique du genre pornographique mais qui, même ainsi, se rapproche du sublime par son travail esthétique, par sa préoccupation visible avec l'entrelacs de la forme et de l'intrigue, ainsi que par l'impact de cette littérature sur nous-mêmes, les lecteurs. Nous avons mis en suspension le postulat freudien selon lequel une oeuvre est produite en suivant le processus sublimatoire et nécessite une valorisation sociale car nous comprenons que cette acceptation est mobile, de manière absolue, dans le champ artistique, par excellence questionnant. Nous soutenons la position que l'écriture érotico-pornographique de Hilst ne peut être considérée comme mineure ou majeure dans sa production, même si l'auteure a déclaré ne plus faire de « littérature sérieuse » à partir de sa tétralogie pimentée.

Keywords: Hilda Hilst. Sublimation. Littérature pornographique. Psychanalyse. Trilogie obscène.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 LITERATURA ERÓTICA E LITERATURA PORNOGRÁFICA: UM TERRENO IMPRECISO	17
1.1 AS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DO SEXO: BREVE PERCURSO HISTÓRICO-CONCEITUAL.....	18
1.2 ENTRE A CENA E A LETRA: O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO.....	39
2 SUBLIMAÇÃO: PSICANÁLISE E ARTE LITERÁRIA.....	55
2.1 PSICANÁLISE E LITERATURA: NARRATIVAS, INTERPRETAÇÕES E O DESEJO DA PALAVRA	56
2.2 LEITURAS FREUDIANAS DA SUBLIMAÇÃO: UM CONCEITO EM ABERTO	70
3 O PROJETO OBSCENO DE HILDA HILST.....	84
3.1 A TRILOGIA SACANA: UMA LITERATURA MENOR?	86
3.2 UMA LEITURA DE CONTOS D'ESCÁRNIO/ TEXTOS GROTESCOS.....	95
3.3 AS PALAVRAS ABAIXO DA CINTURA: A SUBLIMAÇÃO NA PORNOGRAFIA DE HILDA HILST.....	112
3.4 RESIDÊNCIA NA CASA DO SOL: EXPERIÊNCIA ÍNTIMA DO ENCONTRO	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS	134

INTRODUÇÃO

Este trabalho iniciou-se do desejo de aproximar Psicanálise e Literatura – dois campos de saber que já se entrecruzam há um certo tempo. O desejo de aproximação que já foi de Freud, hoje é nosso e, de certa maneira, tem sido também o de muitos programas de pós-graduação, projetos de pesquisa, cursos independentes, disciplinas em universidades, publicações e revistas especializadas. Não tem sido diferente no departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba que, atualmente, tem ofertado uma série de disciplinas que se arriscam neste intercâmbio e no qual muitos docentes têm formação de base psicanalítica – afirmando, mais uma vez, essa tradição de estudos. Poderíamos dizer que propostas desse tipo também são comuns nos departamentos de Psicologia e Linguística de uma série de outras universidades pelo país afora. E ainda, dizer que psicanalistas, escritores e críticos literários têm um amor em comum: o amor à palavra; ou melhor: à narrativa que se constrói com a palavra. Estranho seria se, diante deste amor partilhado, estes campos de conhecimento se ensimesmassem. “Se o psicanalista fosse apenas um técnico, contentar-se-ia com a psicanálise que pratica com seus pacientes, e nem sentiria a necessidade de se perder, como Dom Quixote, no universo dos livros.” (GREEN, 1994, p. 16). Não há como ser apenas técnico quando se trabalha com o dizer humano – seja no divã ou nas páginas. Ainda bem!

Nesse cenário, os temas concernentes à origem das forças motrizes da criação artística são frequentes e, conseqüentemente, o conceito freudiano de sublimação é invocado. Ao deparar-me com a análise literária de obras erótico-pornográficas, comecei a me questionar qual seria o lugar desse conceito diante de uma produção literária que escancara o sexual. Como poderíamos articular o campo do sublimatório – ou do sublimado – a uma literatura que passa longe da valoração cultural almejada por Freud? Como pensar a sublimação em relação aos textos de um determinado período de uma das maiores escritoras brasileiras da contemporaneidade? Hilda Hilst, com sua figura excêntrica e com suas fases literárias muito distintas entre si, parecia incorporar o amálgama da sublime porneia.

Sua obra obscena é composta pelos livros de prosa *Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (1990), *Cartas de um Sedutor* (1991) e, por fim, pelo livro de poesia *Bufólicas* (1992). Pelo o que pudemos constatar, *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* é, até então, a obra que teve menor visibilidade dentre os três títulos de prosa – motivo que orientou nossa escolha por esse título.

Problematizar a obra obscena de Hilst e pensá-la através do conceito freudiano de sublimação implicava em pensarmos a pornografia enquanto gênero e lançarmo-nos na dissecação de seus mecanismos de funcionamento. Este ponto definiu-se como fundamental para essa pesquisa desde o início, mas, vale ressaltar, com alguns temores. A sexualidade, tabu por excelência do humano em nossa cultura, e vivência na qual ancora-se toda a teoria psicanalítica, ainda é tema que incomoda parte da academia. Neste ponto ainda mais: a pornografia está imersa em uma nebulosa atmosfera pejorativa, desvalorizada, moralmente condenável e, mais recentemente, fortemente criticada por seus aspectos violentos e degradantes.

Ao historicizarmos a pornografia, ao associarmos um dos mais valorados e belos conceitos psicanalíticos a ela e ao engrandecermos essa parte polêmica da escrita hilstiana, sabíamos que estávamos a incorrer no risco de sermos taxados de defensores do indefensável. Este é o preço de não se navegar em águas turbulentas. A polêmica parecia certa e, confessamos, amedrontou. Perguntávamo-nos incessantemente: é possível conceber uma produção pornográfica enquanto algo artisticamente valorável? Como não cair no discurso condenatório de que aqueles que buscam excitação sexual por meios ficcionais o fazem por mera insatisfação na vida real? Como conceber a infinita plasticidade da sexualidade humana sem ser conivente com práticas opressoras e violentas?

O ano de 2017 nos deu a certeza de que não estávamos sozinhos em nossos temores e em nossas apostas. O fechamento antecipado da *Mostra Queermuseu*, em setembro desse ano, deu-se em função de acusações de grupos conservadores e gerou, por sua vez, uma série de protestos e indignação por parte de movimentos sociais. O debate sobre o que é arte, quem a produz e onde tem o direito de circular – normalmente tão restrito à academia – caiu na boca do povo. No mesmo período, a gigantesca polêmica criada em torno da performance *La Bête*, encenada no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, no mês de setembro, provocou reações diversas: entre acusações e defesas, o debate em torno do que é ou não permitido na arte ocupou capas de jornais e revistas, programas televisivos e as redes sociais. Pelo visto, ninguém leu *O Caderno Rosa de Lori Lamby...* – continuaria a reclamar Hilda Hilst.

No mês seguinte, o Museu de Arte de São Paulo – MASP, inaugurou a exposição *Histórias da Sexualidade* e uma série de atividades que compunham um programa multifacetado que nos convocava a pensar o lugar do sexo, do nu, do corpo, do erotismo, da pornografia, da prostituição, do gênero, das questões LGBT e do feminismo na arte e na sociedade. O museu, lugar por excelência da arte canônica, trouxe a sexualidade – em suas formas já legitimadas e, também, periféricas – para dentro de suas salas. Em meio a esse

cenário de embates políticos no qual a arte está inserida e é ativamente participativa, Hilda Hilst foi a eleita a escritora homenageada da Festa Literária de Paraty, um dos maiores e mais importantes eventos nacionais do mundo das Letras. Estranha coincidência? Apostaríamos que não. A escrita pornográfica de Hilda parece ser necessária em um momento sociopolítico tão obscuro no qual nem todos são capazes de rir de suas ironias.

O debate tem características bastante contemporâneas, assim como a obra *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*, e vai na contramão de uma certa tradição psicanalítica que parece estar muito mais interessada em uma literatura do passado do que com o que vem sendo escrito atualmente. Andre Green chama nossa atenção para isso, para um “estado curioso no qual a psicanálise se interessa menos pelas obras de sua época do que pelas do passado, como se quisesse recuar diante delas, ou até mesmo declarar-se impotente frente a uma literatura, que tem sua idade.” (1994, p. 11). Arriscamo-nos aqui mais uma vez. Apesar de Freud ser um pensador do século XIX e início do XX, seu espírito revolucionário mantém-se vivo por seu pensamento continuar atual em muitos aspectos, mas que, admitimos, precisa ser revisitado e reelaborado constantemente. Por isso, neste estudo tentamos incluir autores atuais com visões que reflitam mais o espírito de nossos tempos.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos principais. Essa divisão foi pensada a fim de tornar a leitura a mais fluída possível tanto para aqueles provenientes da área de Letras como, também, para os que tem familiaridade com as ideias psicanalíticas. Por sabermos se tratar de uma pesquisa fronteira, entendemos que seria mais adequado construir nosso pensamento expondo, em um primeiro momento, certo histórico de produção literária em torno do erótico/pornográfico e da constituição dessa categoria; o segundo tempo vem a ser o de aproximação entre os terrenos literários e psicanalíticos, bem como de percurso crítico-conceitual em torno da sublimação; e em um terceiro momento, uma abordagem reflexiva específica sobre a obra hilstiana, inicialmente em relação à sua produção obscena geral e, depois, exclusivamente sobre a obra *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. Ao terceiro momento adicionamos os relatos do período de residência da Casa do Sol a fim de trazer um outro ângulo de leitura para a obra de Hilda. É sabido que outras configurações de escrita seriam possíveis, mas, reafirmando nossa intenção de maior alcance para ambos os terrenos, optamos por esta apostando que uma aproximação gradual entre linguagens, conceitos e formas de análise pode trazer maior conforto para o leitor ao estabelecer uma familiaridade progressiva entre os terrenos.

De modo mais detalhado, no primeiro capítulo, intitulado *Literatura erótica e literatura pornográfica: um terreno impreciso*, dedicamo-nos à compreensão da formação do

gênero pornográfico na literatura ocidental. Entendemos ser imprescindível historicizar o debate em torno das produções literárias eróticas justamente para que possamos analisar de maneira mais crítica e ampla o projeto obsceno de Hilda Hilst. Ao transcorrermos textos importantes dentro do gênero desde a Antiguidade até as produções audiovisuais contemporâneas, acreditamos que conseguimos deslocar a simples condenação moral destas obras para uma reflexão estética. Em decorrência da vasta extensão temporal que perpassamos, o item 1.1, *As representações literárias do sexo: breve percurso histórico-conceitual*, ficou um pouco maior do que os demais, inevitavelmente. Ainda que esta pesquisa se concentre na área literária, pensamos ser impossível não abordarmos alguns aspectos imagéticos do erotismo, visto que o cinema, o VHS e a internet alteraram profundamente a produção, o consumo e a experiência do sexo. Desta maneira, dedicamos o item 1.2, *Entre a cena e a letra: o erótico e o pornográfico*, ao estudo da pornografia no audiovisual e, apoiando-nos nos debates e na história do cinema, aproveitamos para aprofundar a discussão em torno do (des)limites entre o erótico e o pornográfico – visto que esta discussão é absolutamente importante para pensar a obra hilstiana.

No segundo capítulo, colocamos o foco sobre a teoria psicanalítica: em um primeiro momento discutimos as diversas formas de encontro entre a psicanálise e a literatura, perpassando criticamente os estudos de enfoque puramente ilustrativos ou que, de alguma maneira, tratam autores e personagens como manuais psicopatológicos – como acontece em alguns estudos dentro da linha psicobiográfica. Nesse item 2.1, nomeado *Psicanálise e Literatura: narrativas, interpretações e o desejo da palavra*, esforçamo-nos por trazer autores contemporâneos – entre psicanalistas e críticos literários – que têm dado continuidade ao trabalho de interlocução entre psicanálise e literatura iniciado por Freud já nos primórdios de seus escritos. Depois de situarmos o leitor nesse fértil terreno, ao longo da seção 2.2, *Leituras freudianas da sublimação: um conceito em aberto*, nos debruçamos sobre o conceito de sublimação. Restringimo-nos às elaborações de Freud por sabermos que este é um conceito que carece de um texto específico e que, ao contrário de muitos outros, foi se delineando espaçadamente em diversos textos, o que já implicaria em grande trabalho de amarração elucidativa. Partindo da compreensão da sublimação como um dos destinos da pulsão que, através da dessexualização de sua finalidade ao mesmo tempo em que mantém a economia de satisfação, culmina na reorientação da pulsão para alvos não-sexuais e de maior valor social, recorreremos a comentadores contemporâneos que nos presenteiam com apontamentos esclarecedores. Mas, não nos alongamos nos desdobramentos da sublimação dentro da teoria de psicanalistas pós-freudianos, que desenvolveram o conceito a partir de suas inovações

teóricas, como é o caso da *Das Ding* em Lacan, da criatividade em Winnicott e da leitura laplancheana de sublimação em sua teoria da sedução generalizada, pois reconhecemos aqui nosso limite diante de uma pesquisa de mestrado.

No terceiro capítulo, chamado *O projeto obsceno de Hilda Hilst*, o enfoque recai sobre a trilogia obscena e, mais especificamente sobre o livro *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. No item 3.1, que leva o título *A trilogia sacana: uma literatura menor?*, abordamos primeiramente a trajetória literária da autora de uma maneira mais ampla para chegarmos, por fim, aos anos 90 – momento em que Hilst declara fim à “literatura séria” e lança sua tetralogia obscena, composta por três livros de prosa e um último de poesia. Compreendemos a produção obscena de Hilda Hilst como uma desconstrução irônica do gênero pornográfico que, ainda assim, aproxima-se do sublime por seu trabalho estético, por sua visível preocupação no entrelaçamento da forma e do enredo, bem como pelo impacto dessa literatura em nós, leitores. Na seção 3.2, chamada *Uma leitura de Contos d'escárnio/ Textos grotescos*, propomos um percurso pela segunda obra de prosa da trilogia, lançada em 1990, enfocando a construção narrativa através dos três principais personagens – a saber, Crasso, Clódia e Hans. Pontuamos a miscelânea de gêneros que compõe a obra; as múltiplas referências literárias e culturais que desafiam (e debocham) do leitor, a relevância da nomeação das personagens em relação à estrutura da obra; o uso irônico de estilemas da pornografia como forma de crítica ao mercado editorial; e o deslocamento da figura do autor por entre as personagens principais. Além disso, focalizamos o desconforto produzido por *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* em nós, leitores, por entendermos que o aspecto transferencial é elemento fundamental na tradição psicanalítica de leitura. No item 3.3, *As palavras abaixo da cintura: a sublimação na pornografia de Hilda Hilst*, tentamos realizar um alinhamento entre o conceito freudiano de sublimação e a escrita hilstiana. Colocamos em suspensão o postulado freudiano de que a obra produzida em decorrência do processo sublimatório precisa ser socialmente valorizada, pois entendemos que esta acepção é absolutamente móvel no campo das artes, questionador por excelência. Para isso é fundamental que se compreenda a escrita literária do sexo como não sendo sempre equivalente ao mercado editorial erótico. Sustentamos a posição de que a escrita erótico-pornográfica de Hilst não pode ser tomada como menor ou menos importante dentro de sua produção mesmo que a autora tenha declarado não mais fazer “literatura séria” a partir de sua tetralogia sacana.

O item 3.4 leva o título *Residência na Casa do Sol: experiência íntima do encontro* e trata-se de um relato acerca da vivência de quatro dias de estadia na Casa do Sol, aonde a

escritora mudou-se nos anos 60 e lá permaneceu até sua morte, em 2004. A Casa é parte fundamental na composição de uma mística em torno da literatura de Hilst: foi concebida pela escritora após ler *Carta a el Greco*, de Nikos Kazantzákis, para que pudesse afastar-se da agitação boêmia em que vivia até então e dedicar-se integralmente à literatura. Mas a Casa do Sol nunca foi a torre de marfim do enclausuramento dos gênios, pelo contrário. Sempre esteve repleta de gente, de discussões. Hilda manteve-se rodeada de amigos e companheiros de trabalho. A Casa pulsava vida e, de algum modo, o programa de residência atual tenta manter essa vivacidade. Olga Bilenky, guardiã desse templo, é quem recebe os visitantes e a quem devo enorme gratidão pelas horas de conversa e pela generosidade. Aproveitei também para visitar o Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE) da Unicamp, onde está praticamente todo acervo de Hilda Hilst. Ter contato com os originais, com sua letra à mão foi uma experiência ímpar de afeto no percurso desse trabalho.

O desafio posto por uma pesquisa de mestrado está repleto de antagonismos: ao mesmo tempo em que é o primeiro trabalho de maior fôlego da vida de um(a) pesquisador(a) é, ao mesmo tempo, apenas o primeiro degrau para aqueles que almejam a trajetória acadêmica. Inicialmente, dois anos pode parecer tempo o bastante para se dedicar à pesquisa de um mesmo tema – visto que, muitas vezes, este é praticamente metade do tempo de toda uma graduação – mas, não é preciso ir muito longe para perceber a angústia que assola todos os que embarcam nessa viagem: ela é sempre sentida como curta demais. A pesquisa nos exigiu leituras críticas que balizassem, quase sempre, pontos de vista distintos. Foi necessário, por vezes, entrar em contato com uma gama de argumentações contraditórias entre si. E foi inevitável, em alguns momentos, tomarmos posições mais firmes enquanto, em outros, o esforço foi o de concebermos que este ou aquele tema não diziam respeito a este estudo – e abrir mão também é tarefa que se aprende ao longo do caminho. Os supostos longos dois anos se esvaem numa velocidade inacreditável diante das infindáveis referências, da série de obrigações a serem cumpridas, do sentimento de pequenez em relação a todo conhecimento que já foi e que vem sendo produzido. Rapidamente aprende-se que o resultado que se tem às mãos ao final deste período é, sempre, o que foi possível dentro de todas estas condições e, nunca, o que exatamente se desejava ou se almejou. A incompletude é parte deste resultado. E a beleza disso tudo é a do fato de que ela não desqualifica ou inviabiliza o processo de pesquisa e elaboração. Pegamos emprestadas as palavras de Deleuze para dizer deste processo de pesquisa e escrita:

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa o nosso saber e a nossa ignorância e que faz passar um no outro. É apenas deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio. ([1968] 2000, p. 38).

E o que nos resta? Talvez as escolhas que, com maior ou menor consciência e ponderação, pudemos fazer ao longo deste caminhar. As palavras dos muitos que nos sucederam nos orientam, confortam. E, com frequência, tem-se a impressão de não se poder dizer de modo mais belo e preciso que aqueles. A grande quantidade de citações talvez se deva a isso – somada a uma boa dose de insegurança para a autoria, peculiar a um mestrado. Além disso, é sabido que a escrita de uma pesquisa é espaçada no tempo: muitas vezes é preciso tempo para digerir, amadurecer, organizar e, inclusive, ter ideias. Este não é um processo repleto de curvas e, apesar disso, almeja-se um texto reto. Esforçamo-nos para encontrar a melhor sequência dos temas e laços entre as ideias, no desejo de que nos fizéssemos compreensíveis – mesmo sabendo que os desencontros serão inevitáveis. O que nos conforta é saber que eles o são até mesmo para os mestres. Em carta enviada para Lou Andreas-Salomé, em julho de 1916, Freud escreve: “Teria me sentido seguro por toda a vida se minha produção houvesse sido sempre previsível, em todas as situações e condições. Infelizmente isto nunca se deu. Sempre houve dias no meio em que tudo se recusou a funcionar e em que eu corri o perigo de perder toda a capacidade de trabalhar e lutar, devido a certas pequenas flutuações de humor e de saúde física. Constituição muito imprópria para um homem que não é artista e não pretende sê-lo.” (1982, p. 366).

1 LITERATURA ERÓTICA E LITERATURA PORNOGRÁFICA: UM TERRENO IMPRECISO

A representação literária dos prazeres da carne não é fato recente, pelo contrário: talvez pelo sexo e a sexualidade serem vivências profundamente humanas, também se tornaram temas marcantes na produção literária em todos os tempos. Disso decorreram-se maneiras distintas de se conceber e produzir tais escritos de acordo com as marcas da cultura de cada tempo. Atualmente assistimos à produção de um acalorado debate em torno das categorias de literatura erótica e literatura pornográfica, debate este que circula na dialética que ora muito aproxima estas categorias a ponto de confundi-las, ao mesmo tempo em que se esforçam para manterem-se a uma distância segura o suficiente para que nunca se encontrem.

Cada um desses rótulos traz consigo valorações sociais distintas e, consequentemente, permissão e tolerância de circulação diferentes. São termos que trazem as marcas de suas origens históricas diversas. Em uma pesquisa que se debruça sobre a obra *Contos d'escárnio/Textos grotescos*, um dos livros mais polêmicos de Hilda Hilst, justamente por ser considerado pornográfico por muitos, seria impossível não traçarmos aqui um estudo panorâmico sobre o desenvolvimento destas ideias tão controversas dentro dos estudos literários e, a partir disto, balizar conceitualmente o atributo de pornográfica para a obra de Hilst aqui em questão.

Esta temática nos lança para um campo teórico no qual convergem muitas áreas distintas: passamos por textos provenientes da crítica literária, da história, da sociologia, do cinema e da psicanálise. A sexualidade humana – ponto de embate entre discursos biologicistas e culturalistas; entre pulsões e censuras; entre prazeres e pecados – é objeto de interesse de toda sorte de pesquisa e é capaz de estabelecer laços com uma infinidade de produções culturais. Erotismo, pornografia, obscenidade, licenciosidades e libertinagem são pontos de (des)encontro de representações do sexo, do ato transfigurado no universo simbólico.

Neste primeiro capítulo apresentaremos um breve percurso histórico sobre as representações literárias do sexo, tentando apreender os pilares culturais e estéticos que determinaram as classificações de erótico e pornográfico nos períodos históricos distintos. Em um segundo momento, na seção 1.2, perpassaremos os surgimento e consolidação das produções cinematográficas em torno do sexo por entendermos que é impossível tratar deste tema sem pensar os efeitos gerados a partir do advento do cinema e do vídeo e, mais

recentemente, da internet. O surgimento destas tecnologias impacta diretamente nas noções de público-privado, de arte-entretenimento e de alcance de distribuição, o que transforma o lugar que concebemos a literatura pornográfica e a própria ideia de erotismo.

1.1 AS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DO SEXO: BREVE PERCURSO HISTÓRICO-CONCEITUAL

Nos estudos que se dedicam à temática do erótico e do pornográfico podemos perceber que boa parte dos esforços concentram-se na tentativa de traçar uma diferenciação destes campos. Façamos, portanto, algo diferente: comecemos por aquilo que une erotismo e pornografia. “Uma coisa é certa: seja pornografia ou erotismo, a característica essencial deste discurso é a sexualidade”, como nos alerta Moraes e Lapeiz (1984, p. 110). Estamos aqui a navegar nas águas turvas da representação literária do sexo. É disso que se trata.

De acordo com Moraes e Lapeiz (1984), a palavra “pornografia” tem origem grega e referia-se à descrição dos hábitos das prostitutas e de seus clientes. Em uma tradução literal, *pornographos* significa “escritos sobre prostitutas”. Foi Luciano, um escritor grego de origem síria, quem teria escrito o primeiro livro pornográfico nestes termos: os *Diálogos das cortesãs*, do ano de 125 da era cristã. A obra revela-se como um excelente quadro de costumes na medida em que mostra quinze diálogos entre cortesãs sobre seus conflitos cotidianos. O termo ganhou grande amplitude nos dias atuais e atualmente é empregado para a “descrição ou representação de coisas consideradas obscenas, geralmente de caráter sexual. [...] Ação ou representação que ataca ou fere o pudor, a moral ou os considerados bons costumes”, segundo dicionário Aurélio¹. A grafia do pornô teve características e espaços de circulação distintos ao longo dos anos mas, independentemente disso, a representação do sexo na literatura parece existir desde que escrever foi possível – ainda que nem sempre a representação do sexo tenha sido considerada pornográfica, simplesmente pela inexistência desta categoria com o sentido que lhe atribuímos atualmente. Muito antes de Luciano, ainda na antiguidade grega e romana, encontramos inúmeros exemplos de obras licenciosas que, só mais tarde, seriam entendidas como obscenas.

O entremear dos termos “pornográfico”, “erótico”, “licencioso” e “obsceno” – e poderíamos, ainda, acrescentar “fescenino” – não se deu ao acaso nesta primeira página. Ao contrário: apesar de sabermos as diferentes origens desses termos, desejamos apontar para a

¹ Versão online.

dificuldade em separá-los nos dias de hoje – seguindo uma tradição de equivalência já consolidada entre pesquisadores contemporâneos da área. Atualmente, a distinção entre eles evidencia-se quase sempre envolta em uma valorização hierárquica que aponta mais para aspectos morais do que propriamente para aspectos formais e estéticos. É sabido que cada um deles aproxima-se de certas ideias, tais como: erótico rapidamente nos remete à presença do sentimento amoroso e de um maior pudor; pornográfico, ao contrário, está completamente desvinculado ao ideal romântico e próximo da sexualidade explícita; licencioso, aproxima-se da ideia de excessiva liberdade, de desregramento, devassidão e libertinagem; fescenino – o menos usado dos termos – remete aos versos repletos de sensualidade da Roma Antiga. Todos esses termos, apesar de etimologicamente distintos, remetem à obscenidade, ou seja, a algo explicitado ou aludido que deveria ter permanecido oculto. Essa literatura coloca em cena o que a moral se esforça por manter fora dela.

Em um aspecto terminológico, vale ressaltar, o vocábulo latino *obscenus* significa originalmente “mau agouro” (MORAES, 2003) ou “mau presságio” (FRAPPIER-MAZUR, 1999) em decorrência de sua associação às ideias escatológicas e ao uso da mão esquerda na higiene pessoal antes da invenção do papel. A associação direta do termo à esfera sexual só aparece nos dicionários a partir do século XX, mas isso se deve, muito provavelmente, a uma censura em nome do decoro diante da proximidade com a categoria escatológica, como mencionamos. Em uma acepção mais moderna, obsceno é equivalente a indecente, sujo, grosseiro, impróprio, àquilo que ofende o recato, que choca por seu caráter indecoroso, vulgaridade, despudor.

Tentaremos traçar aqui um breve panorama histórico da escrita literária do sexo: dessa escrita erótica, dos textos pornográficos, dos versos licenciosos, das narrativas obscenas – como quiserem chamar. Sabemos que, para tanto, são precisos alguns recortes temporais e conceituais – do contrário, esta seria uma tarefa impossível por sua vastidão infinita. Nossa leitura está orientada para a literatura erótica ocidental, mais especificamente à europeia pela mesma razão que coloca Alexandrian: “porque foi na Europa que o erotismo se tornou um gênero literário determinado e que obras orientais que tinham em seu país de origem um sentido religioso, como os *Kama sutra*, adquiriram um sentido profano.” (1993, p. 8). Vale destacar também que, dentro deste cenário europeu, a França e a Itália colocaram-se como protagonistas na produção deste gênero e foram capazes de influenciar a produção literária erótica de todos os outros países desde a Idade Média (ALEXANDRIAN, 1993). Antes disso, devemos retomar brevemente a descrição da arte de amar ainda na Antiguidade.

Os registros ocidentais mais antigos que se tem da literatura que não se esquivou dos prazeres carnavais remontam aos gregos antigos. As festas anuais em homenagem a Dionísio estão na origem da comédia grega antiga: depois das falofórias (festas de culto ao falo) em homenagem ao deus que fora despedaçado pelos Titãs, os festejos incluíam farsas, primeiros esboços da comédia antiga. Dos nomes mais importantes deste gênero no período, há Aristófanes: autor de mais de quarenta peças, das quais onze nos foram legadas inteiramente, “todas possuindo cenas e diálogos de uma obscenidade inaudita”, segundo Alexandrian (1993, p. 13). *Lisístrata*, considerada por muitos a primeira obra-prima do erotismo antigo, data de 411 a.C. Interessante sublinharmos o protagonismo das mulheres nesta peça cômica, a partir da convocação que a personagem Lisístrata faz às mulheres atenienses. A proposta – bem sucedida, vale ressaltar – é de uma greve de sexo para pôr fim à guerra do Peloponeso. Alexandrian chama atenção para a habilidade do autor com o trabalho da linguagem na construção de *Lisístrata*: “Aristófanes faz passar as piores obscenidades graças à sua linguagem suntuosa, da qual nenhuma tradução pode transmitir os malabarismos, as sonoridades sabiamente combinadas.” (1993, p. 15).

Esta afirmação, ao enaltecer o trabalho primoroso com a linguagem, coloca em xeque uma das ideias mais fortes que circunscreve os escritos sobre o sexo na modernidade: a de que se trata de uma literatura “ruim”, “rasa”, “menor”, “de mal gosto” e “baixa”. Frequentemente vemos estes termos sendo empregados para definir a literatura obscena e, curiosamente, também a própria pessoa dos autores que a produzem. Hilda Hilst facilmente poderia ser colocada ao lado de Aristófanes neste quesito. Não restam dúvidas que são mestres no trabalho com a linguagem, na crítica política ácida e na produção do humor como estratégia irônica diante do trágico. Neste sentido, o que os separa é, justamente, a concepção moral que foi atribuída à representação literária do sexo ao longo das dezenas de séculos que existem entre eles. Mas, é bom lembrar, nem sempre foi assim:

A literatura erótica nem sempre foi desacreditada, condenando seus autores ao anonimato e suas obras a uma divulgação clandestina. Entre os gregos e os romanos da Antiguidade ela se expressava abertamente; os melhores autores a praticavam às claras e seus leitores se divertiam com ela sem falsas vergonhas. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 11).

Poderíamos nos perguntar, então, o que se passou para que chegássemos ao ponto de *Lisístrata* ser proibida nos Estados Unidos na década de 50, sob a acusação de ser obscena, mais de dois mil e quatrocentos anos depois de ser escrita? Obra-prima na Antiguidade que, outrora celebrada, foi vedada de circulação na contemporaneidade. Fato que nos leva a

compreender que as categorizações nas quais as obras estão circunscritas são balizadas por concepções morais e ideológicas de cada tempo. A ideia do sexo – e de tudo que dele deriva – como algo “sujo”, “impuro” e “pecaminoso” é herança cristã e atingiu seu ápice na Idade Média.

Uma importante ponderação precisa ser feita quando retomamos historicamente estudos literários de determinados temas, como é o caso do sexo. É verdade que a literatura erótica e pornográfica constituem-se como gêneros literários atualmente mas, é importante frisar, que se firmam enquanto categorias que conhecemos hoje apenas na segunda metade do século XVIII, segundo Hunt (1999). Hoje, ao lermos *Lisístrata*, rapidamente somos levados a atribuir a esta obra o rótulo de pornográfica, porém, é preciso ressaltar que isso não ocorria na Grécia Antiga na qual a peça foi escrita, simplesmente porque “[a pornografia] não constituía uma categoria de literatura ou de representação visual independente e distinta antes do início do século XIX.” (HUNT, 1999, p. 10). Nesta mesma perspectiva argumentativa, José Paulo Paes (2006) coloca que a Antiguidade não teve uma literatura a rigor pornográfica, pois o sexual não era tratado como algo da ordem do secreto ou do pudor para os gregos. Retomaremos esta discussão de forma detalhada mais adiante, ao abordarmos as representações literárias do sexo a partir do Renascimento.

Na Roma Antiga também não faltam exemplares. *A arte de amar*, de Ovídio (supõe-se que escrito entre 1 a.C. e 1 d.C.) e *Satyricon*, de Caio Petrônio (provavelmente escrita em torno do ano 60 d.C.) e *O asno de ouro*, de Apuleio (escrito por volta do século II) são três importantes obras deste período remoto. O decaído Eros chistoso dos romanos levará à clandestinidade de Eros no mundo medieval, como coloca José Paulo Paes (2006, p. 22). A igreja cristã estabeleceu-se fortemente como instituição religiosa dominante no Ocidente no fim do primeiro milênio. Com uma autoridade religiosa sem rival, expandiu seu domínio para além de um veículo de propagação da teologia cristã, penetrando profundamente na vida diária de todos. E isso incluía a vida sexual, tida como manifestação do pecado por excelência e à qual deveria se renunciar na busca da salvação espiritual. Estas práticas regulatórias demarcaram a vida sexual em terrenos “naturais” e “não-naturais”, instaurando uma série de binarismos – celibatário/casado, masculino/feminino, santas/devassas – que se propagaram ao longo de todo o milênio. Por mais que estas concepções tenham se estabelecido, havia também enquadramentos alternativos para a compreensão do sexo como, por exemplo, “uma rica literatura romanesca sobre o prazer, o namoro, amores não correspondidos e o desejo.” (GARTON, 2009, p. 107). Isso nos leva a crer que, apesar das regulações e punições, o

Cristianismo não foi capaz de destruir por completo costumes e tradições sexuais da Antiguidade Clássica.

É importante compreender que, apesar dos legados fundamentais que ficam e que são transmitidos pelos ensinamentos históricos de cunho didático desses grandes períodos – como a Antiguidade e a Idade Média –, seria impossível homogeneizar práticas e pensamentos em uma temporalidade desta dimensão. É fato que a Antiguidade lidava com a sexualidade de modo distinto do como a compreendemos hoje, porém, seria ingênuo concebê-la como liberal em termos morais e de condutas que vigoram hoje em dia. Por exemplo, a ideia corrente de que a homossexualidade na Grécia Antiga era permitida e, até mesmo incentivada, precisa ser entendida a partir de estruturas socioculturais daquele período. Isso significa dizer que a homossexualidade, como concebemos hoje em termos identitários, não pode ser equiparada às práticas homossexuais daquele período. No caso da cultura greco-romana, a centralidade das relações era balizada pelas concepções de atividade/passividade e não em termos de heterossexualidade/homossexualidade. “Os homens tinham de afirmar a autoridade sobre outros para reivindicarem a cidadania. O sexo, como a guerra, era um domínio de representações do estatuto social.” (GARTON, 2009, p. 62). A cultura sexual clássica ateniense era altamente ordenada, hierárquica e prescritiva.

O desejo masculino não era diferenciado pelo objeto sexual, era singular e centrado em assumir a posição de dominação em todos os encontros sexuais. Em segundo lugar, não se tratava de uma cultura de liberdade sexual. De fato, a cultura sexual greco-romana era bastante regulamentada, repleta de regras de conduta, de comportamentos e práticas para o refinamento do eu. Estas regras e práticas relativas à conduta sexual estavam intimamente ligadas à formação da identidade do cidadão masculino. As regras das práticas sexuais faziam parte de uma literatura mais ampla de aconselhamento sobre matérias como dieta, o exercício, o regime diário, a moderação, o excesso, as relações com as esposas e, mais em geral, as disposições morais. (GARTON, 2009, p. 67).

Não limitarmos nossas leituras em visões estereotipadas é tarefa necessária tanto no que diz respeito ao espírito liberal da Antiguidade como, também, às trevas da Idade Média. Retomando nosso breve traçado histórico, é imprescindível abordarmos aqui o universo das *fabliaux* (ou *fabliau*), essa espécie de poema narrativo típico da Idade Média – mais empregado entre o fim do século XII e meados do XIV. De acordo com Macedo (2004), a narrativa era dirigida a todos os públicos e era predominantemente urbana em seus ambientes, o que tornam-nas um excelente material de revelação de comportamentos sociais da época. São distintos das fábulas por serem maiores e por seus personagens serem exclusivamente

humanos. “O fabliau é um conto em verso no qual, em tom trivial, são narradas uma ou diversas aventuras jocosas” (JODOGNE apud MACEDO, 2004, p. 10) e, além disto, a comicidade desses contos era também muito marcada por aspectos eróticos. Nesta série de (des)arranjos, vemos – inesperadamente – que o riso e o erotismo são marcas de um tipo de escrita muito característica do período tido frequentemente como o mais sombrio da humanidade. Vale frisar que, tanto um quanto o outro, são diabolizados neste período. Portanto, ainda que estejam presentes na produção literária e oral, são formas condenatórias, satíricas e de tom jocoso: o sexo e o riso são tidos como demoníacos e perigosos para a alma.

Portanto, no que tange à Idade Média, podemos salientar que, ao lado da concepção difundida pelo cristianismo de um Eros demoníaco, disseminador das doenças da alma e ao qual se devia abnegar, temos também uma série de manifestações que dão testemunho de uma sexualidade que, apesar de condenada e perseguida, continuou viva. A voz de Eros – ainda que clandestina – ecoou ao longo da Idade Média através das cantigas trovadorescas e das adivinhas medievais. Este último gênero, repleto de humor, remonta aos séculos VIII ao XV, como podemos constatar na adivinha que segue: “P: Qual a diferença entre um porco e um pau? R: Quando se esfrega e se coça um porco, ele se deita; o pau se levanta.” (PAES, 2006, p. 55). A publicação destas adivinhas, mais comum nos anos de despedida da Idade Média, deve-se à decadência do amor cortês.

O Renascimento, período compreendido entre início do século XIV até meados do século XVII, trouxe novos ares para o debate em torno da literatura erótica. Pietro Aretino é o grande nome da literatura erótica na renascença italiana com seus célebres *Sonetos luxuriosos*, escritos por volta de 1525² e com as *Ragionamenti*, publicadas entre 1534 e 1536. José Paulo Paes é tradutor dos sonetos para o português e destaca o falocentrismo exacerbado desta poética de Aretino e, também, a centralidade dada à figura da cortesã como mulher objetificada (2006, 2011). Antes de publicar os sonetos que lhe consagraram na literatura erótica, Aretino já gozava da fama por seus escritos satíricos que não poupavam ataques a todos os figurões de Roma e que lhe rendeu a ira do papa Adriano VI e de outros poderosos. Entre suas pasquinadas, *giudizi* e sonetos, Pietro Aretino consagrou-se como “satírico terrível”. Em 1527 se estabelece em Veneza, polo econômico e cultural italiano, onde também alcançou fama e passou a levar uma vida de luxo “mas com poucos livros, já que abominava a pedanteira dos eruditos e gabava-se de, para escrever, necessitar apenas de papel, penas, tinta

² Alexandrian (1993) atribui a data de publicação dos *Sonetos Luxuriosos* a 1535. Vale ressaltar que o mesmo autor discorda da história corrente de que tais sonetos teriam sido inspirados nas gravuras obscenas de Raimondi e que haveriam sido publicados com Aretino ainda vivo.

e seu próprio espírito.” (PAES, 2011, p. 16). A fortuna que o poeta desfrutou em vida deveu-se a sua habilidade literária somada à sua disposição de colocar sua escrita a serviço de quem melhor o pagasse. Como nos diz Paes (2011), “era uma espécie de chantagista literário” ou ainda, nas palavras de Alexandrian (1993), Aretino era “essa soberba fera das letras”, capaz de conduzir a opinião pública com habilidade ímpar.

A centralidade do nome de Aretino nos estudos sobre literatura erótica deve-se ao fato de suas obras tornarem-se modelos da prosa obscena do século XVII. “Aretino trouxe elementos decisivos para a formação da tradição pornográfica: a representação explícita da atividade sexual, a forma do diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais da época.” (HUNT, 1999, p. 26). Essas formas de escrita começam a constituir as bases do que, no século XVIII, firmar-se-ia como tradição pornográfica. De acordo com Moraes (2003), Aretino foi quem disseminou a nomeação clara e direta dos órgãos e práticas sexuais em seus termos populares:

Foi o criador dos Sonetos Luxuriosos quem a tornou acessível a um público mais amplo, muitas vezes inovando seu conteúdo para atender as demandas desses leitores. Por isso, além de sua obra ter gerado uma grande quantidade de imitações, várias delas atribuídas a ele mas escritas por seus discípulos, ela também preparou o palco para a difusão da pornografia nos séculos seguintes, definindo seus temas e suas técnicas de apresentação. (2003, p. 125).

A Itália e a França configuram-se como os grandes berços da literatura erótica graças aos escritos da Renascença que chegaram até nós e, também, por inaugurarem formas inovadoras que, em muitos casos, ainda são usadas por nós: os diálogos anedóticos entre cortesãs, o gênero epistolar de tom confessional e íntimo, as narrativas que desenvolvem anedotas sexuais e, também, a aplicação de verbos usados, até então, apenas para os animais, para designar atividade sexual dos humanos. Sobre este aspecto, o escritor François Rabelais ultrapassou todos os limites: “Boccaccio e Aretino exprimiram pitorescamente a animalidade do amor, como a coisa mais desejável do mundo; Rabelais fez dela uma degustação da qual não se pode senão rir ou sentir repugnância.” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 86). Os aspectos desta literatura que culmina no riso e no asco serão retomados de maneira mais minuciosa neste estudo no capítulo 1.3, tendo-se em vista a tamanha importância de se compreender esta lógica no que concerne à obra *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*, sob a qual nos debruçamos.

O século XVII assistiu à construção literária de figuras essencialmente anônimas, descritas a partir de personagens-tipos, de modo a enfatizar seus traços universais e não suas características individuais. O século XVIII viu o nascimento de um novo tipo de cultura midiática e de construção narrativa, na qual assuntos privados ganham espaços públicos – o que tornou o sexo um assunto presente nas discussões públicas e que possibilitou, inclusive, que mulheres “ímorais” pudessem gozar do status de celebridades. A ficção deste período traz estas marcas em seu cerne.

O romance do começo do século XVIII também introduziu na literatura um novo e influente jeito de descrever a realidade, que almejava a autenticidade através da particularidade, cujos personagens pretendiam ser indistinguíveis de pessoas reais, e cuja veracidade era vista como indissociáveis de sua verossimilhança. (DABHOIWALA, 2013, p. 521).

As origens do sexo é o resultado de mais de vinte anos de investigação do historiador e pesquisador da Universidade de Princeton, Faramerz Dabhoiwala. Nesta obra vemos ser traçado todo um panorama histórico que é entrelaçado com uma série de casos documentados, (principalmente britânicos) na tentativa de “mostrar como as crenças das pessoas foram afetadas pelas circunstâncias sociais e como as novas formas de comércio, comunicação e organização social transformaram a percepção e a experiência do sexo.” (2013, p. 18). O autor considera que, apesar de o sexo ser uma prática humana universal, ele também tem uma história que define o modo como o concebemos e os diversos significados que damos a ele a depender do lugar e da época que analisamos. Tem-se, portanto, como princípio norteador, o deslocamento do sexo como ato biológico para pensá-lo como manifestação humana diretamente relacionada à esfera política e as correntes intelectuais e sociais.

Para Dabhoiwala, a grande revolução que traz atitudes modernas em relação ao sexo – que reverbera ainda hoje nas formas como concebemos boa parte de nossa vida sexual – tem início na segunda metade do século XVII e início do século XVIII. Sendo assim, o marco histórico balizador desta obra é o Iluminismo, período sobre o qual o autor assume uma visão mais ampla, concebendo-o “não apenas como uma série de debates filosóficos esclarecidos entre intelectuais, mas uma série de mudanças sociais e intelectuais, de uma ponta à outra da sociedade, que alterou as noções de religião, verdade, natureza e moralidade de quase toda a população.” (2013, p. 19). Sendo assim, no que tange ao debate sobre o sexo e a sexualidade no Iluminismo, ressaltam-se as noções de público e privado – hoje tão caras à vida contemporânea em todos os seus aspectos. Isto significa dizer que, se atualmente tratamos o sexo como assunto concernente à vida privada e referente à experiência corporal, esta

concepção de caráter fundamentalmente pessoal já é, em si, uma visão iluminista. É o próprio autor quem explicita sua tese central:

O argumento deste livro foi que a origem das atitudes modernas ocidentais em relação ao sexo está nas grandes revoluções sociais do século XVIII. Durante bem mais de mil anos, desde o começo da Idade Média até o século XVII, a imposição de uma disciplina pública cada vez mais rígida sobre o comportamento sexual foi uma preocupação central de todas as comunidades cristãs espalhadas pelo planeta – no entanto, em 1800 isto fora substituído por uma perspectiva fundamentalmente diferente. Esta transformação radical lançou os alicerces da cultura sexual dos vitorianos, do século XX, e da própria época em que vivemos. (DABHOIWALA, 2013, p. 544).

É nesta mesma perspectiva que Lynn Hunt (1999) caminha ao enfatizar a ruptura existente no século XVIII no que tange às considerações sobre o que denominamos pornografia. O estudo desta coletânea, *A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade 1500-1800* é, sem dúvida, indispensável para todos aqueles que se ocupam do tema. A autora desconstrói a categoria pornográfica para que a compreendamos não como um movimento espontâneo, mas como algo que surge em meio a processos conflituosos. No que diz respeito especificamente à literatura pornográfica, Hunt (1999) afirma que esta não constituía uma categoria independente e distinta antes do fim do século XVIII. Em outras palavras, pode-se dizer que o entendimento da representação literária explícita de órgãos e práticas sexuais com a finalidade de estimular sensações nos leitores é algo que só pode ser pensado do fim do século XVIII em diante, visto que, antes disto, o sexo era meio para críticas e sátiras políticas e religiosas. Prova disso, segundo a autora, é o fato de que, “o controle dos trabalhos manuscritos impressos na Europa dos tempos medievais até o século XVII era feito em nome da religião e da política, e não em nome da decência, indicando que as leis modernas sobre a obscenidade se formaram apenas no início do século XIX.” (HUNT, 1999, p. 12).

É imprescindível compreender que estamos a debater aqui não apenas o entendimento do que vem, ou não, a ser considerado pornográfico mas, antes disto, o surgimento da própria categoria conceitual da pornografia. Para nós, sujeitos do século XXI, é necessário certo esforço para que tal deslocamento conceitual possa ser apreendido. O Iluminismo, discutido anteriormente a partir de sua dialética de público-privado, é essencial para esta compreensão: a representação do sexo (seja literária ou pictórica) era disseminada como críticas e sátiras político-religiosas, ou seja, parte da sexualidade estava circunscrita na esfera pública da vida social. É justamente com a consolidação iluminista da sexualidade como tema estritamente

concernente à vida privada – algo que se dá por volta do século XVIII – que a exposição pública de representações do sexo ganha ares de obscenidade. Dabhoiwala, caminhando nesta mesma direção de pensamento, aponta para a atual ambiguidade edificante de nossa compreensão da esfera sexual de nossas vidas. Diz ele: “O sexo não apenas é mais privado do que jamais foi antes: ele também é mais público. A grande expansão da esfera da privacidade sexual aconteceu em paralelo com um contínuo e crescente interesse pela discussão pública do sexo.” (2013, p. 562-563). Ao jogarmos a sexualidade para dentro dos quartos com portas trancadas acabamos por intensificar a vontade de espiar pela fechadura. E isso tem tudo a ver com o lugar que a pornografia – e seus modelos estilísticos – tem nas sociedades pós-iluministas.

No que diz respeito a este ponto, seria impossível – ou, no mínimo, desatento – não retomarmos o pensamento que Michel Foucault desenvolve em sua *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Neste, que é o primeiro volume de uma trilogia, Foucault constrói um texto denso que nos convida à reflexão na medida em que lança uma série de perguntas (muitas das vezes retóricas), traçando assim uma genealogia da compreensão da sexualidade humana. Para o filósofo, a moral vitoriana é a própria imagem do mutismo hipócrita que se cria em torno do sexo, relegando-o ao lugar de segredo. Nas palavras de Foucault, em sua célebre frase, pode-se resumir que: “O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar sempre dele, valorizando-o como o segredo.” ([1976] 2015 p. 39). Porém, o esforço empreendido para a manutenção do silenciamento desta esfera da vida humana é, por si só, um discurso e, como tal, acaba por intensificar a vontade de saber em torno da sexualidade. Isso acaba por produzir, no ocidente, uma série de verdades (*scientia sexualis*) vindas de diversas esferas: médica, legal, religiosa etc. Vale ressaltar que a psicanálise, aqui fortemente criticada por Foucault, seria um dos discursos a produzir verdades sobre a sexualidade. O interdito de outrora ganha vozes potentes que enquadram a sexualidade dentro de parâmetros perigosamente normativos. O excesso de discurso sobre o sexo não significou emancipação dos prazeres – pelo contrário: pôde, inclusive, estar a serviço da manutenção de discursos e práticas muito conservadoras. É neste aspecto que Michel Foucault rejeita a hipótese repressiva e, nesta mesma linha, poderíamos pensar que o caráter transgressor da pornografia só pode existir em uma sociedade que a mantém à margem, que relega a ela o lugar de tabu.

Retomando Lynn Hunt (1999), outro aspecto importantíssimo nesta compreensão histórica da pornografia se deve à disseminação de obras literárias e de gravuras eróticas pelo advento e desenvolvimento da imprensa – algo que já pode ter seu impacto sentido no século

XVI. “A pornografia começou a aparecer como gênero distinto de representação quando a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações.” (HUNT, 1999, p. 13). Isto quer dizer que materiais que antes circulavam restritamente entre membros letrados de uma pequena elite social e intelectual passaram a ser amplamente difundidos; pinturas eróticas que, até então, ficavam escondidas nos palácios passaram a estampar livros que podiam ser adquiridos na maioria dos centros urbanos. Junto com este novo “mercado do obsceno” que começa a surgir, como chama Hunt (1999), tem-se também a criação de mecanismos de censura na tentativa de “controlar a circulação de mercadorias moralmente perigosas e impróprias.” (p. 57), sendo o *Index de Livros Proibidos* – estabelecido pelo Papa Paulo IV em 1559 – o dos grandes exemplos deste controle.

Imagens e textos eróticos explícitos também se tornaram disponíveis de uma maneira mais ampla. Antes do fim do século XVII, a escrita pornográfica restringia-se principalmente a textos em latim, grego, italiano ou francês; boa parte dela circulava apenas em manuscritos; toda ela era produzida e consumida de modo um tanto clandestino. No fim do século XVIII, no entanto, criou-se um próspero comércio de material erótico inglês. Embora a publicação de obscenidades continuasse sendo ilegal, a pornografia agora era muito mais comum e de fácil acesso. Na virada do século, até mesmo alunas de escolas e clérigos rurais podiam adquirir livros eróticos produzidos comercialmente e ilustrações [...] Isto tudo refletia uma nova apreciação do sexo como prazer moderno, iluminista, natural e racional por excelência. Esta também era uma consequência da revolução da mídia. As mudanças que ela inaugurara, e as infinitas oportunidades que ela proporcionava para a divulgação e a celebração do sexo, haviam chegado para ficar. (DABHOIWALA, 2013, p. 540).

O terceiro ponto relevante na construção da pornografia como categoria está atrelado ao desenvolvimento do romance no século XVIII. O modelo dos diálogos entre mulheres, prosperado por Aretino no século XVI, passa a ser substituído pela forma do romance extenso. *Memórias de uma mulher de prazer* (1748-1749) ou *Fanny Hill*, como ficou popularmente conhecido, escrito por John Cleland, pode ser tomado como exemplo ímpar desta transformação e é considerado o romance erótico mais lido de todos os tempos. A década de publicação de *Fanny Hill*, 1740, é tida como a década de ouro da literatura pornográfica pelo grande número de obras escritas que alcançaram expressiva circulação, chegando até nossos dias de hoje. Segundo Moraes (2014), a literatura licenciosa setecentista associou-se fortemente ao romance epistolar, o que acabou por criar um tipo de discurso propício para a confissão de desejos secretos – principalmente através de uma voz feminina – que o autor nomeia como “estética da confissão”. Lembrando: esse discurso íntimo de tom

confessional está em consonância com o que apresentamos acima como “a vontade de saber”, discutida por Foucault.

O ano de 1740 parecia estar designado a ser memorado na literatura erótica: é o ano de nascimento do escritor mais polêmico e lembrado dentre os malditos, o Marquês de Sade. Impossível percorrer a literatura pornográfica dos séculos XVIII e XIX sem mencionar a obra de Sade. Em meio à efervescente publicação de *Fanny Hill*, nasce em uma aristocrática família parisiense, Donatien Alphonse François. Dono de uma vida digna de enredo, foi preso inúmeras vezes por seus hábitos desregrados. Descrente da ideia de que os homens nascem bons, Sade relativizou ao extremo os matizes entre bem e mal, questionou a divindade de Deus e construiu um pensamento que se apoia na busca desenfreada pelo gozo e autoriza a violência. A literatura sadeana constituiu-se como marco da perversidade e, ainda hoje, as descrições de cenas de sexo regadas a açoitamentos, defecações e carnificinas são intragáveis até mesmo para os amantes do gênero tão condenado por muitos tribunais. Juliette, heroína máxima de Sade, afirma o lema de todo libertino: “o vício diverte e a virtude cansa”. E, não por acaso, o vício é sempre recompensado – ao passo que a virtude é punida – nas obras do Marquês.

O que Sade promove em suas obras é uma ritualização do sexo na qual a descrição das cenas assume um caráter de assombro na medida em que convocam o leitor em sua curiosidade diante do grotesco. Enquanto lemos, perguntamo-nos: até onde será capaz de ir esta personagem? Qual será o desfecho deste ritual? A estratégia narrativa sadeana está muito mais no efeito de perplexidade, que a curiosidade do leitor não pode deixar de buscar, do que em uma excitação sexual. Infligir castigos, punições, humilhações e torturas aos parceiros é regra básica dos enredos das orgias do Marquês; e não seria absurdo supormos que as marcas de assombro deixadas pela literatura de Sade envolveram e acompanharam a noção de pornografia do meio do século XVIII em diante. Depois de Sade, parece ter ficado mais fácil condenar a literatura obscena. Diria Alexandrian: “É o terror sexual que Sade pretende fazer reinar em suas histórias, e não o terror sentimental dos romances policiais ingleses. Todos os seus heróis pensam que o verdadeiro prazer é a dor; aliás, alguns desejam sofrer gozando. [...] Quanto maior a dor, mais perfeito o prazer.” (1993, p. 202).

As dores e prazeres são contabilizados, listados, enumerados, catalogados. Em *120 dias de Sodoma*, os algarismos do título já anunciam o fascínio pelas grandes quantidades. “A matemática sadeana opera em paralelo à economia dos corpos, respondendo à mesma exigência de preencher todos os espaços vazios”, diria Eliane Robert Moraes (2013, p. 76). Ao enumerar as práticas, os objetos de luxúria, os horários inflexíveis da rotina e toda sorte de

contabilidade, o Marquês apresenta-nos o sistema de variação da libertinagem que busca, sempre, a maior combinatória possível entre todos os elementos dispostos. Mas, como disse Sontag, “suas descrições são demasiado esquemáticas para serem sensuais.” (2015, p. 62). Na contradição das somas e multiplicações infundáveis, o insaciável desejo libertino fracassa:

No intento de registrar todas as possibilidades do sexo, termina por render-se ao ilimitado do desejo. [...] Aí reside a radicalidade da “filosofia lúbrica” de Sade, que reconcilia a abstração aritmética com a irreduzível imanência do corpo para recusar a milenar separação entre ideia e matéria. Aí reside a particularidade desse monumental catálogo, franqueado à vertigem da imaginação. Cento e vinte dias, 598 paixões. O desejo lançado ao infinito. (MORAES, 2013, p. 77).

Sade confessou os desejos humanos mais sórdidos sem o menor rubor ou constrangimento. A culpa e a vergonha não fazem parte das características de seus personagens devassos. Foi lido e influenciou fortemente grandes artistas, escritores e críticos franceses do fim do século XIX e ao longo de todo o século XX: Baudelaire, Flaubert, Breton, Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot, Bataille, etc. A filosofia da alcova criada pelo Marquês diferencia-se da estética da confissão que permeia os romances eróticos setecentistas e que perpetuou-se na construção narrativa do gênero erótico nos séculos XIX e XX, e está presente até hoje. Alessandra El Far, em *Páginas de Sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*, aborda em seu estudo o “romance de sensação”, nome dado a uma série de determinadas obras destinadas ao povo. Essa nomeação não foi invenção tupiniquim, mas uma filiação aos romances franceses de aventura, de grande sucesso de vendas, e que se chamavam “à sensation”. Os enredos desses livros giravam em torno de “suicídios de homens da política, processos escandalosos, raptos de donzelas, envenenamentos, acidentes.” (2004, p. 118) e, de tão forte que era a popularidade destes romances, “em finais do século XIX, qualquer pessoa alfabetizada que visse escrito sob o título de um livro a palavra ‘sensação’ reconheceria de imediato o teor do enredo que estava por vir.” (EL FAR, 2004, p. 118). Em outros casos, livreiros e editores referiam-se a obras e cenas como “sensações novas” – essas, sim, de caráter erótico – envolviam histórias acerca da iniciação sexual feminina nas quais o leitor acompanhava a descoberta das personagens dos primeiros beijos e carícias da mocidade.

Era comum na França setecentista a proibição de algumas obras pornográficas mas, vale notar, que essas censuras se davam muito mais no plano das leis baseadas nos crimes de ofensa às fortes instituições. No Brasil do século XVIII e XIX, por sua vez, os livros que

recebiam o carimbo de “romances para homens” ou ainda “leitura proibida”, acabavam por usar o selo de desencorajamento como propaganda, o que mostra que o cunho proibitivo era muito mais uma questão moral do que legalista: “diferentemente da França setecentista, que classificava os livros pornográficos de ilícitos perante a lei, dada às ofensas dirigidas ao Estado e à Igreja, o Brasil enquadra seus dilemas no âmbito da moralidade pública.” (EL FAR, 2004, p. 189).

A censura de obras, seja pelo campo legal ou pelo desaconselhamento no campo moral, quase sempre converteu-se em propaganda e divulgação das mesmas. E desse lugar de marginalidade e condenação, produtores e empresários souberam construir um ramo de mercado altamente lucrativo. Os rótulos de “impróprio” e “para maiores de 18 anos” passaram a ser categorias rentáveis nas sociedades pós-industriais e tecnicistas do século XIX em diante. A indústria pornô consolida-se em consonância com toda a estruturação mundial do capitalismo e, conseqüentemente, apoia-se nas mesmas leis de mercado: oferta e procura, propaganda, exploração e lucro. Vemos o paradoxo da comercialização da transgressão da pornografia: o prazer, antes como lugar de resistência, é absorvido pela lógica do capital como mercadoria; o corpo, antes como lugar de transgressão, passa a ser comercializado e domesticado. O século XIX assistiu à ampliação do público leitor para o de consumidor de literatura, à transformação do autor em produtor de mercadoria. A produção literária passou a ser parte do que Adorno e Horkheimer (1997) chamaram de indústria cultural, e a pornografia, como não poderia deixar de ser, passou a ter também sua indústria, baseada no entretenimento rápido, de satisfação fugaz e que não exige grande esforço intelectual por parte de quem a consome. A crítica de Hilda Hilst à promiscuidade do mercado editorial com sua trilogia obscena é fundada justamente nesta questão, e a pergunta que fazemo-nos nesta pesquisa orienta-se exatamente neste ponto: seria possível um ato sublimatório dentro das engrenagens mercadológicas? Seria possível a produção artística de obras eróticas nesta cultura em que o sexo e o corpo são mercadorias de consumo?

A filósofa americana Susan Sontag, em seu famoso ensaio *A imaginação pornográfica*, publicado originalmente em 1967, lança luz sobre estas questões obscuras e nos dá excelentes elementos para respondermos a estas questões. Já de início a autora nos adverte sobre a necessidade de compreendermos que é preciso distinguir três formas – pelo menos! – distintas de pornografia: enquanto fenômeno social; enquanto fenômeno psicológico e; por fim, como forma de arte. A autora afirma não ter encontrado nenhum estudo crítico, pelo menos dentro da comunidade de letras anglo-americana, que considerasse algum livro pornográfico como obra de arte digna de interesse e importância. Isso ocorre, segundo Sontag

([1967] 2015) pelo fato da pornografia ser tratada apenas como fenômeno social e psicológico – e nada mais além disso.

Ou seja: já de saída, é impossível pensá-la como parte da literatura para além do simples fato de que existem livros impressos de ficção deste gênero. A autora (2015, p. 48) elenca quatro razões pelas quais essa oposição tão estanque se sustentaria: (1) a intenção unívoca de excitar o leitor “é antitética à função da literatura” – ter apenas uma razão de ser não é suficiente perto das muitas intenções que devem compor uma obra de real valor; (2) falta às obras pornográficas a forma de começo-meio-e-fim característica da literatura; (3) os textos pornográficos não estão preocupados com o trabalho com a linguagem, sendo que esta estaria fadada a um lugar secundário; (4) a pornografia narra “transações infatigáveis e imotivadas de órgãos despersonalizados”, sendo que a literatura tem como mote fundamental as complexas relações dos seres humanos. Já no parágrafo seguinte, Sontag desbanca facilmente os quatro argumentos através da análise de *A História de O* (1954), de Pauline Réage, e demonstra que estes pontos não se sustentam a começar pelo fato de que a definição do que vem a ser literatura para boa parcela da crítica – principalmente inglesa e norte-americana – ainda é turva e pouco sofisticada:

Ainda que o romance seja nitidamente obsceno pelos padrões usuais, e mais eficiente que qualquer outro ponto no despertar sexualmente o leitor, a excitação não parece ser a única função das situações retratadas. A narrativa tem, com efeito, um meio e um fim definidos. É a raro a elegância da escrita deixar a impressão de que o autor considere a linguagem uma necessidade aborrecida. Além disso, as personagens possuem de fato, emoções intensas, embora obsessivas e, na verdade, bastante associas; e têm motivações, sem que sejam psiquiátricas ou socialmente “normais” [...] O. e seus parceiros não são mais reduzidos ou esboçados que as personagens de muitas obras não pornográficas da ficção contemporânea. (SONTAG, [1967] 2015, p. 49).

A autora não cede em seu propósito e prossegue desafiando o leitor que, caso ainda não esteja convencido sobre a possibilidade de se pensar a pornografia no interior das artes, questiona a própria visão que temos de arte e a função do artista em nossa sociedade. É comum que se exija dos autores e artistas, de uma forma geral, um distanciamento de suas obsessões e fantasias íntimas para que se possa considerar arte o que fazem. E, mais uma vez, Sontag acusa tal exigência de hipócrita e cita Van Gogh e Bataille como provas disso. Nesta seara na qual se tenta hierarquizar a nobreza das obras e compreender suas estruturas nodais, não poderíamos deixar de citar os estudos de Dominique Maingueneau.

Em *O discurso pornográfico*, Maingueneau (2010) debruça-se sobre o tema na tentativa de localizar as regras que conduzem o regime discursivo da literatura pornô. É

leitura obrigatória para quem se interessa pela temática. O autor perpassa obras teóricas e literárias importantíssimas, contribuindo enormemente na condensação de uma revisão bibliográfica. É louvável o esforço de uma sistematização que busque identificar as características específicas do dispositivo pornográfico escrito e sua exposição quase didática ao leitor: o autor começa por tentar separar, por exemplo, a literatura pornográfica do que ele denomina de “outras práticas verbais que investem na sexualidade” (2010, p. 17), como manuais de educação sexual, histórias obscenas, canções lascivas, etc. Em tempos nos quais o Nobel de Literatura foi entregue a um músico³, esta empreitada categorizante do autor parece bastante difícil.

É fato que a literatura pornográfica trabalha com representações do sexo mas, vale frisar, que nem toda representação do sexo é pornográfica. Pode ser de caráter científico, por exemplo. São muitas as diferenças dos corpos nus expostos em livros de biologia humana e aqueles que estampam capas de revistas nas prateleiras escondidas das bancas. Apesar das finalidades marcadamente distintas, não há como garantir que um jovem estudante não perversa a finalidade do desenho de seus livros.

Sobre as questões de efeito e finalidade, vale mencionar a obra *Poesia erótica em tradução* (2006), de José Paulo Paes: uma coletânea de poemas sexuais explícitos, selecionada pelo autor, com traduções diretas para o português. Nesta obra, podemos ter acesso a nomes conhecidos, como o de Aretino, e a tantos outros. Em seu brilhante (e belo) estudo introdutório, Paes nos lembra que literatura é representação da vida e, por isso mesmo, não pode confundir-se com ela. Este apontamento é feito para ressaltar a ideia de que a literatura erótica não tem como intuito – e nem poderia! – excitar o leitor da mesma maneira que uma relação sexual vivida. Dito de outro modo, a literatura erótica é a experiência literária de uma das formas da experiência humana – no caso, a sexual – e, deste modo, é representacional.

Paes retoma a discussão sobre a diferenciação entre literatura erótica e pornográfica alegando que seria um erro confundi-las e, para tanto, aborda a questão pelo ponto do efeito. “Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica. Já a literatura erótica, conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser.” (PAES, 2006, p. 15). Apesar de não desmentir a possibilidade de excitação do leitor em ambas categorias, o autor as diferencia justamente na unicidade intencional da literatura pornográfica e, claramente, critica

³ Referência ao Nobel de Literatura do ano de 2016, entregue ao escritor, cantor e compositor Bob Dylan.

esta última em sua função comercial que lhe obriga a adquirir forma imediatista e rasteira para consumo. José Paulo Paes também faz questão de demarcar territorialidades distintas entre poesia erótica e poesia amorosa. Ainda que ambas possam tratar do amor, opõem-se radicalmente na forma como o fazem: enquanto a segunda dedica-se ao sentimento, a primeira debruça-se sobre o prazer e o gozo.

Ao abordar o texto de Georges Bataille, *O Erotismo* ([1987] 2014), Paes discorre sobre o jogo dialético que configura o que denomina de mecânica do prazer erótico. Dialético pois, no domínio da sexualidade, há a duplicidade oscilante entre mistério do velado e a obscenidade do revelado: o desejo de conhecer o que é oculto anda ao lado do escândalo do que se vê exibido e estas duas esferas só se sustentam em paralelo. Ou, como coloca Paes, “só se pode transgredir o que se reconhece proibido. Esse jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo configura a mecânica do prazer erótico.” (2006, p. 17). A concepção de Bataille (2014) sobre erotismo é calcada na presença inerente da violência e da violação na formação do desejo. A almejada unicidade da relação sexual acaba por implicar o esfacelamento da individualidade que, por sua vez, coloca o masculino como violador e o feminino como violado – ideia que poderíamos supor como possível resposta para tamanha predominância do falocentrismo na poesia erótica. Apesar de localizar na transgressão grande importância para a existência da dialética que configura o sexual humano, Bataille em nada transgride a concepção dualista de masculino-ativo e feminino-passivo, tão questionada atualmente. Seja como for, o ponto crucial de seu pensamento localiza-se na aproximação que faz do erótico com a morte, sendo que não a significa a partir do negativo mas, pelo contrário, a partir da comunhão de seres que traria um profundo sentimento de continuidade.

Retomando a discussão em torno dos textos eróticos e pornográficos, é preciso trazer para o debate as ideias de Maingueneau (2010), que propõem duas formas de considerarmos um texto como literário: primeiro, pelo valor cultural que ele passa a ter, alcançando um estatuto privilegiado na sociedade; e, numa segunda acepção, ao chamar de literatura um texto bem escrito. Na primeira concepção teríamos bastante dificuldade de compreender os textos pornográficos como dignos de pertencimento dessa visão de campo literário; enquanto que da segunda categoria não há nenhuma razão para que os textos pornográficos sejam excluídos, visto que podem ser bem escritos dentro dos padrões de seu gênero. Afirmação problemática de nosso ponto de vista. Problemática por conceber de maneira tão restritiva o que pode, ou não, ser chamado de literatura – posição que vem sendo questionada há algum tempo pelos que tentam fugir dos engodos que trazem à tona o tom elitista que sempre rondou a ideia de

“valor cultural”. Além disso, a divisão entre gêneros vem sendo questionada diante das inúmeras escritas que transitam entre eles e, para completar, tal pensamento do autor insiste em manter o lugar da literatura pornográfica como o de “paraliteratura” justamente pela régua com que mede os textos.

Prosseguindo em sua teorização, Maingueneau afirma que “qualquer que seja a época em que escreve, um autor de relato pornográfico não desenvolveu técnicas narrativas particulares: ele se contenta em seguir as rotinas dominantes em sua época.” (2010, p. 77). Sendo assim, a literatura pornográfica não se caracteriza por uma forma de estruturação narrativa particular que perpassou os tempos mas, ao contrário, constitui-se como um discurso sobre o sexo que está em diálogo com os estilos de escrita da época em questão. Aqui teríamos mais um motivo para defendermos a escrita pornográfica como legítima do *status* de literatura – se é que ainda resta alguma dúvida sobre isto: ela está em consonância com as formas de criação e de organização artística que vigoram em certo período, juntamente com todos os outros gêneros. Se as obras pornográficas estão em consonância com demais formas de produção literária de um tempo, isto reforça a possibilidade de sustentação da ideia de que os escritos pornográficos, ainda que se prestem à função de excitar o leitor, lançam mão de estratégias narrativas compartilhadas por outros gêneros aclamados e por outros escritores canônicos.

Podemos encontrar nos estudos críticos atuais⁴ recorrentes afirmativas sobre a intensa presença do uso da primeira pessoa do singular nos textos contemporâneos, juntamente com construções que lançam mão do verbo no tempo presente. Esta questão da visibilidade do eu é elemento crucial das novas formas de constituição subjetiva contemporâneas e não seria absurdo supormos que tal traço está intimamente ligado ao modo de vida perpassado pela rapidez das informações, pela fluidez do tempo e dos afetos e pela visibilidade do eu nas redes virtuais. “Do mesmo modo, se o presente narrativo invadiu os relatos pornográficos recentes, isso se deu porque ele também invadiu o conjunto da produção romanesca.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 77). Apesar das obras da literatura pornô serem constantemente isoladas das prateleiras principais, elas não estão isoladas dos modos de produção, leitura e subjetivação dos sujeitos – tanto os que as escrevem como os que as leem. A escrita do sexo traz as marcas do modo de escrita de seu tempo e da concepção de Eros que está posta. A moralidade ideológica não diz respeito apenas ao que deve ser excluído, mas, também, ao que é produzido.

⁴ Estudos que localizam-se, de forma geral, no que se configurou chamar de “escritas de si”, e que transitam entre a autoficção, autobiografia, poéticas do eu, testemunhos etc.

Maingueneau (2010) formula duas características do discurso pornográfico que apresenta como centrais: a transparência referencial e os afetos eufóricos de um sujeito focalizador. Estes dois pilares são condições mínimas para que se possa falar em escrita pornográfica para este autor. Ele formula estas ideias de forma bastante direta:

Para que um possamos falar de escrita pornográfica, duas condições mínimas devem ser reunidas:

(a) O texto deve restituir a dimensão *configuracional* da cena. Com efeito, é necessário que o leitor consiga representar para si mesmo, visualizar exatamente as operações dos atores: o objetivo é a total visibilidade do ato sexual. Os relatos pornográficos buscam pôr em cena séries de posições, ou até estabelecer listas delas;

(b) a enunciação deve ser carregada de afetos eufóricos atribuídos a uma ou várias consciências, que podem ser atores ou testemunhas. (MAINGUENEAU, 2010, p. 69).

Caso a dimensão do afeto tenha primazia no texto em questão, muito provavelmente o texto será considerado erótico – e não, pornográfico – e, caso haja mera descrição de posições, sem nenhuma inscrição afetiva, corre-se o risco de se ter manual, tal como o *Kama Sutra*. As sequências pornográficas exigem, portanto, um equilíbrio entre o plano descritivo capaz de configurar imagens e o plano dos afetos.

A ideia supracitada – de que a primazia dos afetos diz respeito ao campo do erótico – é recorrente nas inúmeras formulações que tentam separar erotismo e pornografia. Ou melhor dizendo: que tentam separar o erotismo da pornografia, pois subjacente a esta preocupação está a ideia de que o primeiro é digno de valor e deve manter-se longe o suficiente da segunda para não contaminar-se. Retomando Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984) é preciso tentarmos fugir da armadilha de definir tais conceitos por critérios morais, o que implica pensar os matizes destes campos. Há mais nuances do que, talvez, gostaríamos. Ainda que partamos do consenso de que tanto o erótico quanto o pornográfico tratem das representações do sexo, não podemos nos furtar de enfatizar a ideia de que, historicamente, passamos a reconhecer a pornografia sempre como algo que remete ao outro, e nunca a nós mesmos. Ela está sempre localizada fora de nós, não deve ser concebida como algo que nos habita. A pornografia é campo de recusa: “é o erotismo dos outros”, de acordo com a definição de Alain Robbe-Grillet. Mas cabe a pergunta: o que estamos a recusar?

Alexandrian (1993, p. 8) que nos adverte sobre o equívoco desta diferenciação ao afirmar: “a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais; o erotismo é esta mesma descrição revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais”. Este mesmo autor nos

chama a atenção em relação à distinção que devemos fazer de “romances contendo passagens eróticas” do “romance erótico propriamente dito”. O primeiro contém tais passagens pelo fato do sexo ser parte inerente da vida das personagens enquanto que, o romance erótico, “exprimiria a sexualidade e nada mais, apenas com objetivo de excitar o leitor”.

A satisfação de nossos desejos – em especial aqueles que se encontram no campo sexual e da violência – precisa ser contida para que nosso projeto civilizatório seja mantido. Esta ideia de contenção pulsional está consolidada desde Freud⁵ e parece sustentar nosso trânsito pelo terreno do que chamamos “erótico” na medida em que sustenta uma parceria através da ideia de amor. Amar é verbo que cabe em todas as frases de nossa cultura, é afeto exaltado e justificado em suas mais diversas formas. O amor está dentro das ideias cristãs: está do lado do bem e dos bons. O desejo da carne destitui o amor deste lugar elevado; acaba por parecer demasiadamente sórdido se pensado em relação à elevação moral que o sentimento amoroso nos traz. O erótico fica circunscrito ao alto, ao sublime, a elevação do espírito; o pornográfico, por sua vez, ao baixo, ao corrompido, ao degradado. O erotismo está embebido de amor enquanto que a pornografia afoga-se no sexual. Dentro destas construções discursivas, o erótico está para o amor e, supostamente, para o amor dedicado a alguém (de preferência exclusivo e eterno); o erótico inclui uma alteridade nesta equação de satisfação e, por isso mesmo, estaria subordinado à necessidade de adiamento desta satisfação – já que depende também do desejo deste outro. O pornográfico, em oposição, está para a satisfação egoísta que não inclui um outro e que irrompe de maneira violenta e desenfreada.

Estas concepções são circulantes e muito difundidas mas, como dissemos anteriormente, esforcemo-nos por matizá-las: ao afirmarmos que a alteridade está posta no campo do erotismo na medida em que o amor é lugar de troca de afetos positivos, esquecemo-nos que não são poucos nem recentes os relatos em que se morre e se mata em nome deste sublime sentimento, seja na literatura ou na vida real. A alteridade no amor pode ser bastante seletiva. Parecemos nos esquecer que, depois de Freud, é impossível acreditar em um amor puro e inofensivo. Por outro lado, no que diz respeito à pornografia, são comuns os discursos que a descrevem como campo empobrecedor na medida em que relega o sujeito a experiências de prazer vazias. Vazias, justamente, porque não incluem um outro e que estariam somente a serviço da satisfação pulsional. “A pornografia é o erotismo esvaziado de afeto”, diria Paulo Ceccarelli (2004) e, por isso mesmo, pode ser tomada como via fácil que corre o risco de rapidamente ser enfadonha. Neste sentido, tudo o que diz respeito à

⁵ Argumento que perpassa boa parte do pensamento freudiano mas que é desenvolvido sistematicamente em *Totem e Tabu* (1913).

pornografia é frequentemente inserido em um universo menos criativo, que exige menos esforço dos participantes, que faz uso de fórmulas prontas, que está completamente submetido às lógicas de mercado e do capital, que é violenta por prescindir do corpo e dos afetos de outro sujeito e que é desprezível por prestar-se à excitação sexual dos que dela fazem uso.

Um dos objetivos deste trabalho é, justamente, o de lançar luz sobre um tema que, além de obscuro – talvez por isso mesmo – é dado como certo, como compreendido e esgotado. O que desejamos é pôr em questão as leituras correntes acerca da literatura pornográfica na tentativa de ampliarmos a visão deste gênero e, para tal, é imprescindível que saíamos dos julgamentos morais. Tarefa espinhosa, é verdade. Estamos norteados pela crença de que pode haver algo de sublime no que se entende como pornografia. Podemos pensar a literatura pornográfica como um dos campos de excelência da realização da literatura na medida em que se configura como campo de representação de palavras sobre atos e sensações dos corpos que, ao passar pela via da imaginação, é capaz de fazer com que o leitor experimente em seu corpo real o que é experienciado nos corpos feitos de letras. A literatura pornográfica radicaliza o campo representacional: por meio de um universo simbólico compartilhado alcança algo de absolutamente íntimo e singular; a abstração da palavra encontra materialidade corpórea na concretização do pacto que o leitor estabelece com a obra.

Se acusam-na de egoísta e pouco criativa, é porque esquecem que o uso da pornografia nem sempre é doentio – assim como nem sempre o é o do amor – mas, ao contrário, pode trazer vivacidade às experiências de desejo dos sujeitos. E isso não necessariamente exclui um outro – seja no campo real ou na fantasia. Se denunciam-na como gênero de produção em série exclusivamente norteado pelo mercado editorial, esquecem que este mesmo mercado também rege a produção em massa de “romances água com açúcar”, de livros de autoajuda e de obras sobre sucesso empresarial, por exemplo. E estas não são alvo de tantos apedrejamentos.

A extensa e diversificada lista de livros eróticos que são sucesso de público dificulta ainda mais uma categorização precisa – utopicamente tão almejada por alguns. Hoje em dia ninguém mais questiona a habilidade literária de Marquês Sade ou de Gregório de Matos mas, mesmo hoje, estes autores são lidos numa atmosfera de certo constrangimento. Cassandra Rios foi a primeira mulher a vender mais de um milhão de exemplares na década de 70 ao mesmo tempo que foi a escritora mais censurada⁶. Paradoxo quase inerente às produções

⁶ Conforme matéria publicada pelo jornal O Globo com o título *Nos anos 70, ninguém foi censurado no Brasil do que Cassandra Rios*, disponível para consulta pelo link: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-70-ninguem-foi-mais-censurado-no-brasil-do-que-cassandra-rios-10425009>>.

pornográficas: são as que mais despertam curiosidade e fascínio ao mesmo tempo em que são as mais perseguidas pelas censuras, banidas da academia e pouco estudadas pela crítica. Continuam à margem da literatura enquanto a sexualidade constitui-se como campo central da vida humana.

Obviamente que sucesso de público não necessariamente é sinônimo de sucesso de crítica – e vice-versa. Mas, o que não podemos deixar de nos perguntar é até que ponto a moralidade vigente nos cega para alguns autores ou mesmo nos impede de ler determinadas obras. Nenhuma obra pode ser pensada fora de seu contexto de produção assim como sua recepção também será diversa em função da conjuntura cultural na qual está inscrita, então cabe perguntarmo-nos o que leva a literatura concebida como *erótica* a ser mais incluída nos meios canônicos do que a literatura classificada como *pornográfica*? Seria uma diferença estética que culminaria em uma distinção de valor ou seria uma marca ideológica que nos impede de valorar um discurso do sexo tido como pornográfico?

Podemos evocar um exemplo interessante para compreendermos este imbróglio: Braulio Tavares, escritor paraibano, tem um de seus poemas – o conhecido *Poema da buceta cabeluda* – publicado na *Antologia da Poesia Erótica Brasileira*, organizada por Eliane Robert Moraes e, também, na *Antologia Pornográfica*, organizada por Alexei Bueno. O mesmo poema encontra-se em ambas as seleções – e não por falha dos organizadores, mas exatamente pela imprecisão desta distinção.

1.2 ENTRE A CENA E A LETRA: O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO

Mergulhar no estudo da literatura que traz representações da sexualidade é pensar o sexual através de um tratamento estético e é inegável que isso lança-nos diretamente para outro campo de investigação estética muito próximo: a representação cinematográfica do sexo. É sabido que a literatura e o cinema estão separados por séculos no tempo. Se o trabalho da palavra, campo por excelência da literatura, acompanha o homem há muito tempo e é marco divisor da entrada no campo da história em diferentes momentos de diferentes civilizações, o cinema, por sua vez, tem pouco mais de cem anos de tradição. Apesar do distanciamento temporal, os pontos de encontro fazem-se muito mais expressivos e têm angariado uma enorme quantidade de estudos que enriquecem ambas as áreas.

Muitos conceitos da literatura – que há tempos têm já consolidado um campo teórico e crítico – podem ser pensados dentro do fazer cinematográfico. São conceitos que transitam

entre uma área e outra e emprestam-se a análises de ambos os campos. É óbvio que não se pode reduzir estas áreas a um mesmo sistema de códigos e análises. São materialidades distintas em suas produções, em suas tecnologias, em seus modos de circulação e recepção. Mas a sexta e a sétima artes alimentam-se mutuamente com frequência nos terrenos da adaptação, das formas narrativas, dos efeitos ficcionais, da construção de enredos, nas inúmeras possibilidades de intertextualidades, nos recursos expressivos e representacionais, no trabalho sensorial etc. Portanto, quando tratamos das representações literárias do sexo, é impossível ignorar o impacto que as imagens eróticas têm na atualidade e as influências destes campos.

Impossível também não pensarmos no impacto que o advento da internet teve – e vem tendo – em nossas formas de consumo, tanto de literatura como de cinema: e isso é ainda mais relevante dentro das temáticas sexuais tendo em vista a possibilidade de privacidade e anonimato que a internet trouxe⁷. Além disso, não podemos negar que, em nosso século XXI, a influência que a internet, a televisão e o cinema têm sobre os costumes de uma população é maior do que a influência da literatura, justamente pela velocidade de proliferação que estes meios alcançam atualmente. Sendo assim, seria impossível não dedicarmos aqui algumas páginas ao campo das imagens. Faz-se necessário, portanto, uma breve retomada da história do cinema pornô, os temas e formas de censura – que nos permitem entender a moralidade vigente – e as questões concernentes à produção deste gênero que, assim como na literatura, traz debates que circulam na esfera do Direito e dos estudos feministas.

As tecnologias cinematográficas permitem-nos um trabalho com a imagem atravessado pelo destaque de detalhes, pela dilatação de tempos mínimos e sons que embalam e produzem afetos. Ainda que o registro imagético realize-se mediante algo que esteja diante de nossos olhos, ele não se constrói em vão – e poderíamos afirmar que é, justamente, neste imbricamento de escolhas que a narrativa acontece. É na pausa, no *close*, na entrada da música, nas cores das roupas das personagens que vemos ser instaurado um plano narrativo que perpassa e compõe o próprio enredo. Ler um roteiro não traz (e nunca trará) a mesma sensação de vermos a sequência de imagens e sons rodando na tela, diante de nossos olhos e ouvidos. São materialidades distintas, são registros diferentes. Ao tratarmos de uma obra cinematográfica, não basta nos determos “no que a história conta” isoladamente – se é que é possível separar enredo desta forma. Ao fazermos cinema, estamos tratando da maneira como se conta algo, seja lá o que for.

⁷ Duas obras, entre muitas outras, contribuíram imensamente neste campo de estudo: *O olhar pornô*, de Nuno Cesar Abreu e *Cinema Explícito*, de Rodrigo Gerace.

Esta característica pode ser pensada, na verdade, para todas as outras artes: a pintura a óleo de algumas frutas em um vaso pouco iluminado pode ser capaz de fisgar magneticamente nosso olhar; uma canção que verse sobre a banalidade de um domingo qualquer pode ser capaz de reverberar em nosso corpo; uma lembrança do colégio de infância pode ser narrada de maneira tal que ecoe em nós. Não é o tema que faz um filme, mas a maneira pela qual a história é construída. Não poderíamos nos furtar de pensar que há temas que se fazem urgentes e que são necessários em determinados momentos, mas o que estamos aqui chamando a atenção, é para a insuficiência da premissa de que uma boa história necessariamente resultará em um bom filme. É preciso um trabalho com isso que podemos chamar de linguagem cinematográfica para que possamos ter, diante de nós, um texto fílmico interessante.

Marcel Martin faz um importante apontamento no que diz respeito às múltiplas significações potenciais ao aproximar a linguagem fílmica da linguagem poética. Apesar de afirmar tal aproximação, o autor nos adverte sobre o perigo de nos limitarmos a um “catálogo de receitas, procedimentos e truques linguísticos pretensamente produtores de significados estáveis e universais.” (2013, p. 18). O resultado do uso indiscriminado desse lugar-comum faz com que “uma boa quantidade de filmes perfeitamente eficazes no plano da linguagem mostra-se nula do ponto de vista estético, do ponto de vista do ser fílmico.” (MARTIN, 2013, p. 19). É o que o autor chama da passagem do *cinema-linguagem* para o *cinema-ser*. Neste ponto, uma parte do cinema erótico esbarra com alguns entraves: repetição de enredos pobres, atuações caricaturais e pouca (ou nenhuma) preocupação estética. É verdade que uma parte do conteúdo pornográfico circula nestes termos, mas é verdade também – e isto precisa ser enfatizado! – que há uma outra parcela de representações cinematográficas do sexo que fogem a isto e aproximam-se do cinema-ser, de um cinema autoral, com marcas estilísticas próprias.

Apesar de termos inúmeros equivalentes entre linguagem verbal, fotográfica, visual e a linguagem cinematográfica, não podemos dizer que são a mesma. Os efeitos equivalentes destes procedimentos não fazem com que cinema seja o mesmo que fotografia ou literatura. Mas o que faz a sétima arte ser um campo artístico próprio? Onde reside a originalidade de sua linguagem? Na tentativa de encontrar uma resposta possível para esta questão, Marcel Martin escreve:

Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da

prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 2013, p. 19).

Por mais difíceis que sejam as delimitações desses terrenos, uma coisa parece estar presente em todos os momentos da arte cinematográfica: a imagem. Se há algo que não escape às diferentes correntes e aos períodos mais distintos do cinema, é a imagem. Ela está no cerne desta arte. Ela estabelece diálogos com todos os outros campos. É a imperatriz soberana. Mas, ainda assim, não é fotografia nem tampouco pintura. É o manuseio peculiar da imagem em relação às categorias de tempo e espaço, os procedimentos técnicos e os recursos estilísticos próprios do fazer cinematográfico que permitem um poderoso manuseio do tempo-espaço. O trabalho da imagem atrelado ao som é capaz de deslocar o espectador para outra dimensão; o uso peculiar de uma certa paleta de cores tem o poder de anunciar algum evento futuro; movimentos bruscos da câmera são capazes de nos lançarem para o olhar da personagem. O cinema é capaz de furar o tempo sem ter de usar o verbo no pretérito perfeito. É capaz de rasgar o espaço sem dizer onde está.

E o que isso tem a ver com a pornografia? Podemos pensar que o pornográfico é este terreno onde impera o obsceno, justamente isto que deveria estar fora de cena. A representação cinematográfica do sexo traz para o quadro o que deveria ter permanecido oculto. O princípio do cinema é marcado pela excelência da imagem – o som ainda não estava presente. E talvez não seja absurdo supor que nosso encantamento com a sétima arte, mesmo em tempos de tecnologia avançada, ainda resida no mistério da imagem. E a imagem do sexo é mistério em dobro.

Não são poucas as cenas eróticas que permeiam nosso imaginário e atravessam décadas: *O último tango em Paris* (1972), de Bertolucci; *Garganta Profunda* (1972), de Bailey e Barbato; ou ainda *Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Oshima – apenas para citar alguns. O cinema do dinamarquês Lars Von Trier também não poupa seus espectadores de cenas de sexo em tramas complexas – e frequentemente melancólicas – como *Os Idiotas* (1998) e *Ninfomaníaca* (2013). O primeiro beijo da história do cinema foi exibido no filme *The Kiss*, dirigido por William Heise – e isso aconteceu no fim do século XIX, em 1896. Dupla ousadia: primeiro pela exibição de carícias de um casal de meia idade e, segundo, pelo *close* utilizado em um momento do cinema que se orientava para o plano aberto, colocando visível todo o corpo dos atores, semelhante ao que se via no teatro.

O filme foi denunciado como pornográfico por membros da Igreja Católica e considerado indecente por alguns críticos, como Hebert Stone, que, no editorial de junho de 1896 do *The Chap Book*, em Chicago, clamou pela polícia, alegando que a obra era de extremo mau gosto, repugnante. (GERACE, 2015, p. 56).

Hoje poderíamos nos perguntar espantados: e apenas o encostar dos lábios foi o suficiente para clamar por intervenção policial? Pois bem, temos no exemplo de *The Kiss* os principais elementos que circunscrevem o debate sobre a pornografia: o tempo histórico, os padrões morais e a transgressão da sexualidade.

Em pleno século XXI – em um país laico de uma sociedade ocidental – um beijo de um casal heterossexual adulto dificilmente seria motivo de um escândalo. Mas nem sempre foi assim e, ainda hoje, nem todo lugar aceita de forma pacífica tal expressão. A atribuição do rótulo de pornográfico está intimamente atrelada às concepções morais vigentes em uma determinada sociedade. O que vale ser ressaltado é que o adjetivo “pornográfico” parece sempre estar relacionado a um juízo de valor que coloca, o que quer que seja o produto em questão, como algo ruim, de má qualidade, de mau gosto, que é sujo, que não é digno de *status* e que está em oposição ao belo. O que vem a ser entendido como pornográfico mudou com o tempo, mas o que permaneceu é o fato de que ser tachado como tal não é algo valorativamente positivo.

Para atestar essa ideia basta pensarmos nas inúmeras tentativas de separação daquilo que é considerado erótico. A ideia de termos um filme adjetivado como erótico sendo exibido em cinemas comerciais de um *shopping center* qualquer parece mais plausível do que um outro filme que fosse considerado pornográfico. A depender do julgamento, os lugares de circulação destinados a estas obras são distintos. Mas, devemos nos perguntar, será que estes filmes, de fato, diferem muito em seu conteúdo? Poderíamos dizer, por exemplo, que constituem dois gêneros distintos? Seria razoável pensarmos que eles possuem diferentes públicos-alvo? Ambos são dignos de atenção por parte dos críticos da sétima arte?

Os esforços para separar o erótico do pornográfico, no que tange às representações cinematográficas do sexo, não são poucos – assim como na literatura. De acordo com Abreu (1996, p. 15), “o termo erotismo surgiu no século XX a partir do adjetivo erótico, derivado de Eros, deus do amor, do desejo (sexual) em sentido amplo”, enquanto que o termo pornográfico, de origem grega *pornógrafos*, significa “escritos sobre prostitutas”. Apesar destas diferenças etimológicas, estes conceitos estão intimamente ligados e todo esforço em separá-los parece fracassar.

Os dois conceitos, [erótico e pornográfico], parecem estar sempre juntos, ou contidos um no outro. Ambos se referem à sexualidade e às interdições sociais, e se expressam pela transgressão. São, cada qual a seu modo, expressões do desejo que triunfam sobre proibições. As tentativas de separá-los têm sido historicamente inúteis, posto que se projetam num campo de contradições e ambiguidades, sempre presente quando se trata de definir conceitos referentes à sexualidade e suas representações. A fronteira entre eles, se há uma, é certamente imprecisa, já que não depende somente da natureza das mensagens, mas também de sua recepção, de seu posicionamento entre o admissível e o inadmissível, cuja linha divisória flutua no espaço e no tempo. (ABREU, 1996, p. 16).

Temos, portanto, vieses de leitura que passam pelas distintas concepções histórico-temporais, por características estéticas, por lugares restritos de circulação e pelas inúmeras possibilidades de recepção. Se, por um lado, as tentativas de separação dos conceitos apoiam-se nestes campos, por outro, a unidade do erótico e do pornográfico realiza-se, definitivamente, na temática: o sexo. É disso que estamos tratando – e sobre isso, todos concordamos. E não há como ignorar esta temática quando pensamos no reino das sensações que é o cinema.

Retomemos brevemente a pontuação de Alexandrian (1993), em *História da literatura erótica* – já citada na seção anterior – sobre a distinção entre “romances contendo passagens eróticas” do “romance erótico propriamente dito”, marcando a intenção de excitar o leitor que há no segundo caso. Esta distinção é controversa pela dificuldade que teríamos em definir o que, exatamente, excita um leitor. Entraríamos no campo das definições a partir da recepção. Apesar de enviesada, esta é uma delimitação que frequentemente é usada para o cinema, principalmente no que diz respeito às distinções entre o que chamamos de “filme erótico” e “filme pornográfico”. Por esta concepção, entenderíamos que filmes como *Azul é a cor mais quente* (2013) e *Anticristo* (2009), por exemplo, apenas contêm passagens eróticas em decorrência da vida de suas personagens – ainda que ambos possuam cenas de sexo explícito. O difícil seria garantir que um espectador não se excitasse diante de algumas cenas destes filmes. Nos caminhos sinuosos que a libido humana percorre, o que pode causar nojo em alguns, é fonte de prazer para outros.

Apesar disto, a indústria pornográfica parece ter suposto, de forma bastante engessada, onde habita o desejo de seu espectador, tendo em vista a tamanha mesmice dos filmes que produz. A produção da indústria pornô está imersa em debates que transitam da esfera legal à estética, quase sempre sem nenhum acordo e sendo mote de calorosas discussões que variam entre a proibição total deste material à afirmação de pertencimento ao patrimônio cultural. O que queremos chamar atenção aqui é para o fato de que a indústria pornográfica – a

mainstream – não parece estar interessada na criação de novas formas narrativas, de trabalhos de câmera inovadores, de um trabalho fotográfico criativo ou de uma direção de arte inventiva. Boa parte dos vídeos pornôns que circulam hoje em dia aos milhões na internet não parecem estar preocupados em ganhar para si o *status* de arte. Compreender isto não é, nem de longe, o equivalente a condená-los por serem o que são: é apenas tentar entender seus modos de funcionamento e os discursos que os sustentam e que são produzidos a partir deles.

A indústria pornográfica traz uma visão limitada do sexo, geralmente focada apenas no ato sexual repetitivo, no *show* genital, filmado para o consumo e excitação sexual. Nela, o sexo se reduz ao ato e o corpo se reduz ao sexo, não há diluição do desejo para além desta limitação. Em outras abordagens possíveis, das pornografias alternativas ao *cinema explícito* contemporâneo, o pornográfico é experimental no discurso e na estética, ele visa mais a potencialização do desejo sexual imbuído na trama e na *mise-en-scène* do que a excitação do espectador. (GERACE, 2015, p. 15).

As imagens que compõem o arsenal pornográfico têm nuances que precisam ser levadas em consideração – e isso não pode estar diretamente ligado a valorações morais. É inegável que os incontáveis vídeos que supostamente pretendem-se excitantes para seus espectadores possuem entre si características semelhantes. O site *Filmsite*, “editado por Tim Dirks, especializado na história do sexo no cinema, chegou a elencar ingredientes básicos para que um filme ou uma cena fossem eróticos, de acordo com o imaginário cinematográfico.” (GERACE, 2015, p. 43), dentre eles podemos citar alguns: “o grau com que o sexo é gratuito ou não; a presença de uma celebridade, ator ou atriz, nu ou seminu; o grau de sensualidade gerada; o uso singular da nudez e não-nudez; a sensualidade da fotografia; o grau de fantasia/realismo da cena; a integração da cena dentro de todo o roteiro”⁸.

Independentemente da *mise-en-scène*, da construção imagética ou de qualquer outra preocupação estética da representação visual do sexo, é fato que muito se investiu no distanciamento das relações sexuais – em suas múltiplas formas de representação – dos meios sociais. Os regimes totalitários de governo têm especial preocupação com a questão. A sexualidade como sendo um componente de desordem é ideia recorrente nestes regimes e justificativa para censura. No caso da ditadura militar brasileira, não foi diferente: em 1982, o então presidente João Figueiredo critica com vigor, em rede televisiva para todo o país, “o exagero das manifestações eróticas, a pornografia que grassava nos principais centros urbanos.” (DURIGAN, 1985, p. 19). Diz o militar em seu discurso: “a escalada do obsceno e do pornográfico assume proporções tais que, ao falar ao povo brasileiro, [...] não posso calar

⁸ Tradução nossa da página *Filmsite*.

ante a vaga de desregramento moral que campeia, perante nossos olhos, de modo desenfreado”. Figueiredo dirigia seu discurso para a classe média brasileira na tentativa de reforçar o apoio que tinha desta. Diante da dificuldade de se apoiar em argumentos como “milagre econômico”, por exemplo, Figueiredo orienta seu discurso para a defesa de valores morais. “Suas objeções visavam, em uma primeira instância, a coibir o erotismo por pernicioso e, a nível do não-dito, das entrelinhas, em uma segunda instância, por ser perigoso e improdutivo.” (DURIGAN, 1985, p. 19).

O discurso de João Figueiredo, acima citado, aconteceu no mesmo ano em que o Brasil assistiu – literalmente! – a *Coisas Eróticas* (1982), de Raffaele Rossi. Consagrado como o primeiro filme pornográfico brasileiro, o longa-metragem levou milhões de pessoas aos cinemas, ficando em cartaz mais de três anos e rendendo uma gorda bilheteria. Depois de anos de repressão e de pornochanchadas, o público mostrou-se sedento pelas imagens de sexo explícito: “Coisas Eróticas marca o princípio do fim das inocentes pornochanchadas”, afirmou o crítico Sérgio Alpendre (2012). Filmado em apenas dois dias, o longa deu o pontapé inicial na era do pornô nacional que viria se consagrar nos anos 80 e 90. O fato de o Brasil só ter filmado suas cenas de sexo explícito no final do século XX, não quer dizer que as representações cinematográficas do sexo não sejam quase tão antigas quanto o cinema: assim que o homem foi capaz de construir uma engenhoca que captasse e reproduzisse imagens em movimento, ele filmou o sexo.

No período decorrente da Primeira Guerra até meados dos anos 20, essa nova arte que era o cinema já era vista com bastante desconfiança: Hollywood era a própria imagem da “cidade do pecado”. Escândalos envolvendo atores e atrizes pareciam ser o explosivo ideal para religiosos e conservadores atestarem suas crenças, como o exemplo do caso de Roscoe Arbuckle, um popular comediante do cinema mudo acusado de estuprar e matar uma aspirante a atriz no início dos anos 20 que chocou os Estados Unidos e tomou conta da imprensa no país. Na tentativa de recuperar um pouco esta imagem, os estúdios americanos decidiram que todas as produções deveriam passar por uma autocensura prévia e, para isto, escolheram Will H. Hays, um respeitado pastor presbiteriano para assumir este crivo. Apesar de ocupar este posto desde 1922, é em 1930 que é aprovado o conhecido *Código Hays*. Porém, é em 1934 que o código começa a ser cumprido com rigor. Não é de se estranhar, portanto, que os filmes do período *pre-code*, abordavam temas como infidelidade, homossexualidade e insinuações sexuais com muito mais força do que pudemos ver nas décadas seguintes.

Fato é que as censuras impostas pelo código perduraram por mais de três décadas, resultando em todo tipo de artimanha por parte dos diretores para driblar as normas – como,

por exemplo, a regra de que nenhum beijo poderia durar mais de três segundos. O caso de Alfred Hitchcock no filme *Notorious* (traduzido como *Interlúdio* no Brasil, de 1946) é bastante conhecido. Na tentativa de driblar a regra de tempo para os beijos, o diretor realiza uma sequência de mais de dois minutos na qual os atores Cary Grant e Ingrid Bergman beijam-se com pausas a cada três segundos.

Nos anos 50 as regras foram perdendo força – tanto por causa das exhibições de filmes europeus que apresentavam temáticas mais densas, como por conta das mudanças de costumes. Os afrouxamentos que o *Código Hays* sofreu na década de 50 foi destaque no periódico paulista *Cine Reporter: semanário cinematográfico*, de 15 de janeiro de 1955, que deu ao tema destaque de manchete, e escreveu: “Trata-se, na realidade, de um documento não apenas arcaico, pelos seus 25 anos de existência, como obscurantista e retrógrado e que tem exercido um verdadeiro freio contra as possibilidades de um mais livre progresso artístico nos filmes de Hollywood”. Apesar de admitir o caráter arcaico do código e concordar que um maior grau de liberdade para as produções era necessário, a matéria parece preocupar-se com a possibilidade de nenhuma intervenção existir: “até onde os produtores rebeldes conseguirão chegar é que não se pode prever.” (CINE, 1955, p. 7).

Pois passaram-se mais de cinquenta anos desta afirmação preocupada e ainda vemos este debate acontecer. Há os que pedem maior intervenção do Estado em forma de regulações e proibições e há aqueles que lutam pela liberdade criativa e depositam na escolha individual e familiar do que será, ou não, assistido e consumido. E aqui, mais uma vez, os produtos pornográficos são os que parecem ocupar de maneira mais intensa a fiscalização. Vale ressaltar a força da dimensão coercitiva que nossa moralidade exerce na tentativa de manter o obsceno fora de circulação, muito mais do que a violência, por exemplo. Jornais televisivos exibem cadáveres, entrevistas com criminosos e narram histórias sanguinárias com a prerrogativa de alertar os “cidadãos de bem” e, apesar do conteúdo extremamente violento, parecem ser menos perseguidos pelos guardiões da moral e dos bons costumes. Os prazeres do sexo parecem necessitar de maior vigilância.

Diante dos agitados e revolucionários anos 60 e da representação cinematográfica do sexo de diretores europeus que circulava mais livremente, a aplicação do *Código Hays* tornou-se insustentável e foi completamente abolida em 1968 dando lugar, por sua vez, ao sistema de classificação etária – que permanece ainda hoje. No caso do cinema brasileiro, atualmente, existe um sistema de classificação indicativa (ClassInd) que é aplicado para diversos tipos de obras audiovisuais – televisão, mercado de cinema e vídeos, jogos eletrônicos, etc. – e que está vinculada ao Ministério da Justiça. Observando os guias de

classificação, disponíveis gratuitamente em português e inglês no site do Ministério da Justiça, dois pontos mostram-se interessantes neste processo de classificação: todo o enredo da obra é levado em consideração neste processo (e não apenas cenas isoladas) e, também, elementos atenuantes e agravantes são ponderados dentro das três categorias “violência”, “sexo” e “drogas”.

Recentemente, em setembro de 2016, o Supremo Tribunal Federal brasileiro decidiu desvincular o horário de programas de rádio e TV à sua classificação indicativa. Tal medida gerou polêmica na sociedade brasileira e dividiu opiniões. Os argumentos, de maneira geral, opõem de um lado a liberdade criativa, a liberdade de expressão e a maior autonomia das escolhas individuais/familiares e, de outro, a proteção à infância e adolescência. Conforme noticiado em diversos veículos de comunicação do país, a decisão do Supremo foi vista como arrojada na medida em que mantém a informação da classificação etária disponível – algo previsto no Estatuto da Criança e do Adolescente – mas, julga improcedente a vinculação a um horário específico. Além disso, a decisão chama a atenção para a importância da participação dos pais e responsáveis na decisão do que será, ou não, consumido por seus filhos.

O que vemos ser constatado, mais uma vez, é a necessidade de se manter a sexualidade dentro de determinados limites – restritos, de preferência. Ainda que estes limites sofram alterações em relação ao espaço e tempo em questão, uma regulação que interdita parece permanecer. “O conceito de obsceno é cultural e se transforma com o tempo. Mergulhado nas ideologias das épocas e nas políticas de controle sobre o corpo, o obsceno mantém-se em voga com o interdito, normatizando o desejo e ditando os limites de transgressão do sexo *on scene*.” (GERACE, 2015, p. 10). O sexo é, talvez, o grande tabu entre os tabus.

No contexto brasileiro dos anos 70, em um primeiro momento, os filmes pornôns internacionais deram grande movimento às caixas registradoras das salas de cinema por influência da novidade do *hard core* exibido nas grandes telas e pelo relaxamento da censura no país. Em pouco tempo, os filmes pornográficos passam a ser exibidos em salas exclusivamente destinadas a este gênero, gerando com isso uma mudança no público consumidor. Em um segundo tempo, já no início dos anos 80, entra no mercado uma novidade tecnológica que iria revolucionar a forma de consumo do filme erótico: o VHS (*Vídeo Home System*). Com o advento do vídeo cassete e com as inevitáveis reconfigurações urbanas, as salas de cinema pornô – já estigmatizadas neste rótulo – não retornaram à categoria “sala comum” e minguaram gradativamente, “dando lugar a igrejas evangélicas, estacionamentos,

supermercados, etc.”, como bem nos relata Abreu (1996, p. 136). A possibilidade de ter uma obra cinematográfica exibida na sala de nossas casas, no íntimo de nossos quartos, marcou definitivamente uma mudança do espectador para com a sétima arte de maneira geral – e não apenas no que concerne aos filmes eróticos. Carrière frisa a diferença que existe do olhar crítico do espectador sobre o que é visto nas salas de cinema e nas tevês de nossas residências, mostrando um comportamento menos atento e menos exigente por parte do espectador diante do aparelho televisivo:

Assistindo à tevê, ficamos, ao mesmo tempo, menos fascinados e mais distraídos do que no cinema, assim como menos perspicazes. Filmes que vemos novamente em casa geralmente nos parecem melhores do que quando vistos no cinema. Nosso espírito crítico adormece. Afinal, não saímos de casa, não pagamos (ao menos não obviamente), e temos a opção permanente de mudar de canal e até de desligar o aparelho. Temos poder sobre esta engenhoca. [...] Todos os efeitos ficam minimizados. O poder de convencimento do objeto fílmico diminui. (CARRIÈRE, 1995, p. 67).

Se o advento da televisão e, posteriormente, do videocassete trouxe mudanças na relação que o espectador tem com as imagens e, conseqüentemente, com o consumo de pornografia, o advento da internet potencializa ainda mais estas mudanças. O acesso tornou-se praticamente irrestrito e está disponível vinte e quatro horas por dia – 35% de todos os downloads são de conteúdo pornográfico, de acordo com Ceccarelli e Ribeiro Neto (2015, p. 16). “Do ponto de vista da psicanálise, podemos pensar que, ao mostrar diretamente as mais variadas formas pelas quais a sexualidade se expressa, inclusive as perversas, a pornografia expõe ao observador suas próprias fantasias mais recalcadas”, acrescentam os autores.

A facilidade com que encontramos conteúdo erótico na internet do século XXI faz com que nos perguntemos, afinal, quando foi que o cinema começou a colocar o sexo em cena? Poderíamos dizer que “os *stag films* são os legítimos ancestrais dos filmes de sexo explícito de hoje”, segundo Abreu (1996, p. 45). “O nome *stag film* tem diversas origens. Uma delas é que tais filmes eram exibidos em despedidas de solteiro (*stag nights*) e festas libertinas para homens (*stag parties*).” (GERACE, 2015, p. 65). Ainda de acordo com o mesmo autor, o estudo dos *stag movies* é bastante truncado pelo pouco material que foi preservado e pelas informações controversas – inclusive sobre sua origem. Além disso, poderíamos incluir as ressalvas que os meios acadêmicos têm para com este gênero cinematográfico, sendo, algumas vezes, até mesmo questionado seu caráter “verdadeiramente” artístico. Para completar o desafio, a produção dos *stag films* era

clandestina, o que dificulta a correspondência de autoria, data, créditos e, até mesmo, dos títulos originais.

É evidente que filmes mais antigos se perderam por causa da clandestinidade de sua circulação e destruição voluntária e acidental de arquivos. Muitos outros filmes foram produzidos, acabando esquecidos no fundo do baú dos colecionadores, perderam-se nos frequentes incêndios em depósitos de cinematecas e nas fogueiras dos regimes totalitários. (GERACE, 2015, p. 66).

Há controvérsias sobre qual seria o primeiro filme pornográfico da história do cinema – pelas razões acima expostas – mas, entre os nomes cotados para o posto, circulam o argentino *El Sartorio* (1907-1912), o francês *À l'écu d'or* (1908) e o alemão *Am Abend* (1910). Os *stag films* são, em geral, silenciosos, preto e branco e têm duração entre três e sete minutos e, como coloca Gerace (2015, p. 66), “a *mise-en-scène* era pouco explorada e o recorte cênico mantinha a concepção teatral, comum aos filmes deste período conhecido como primeiro cinema”.

Diferentemente do que existe na indústria pornô atual, naquele momento os atores eram “apenas pessoas dispostas ao registro sexual, entre elas, prostitutas e também gente do povo, comum, que normalmente usava disfarces para não ser identificada.” (GERACE, 2015, p. 66), e isso fica evidente nas performances desajeitadas. Tanto os *stags* como os filmes produzidos pela indústria atual têm seu foco no público masculino: “os bordéis de luxo e as casas de *peepshow* enchiam-se de homens que queriam se excitar com os filmes secretos que flagravam rápidas cenas de sexo.” (GERACE, 2015, p. 66). Algumas vezes, a motivação econômica destes filmes era evidente, como relata Abreu (1996, p. 46), ao citar uma frase que aparecia ao fim de um *stag* francês exibido em bordéis: “Depois de assistir este filme, procure alguma bela garota e cuide bem dela”. Neste caso, o *stag* era um convite motivador de encontros com prostitutas.

A relação entre pornografia e prostituição é antiga e é enfatizada em discursos distintos, que vão da preservação do modelo de família burguesa à crítica feminista, passando pelos liberais de toda espécie. Tratar desta tórrida ligação não é tarefa simples e não configura-se como nosso objetivo, porém, algumas considerações merecem ser feitas. Para além da prostituição, poderíamos dizer, de maneira mais abrangente, que desde as primeiras representações do sexo no cinema, podemos observar uma vinculação a elementos comerciais que se mantêm ainda hoje. Ou seja, em toda a história do cinema, o sexo esteve, em alguma medida, vinculado à comercialização de algo. Parte da atual indústria pornográfica alimenta-

se muito mais da venda de produtos eróticos de toda espécie e da hospedagem de fotos e contatos de garotas e garotos de programa do que dos filmes propriamente ditos. É inegável que cenas de sexo despertam a curiosidade de muita gente e, a partir disso, podem ser usadas como mote inicial de todo tipo de propaganda. E o mercado capitalista entendeu isso desde cedo.

Em termos de construção narrativa e estética, algumas observações são interessantes e necessárias de serem aqui pontuadas. É bastante frequente nos filmes eróticos o uso de sequências que tragam a noção de intimidade através de recursos como o olhar pelo buraco da fechadura ou o uso de binóculos para a janela entreaberta. Em *As Seen Through a Telescope* (1900), de Smith, vemos já na primeira tomada um homem observando algo com uma luneta e, logo em seguida, temos a sequência de um tornozelo de mulher sendo acariciado por mãos masculinas em um plano detalhe que traz uma moldura redonda semelhante ao contorno formado pela visão da luneta. Em termos narrativos, isso causa uma sensação ao espectador de estar vendo pela luneta daquele personagem que observa. Nós, enquanto espectadores, vemos a mesma coisa que o personagem vê. Este é um artifício que leva o espectador para dentro da imagem e o associa ao ato *voyeur*. Dividimos com o personagem a excitação da imagem. Somos cúmplices de seu prazer proibido.

De maneira geral, podemos atribuir aos ilegais *stags* a dupla função de satisfazer a vontade de saber o desconhecido (os “segredos”), a curiosidade sobre as maravilhas ocultas do corpo, principalmente do feminino, e de “despertar” para o sexo. [...] Pode-se pensar ainda num duplo prazer: o do fascínio pela tecnologia de captação do movimento (e nele a volúpia da visibilidade) e o olhar como uma fonte de prazer – a pulsão escópica. (ABREU, 1996, p. 51).

O prazer despertado pela visualização do ato sexual dá-se através do processo de identificação do espectador com os personagens envolvidos na cena. É excitante observar o prazer alheio. Vale ressaltar que, além disso, a identificação também acontece entre os homens que compõem a plateia: “os filmes proviam uma espécie de iniciação à masculinidade, um modo de dissipar as ansiedades da inexperience dos homens”, como coloca Abreu (1996, p. 48). Na exibição da imagem do sexo instaura-se uma atmosfera lasciva, poderíamos por assim dizer. Prazer mistura-se à curiosidade de ver o ainda desconhecido. E, mesmo que já estejamos iniciados na vida sexual, sempre haverá algo por conhecer no que se refere à sexualidade – não apenas em termos de práticas sexuais propriamente ditas, mas principalmente porque algo da sexualidade sempre nos escapará e

ficará não-dito, não-compreendido, não-tratado. Sempre restará algo desta equação. Justamente por ser o inconsciente este terreno da sexualidade em suas múltiplas dimensões. Poderíamos supor, portanto, que a incansável busca do homem por representações do sexo através das mais variadas linguagens – pintura, escultura, literatura, cinema – esteja intimamente ligada ao inesgotável por excelência que é o sexual.

Para Abreu (1996, p. 46), a lógica linear de causa e efeito – algo preliminar a uma coerência narrativa – é frequentemente quebrado nas produções pornográficas desde *El Sartorio* até o cinema pornô atual: “As sequências explícitas propriamente ditas (show genital) são marcadas por um alto grau de descontinuidade temporal, produzido por bruscas mudanças de enquadramento, de iluminação e cortes desconexos, oferecendo uma representação confusa do ato sexual”. Essa descontinuidade lógico-temporal, essa apresentação do ato sexual descontextualizado de um enredo e a construção imagética que abusa de *closes* – dando a impressão de retirar uma integridade humana na medida em que apresenta os corpos como pedaços de carne –, é característica que perdura nas produções da indústria pornô até hoje. E é sob estas alegações que a maior parte das críticas a este gênero sustentam-se; incluindo ainda a ideia de que ao mostrar em excesso, sem véus, sem insinuações ou metáforas, a pornografia anularia o próprio desejo.

A integridade humana retirada, no caso, quase sempre é feminina. O corpo desprovido de identidade e que é feito de mero meio para o prazer do outro, quase sempre, é o da mulher. O *close* das imagens foca o corpo das mulheres. E o prazer feminino, este ponto nebuloso em tantos aspectos, fica a cargo de ser visto na encenação – diferentemente do gozo masculino. E no jogo entre o explícito e o velado, mais uma vez, a mulher é território desconhecido. Mas não seria difícil supormos que toda esta tradição de estruturação de enredo, construção de cenas e tratamento de imagens seja assim pelos meios de produção nos quais nascem: uma maioria esmagadora de homens que conduzem a indústria pornográfica (e editorial, vale lembrar). Retomando Maingueneau (2010), “Duas coisas são certas: a literatura não está mais no centro da produção pornográfica, e a produção pornográfica, que prosperou em um mundo dominado pelo masculino, evoluirá em função da maneira segundo a qual se definirão as relações entre os sexos.” (p. 132).

O que se faz urgente retomarmos aqui é o fato de muitos vídeos pornográficos conterem cenas dos mais variados tipos de subjugação feminina. E não é difícil supor que muito disso se deve ao fato da esmagadora maioria das produções eróticas serem feitas por homens e para homens. Nisso, as críticas feministas parecem estar cobertas de razão mas, os rumos que podemos tomar a partir desta constatação são distintos: proibir toda a pornografia

por entender que ela é prejudicial à igualdade de gênero por ser misógina ou, num segundo caminho, acreditar que a luta por igualdade também perpassa a esfera sexual e que uma maior participação de mulheres na produção pornográfica pode trazer novas visões sobre as representações do sexo no cinema⁹ (que combatem, inclusive, o que conhecemos como “cultura do estupro”), e que afirmam o direito do prazer sexual para mulheres. Ficamos com a segunda opção.

Neste aspecto, as leituras feministas sobre a pornografia aproximam-se em muitos aspectos das críticas feitas ao funk carioca. Ambos são manifestações marginalizadas, desacreditadas de seu caráter artístico, estão inseridas em uma indústria cultural de modelos pré-fabricados que dominam o mercado e, sobretudo, têm a sexualização do corpo feminino com ênfase no desejo sexual das mulheres no centro de suas produções. Mas, como bem observa o psicanalista Contardo Calligaris (2018, s/p.), “A sexualidade feminina é um tema central do funk carioca. [...] mas a doutrina do funk parece valer só lá no palco, para as cantoras: aqui na pista, a hipótese de que exista um desejo sexual nas mulheres continua apavorante e descartada”. A negação da existência desse desejo e, conseqüentemente, do exercício dele, é uma das grandes violências de gênero: e isso, definitivamente, não está só na indústria pornô ou no funk carioca.

A antropóloga Maria Filomena Gregori retoma este momento de embate dentro das vertentes do movimento feminista em seu livro *Prazeres Perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade* (2016) e destaca que o segmento antipornografia tem suas bases nas ideias de Catherine MacKinnon:

Toda a discussão proposta por MacKinnon consiste em negar que a pornografia seja apenas uma representação, cuja força estaria restrita, no sentido usual de palavras e imagens, a difamar ou ofender. Para ela, trata-se de um material elaborado performaticamente como ato de poder e, em particular, como um ato de subordinação das mulheres pela construção de sua imagem como objeto sexual. Segundo essa linha de raciocínio, a pornografia tem poder normativo inquestionável, privando a mulher de uma identidade legítima. Como se nota, essa teoria – que pode ser tranquilamente chamada de teoria da objetificação das mulheres – há uma noção de que o “engate” entre a imagem e a experiência é literal. Esse modo de ver restringe o espaço dos sentidos alternativos, bem como nega que sejam materiais perpassados por ironia, transgressão ou paródia. (GREGORI, 2016, p. 35).

A crítica sobre a literalidade da imagem pode ser aplicada também à literatura e, no caso específico da obra obscena de Hilda Hilst, a ironia, a transgressão e a paródia são os

⁹ Erika Lust, cineasta sueca radicada em Barcelona, é uma forte expoente do que podemos denominar de pornô para mulheres / pornô feminista.

elementos essenciais para que se compreenda este material. Poderíamos, inclusive, dizer que a força da produção pornô de Hilst reside justamente no jogo irônico que a autora é capaz de fazer, revestindo as palavras explícitas de um véu crítico. No erotismo sarcástico de Hilda, as cenas imaginadas nas descrições literais mais fazem rir do que gozar – e o riso pode ser, sem dúvida, um excelente lugar de deleite.

2 SUBLIMAÇÃO: PSICANÁLISE E ARTE LITERÁRIA

*Acreditamos também que nada descobrimos
em uma obra que ali não exista.*

Freud

Os estudos que entrelaçam Psicanálise e Literatura estão presentes desde as primeiras formulações freudianas e constituem um campo de análises profícuo que muito pode contribuir no desenvolvimento de ambas as áreas. A análise psicanalítica de obras literárias forma hoje um campo respeitado dentro da crítica literária e, também, dentro do exercício extra-clínica da psicanálise. Freud valeu-se da literatura na sustentação conceitual da psicanálise e ampliou o campo de interpretações das obras sobre as quais debruçou-se, deixando um longo caminho para que continuássemos a percorrer: ora seguindo seus passos, ora abrindo novas trilhas. Apesar desta relação existir desde os primórdios da psicanálise, poderíamos dizer que é repleta de arestas: as maneiras de fazer dialogarem estes dois campos são diversas, por vezes contraditórias, e têm marcas de períodos temporais específicos.

Giovanna Bartucci é organizadora da riquíssima coletânea *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação* (2001) que reúne textos de psicanalistas, críticos literários e escritores em torno deste campo de intersecção. As múltiplas vozes e perspectivas teóricas dão ideia do quão vasto é este território. O termo presente no título da coletânea – “*estéticas da subjetivação*” – traz precisamente a ideia de que a criação artística pode ser um meio pelo qual estruturarmos a realidade de maneira pessoal, marcando uma estética própria. Desta forma, a criação artística constitui-se como um destino possível para as forças pulsionais, inscrevendo-as no registro simbólico (BARTUCCI, 2001). A arte literária é, portanto, um destino e um meio.

Faz-se imprescindível que dediquemos uma seção à discussão destes modos de encontro entre a Psicanálise e a Literatura por ser esta a área específica de estudo na qual estamos inseridos. Isso permitirá que o leitor situe-se em relação aos modos de articulação destes dois campos e o que vem sendo desenvolvido, desde Freud, até novas perspectivas. Tentamos, portanto, perpassar escritos de psicanalistas, escritores e críticos literários para um melhor panorama. Em um segundo momento, no item 2.2, discutiremos o conceito de sublimação a partir da psicanálise freudiana e seus desdobramentos mais atuais. Julgamos

fundamental que este conceito psicanalítico, tão caro a esta pesquisa, seja esmiuçado para que possa ser pensado em relação à obra *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. Neste aspecto, tentamos percorrer os principais textos de Freud que abordam a sublimação ou que, de alguma maneira, trazem incrementos para a metapsicologia que acabam por alterar a apreensão da sublimação. Além dos textos freudianos, apoiamo-nos em comentadores – como Cruxên (2004), Castiel (2007, 2015), Torezan (2009) e Torezan e Brito (2012) – e em psicanalistas contemporâneos – como Green (1994), Carvalho (2003, 2006, 2010) e – que desdobraram os estudos sobre sublimação a partir de novos horizontes. Esforçamo-nos para que a aridez teórica da psicanálise se dissolvesse um pouco e ficasse palpável para o leitor que advém de outros campos de saber.

2.1 PSICANÁLISE E LITERATURA: NARRATIVAS, INTERPRETAÇÕES E O DESEJO DA PALAVRA

É muito comum vermos psicanalistas afirmando serem fascinados pela literatura e, não raro, alegam que o amor pela palavra escrita é anterior ao desejo do ofício da palavra dita (ou calada, muitas vezes). A Literatura é anterior à Psicanálise em muitos sentidos: as histórias narradas e os versos escritos fazem parte de nossa formação cultural e humana muito antes de passarmos por algum tratamento psicanalítico (se é que vamos passar por um algum dia); a tragédia grega e Shakespeare já existiam antes de Freud e continuariam a existir mesmo se o pai da psicanálise nunca tivesse surgido na Viena do século XIX. Mas é fato que, depois de Freud, passamos a ter mais um elemento de leitura – da vida e das páginas – extremamente enriquecedor. A Literatura foi a arte preferida de Freud¹⁰ e campo onde sua formação é mais consistente: o poeta assume o lugar do artista por excelência pois todo o pensamento freudiano sobre arte está calcado na arte literária. O psicanalista e escritor ítalo-brasileiro Contardo Calligaris declarou em uma entrevista: “A própria psicanálise da gente é uma maneira de contar, modificar, rearrumar, complexificar a história da nossa vida. Ou seja, é

¹⁰ “Mas obras de arte exercem um forte efeito sobre mim, em especial obras literárias e esculturas, raramente pinturas. Isso já me levou, em oportunidades adequadas, a me demorar longamente diante delas e a querer compreender tal efeito à minha maneira, ou seja, explicar a mim mesmo, por quais meios surtem efeito. Onde não posso fazer isso, por exemplo, na música, sou quase incapaz da fruição.” (FREUD, [1914] 2015a, p. 183).

quase uma atividade literária de escritor, embora seja oral”¹¹. Não seria exagero dizermos, portanto, que a psicanálise é uma das filhas da mãe-literatura.

Assim como são muitos os analistas que hoje manifestam sua paixão agradecida pelo universo literário, Freud também o fez quando exalta a importância e admiração que tem por autores como Goethe, Schiller, Hoffman, Dostoiévski e Shakespeare. Não é novidade a voracidade do Freud leitor: sua biblioteca em Viena continha cerca de dois mil títulos de diversas áreas. As referências e citações de outras obras são uma constante em seu trabalho de criação e sustentação da psicanálise. Intelectual honesto como foi, sempre citava seus precursores, dando-lhes os devidos créditos, seja pelas ideias científicas ou pela beleza estética de suas criações, que eram fonte de inspiração para Freud.

Em 1907, o editor e livreiro vienense Hugo Heller pediu para algumas figuras notáveis que indicassem uma lista de dez bons livros. Freud estava entre as personalidades e respondeu por carta o pedido com a tal dezena de títulos. Nesta correspondência Freud pondera que suas indicações não eram “as dez maiores obras-primas” nem tampouco “os dez livros mais importantes”, mas sim, o que ele entende por “bons livros”. E escreve:

Estou presumindo que há uma ênfase especial na palavra “bons” e que com ela o senhor se refere a livros com os quais se tem o tipo de relação que se tem com “bons” amigos, livros aos quais se deve alguma parte de conhecimento que se tem da vida, da filosofia, livros que fruímos e que gostamos de recomendar aos outros, mas com relação aos quais o elemento de humilde reverência, a convicção de nossa pequenez em face de sua grandeza não desempenha papel especial. (FREUD, 1982, p. 317).

As palavras generosas de Freud acenam para a importância da literatura em nossa constituição subjetiva, em nossa formação moral e em nossas concepções estéticas. E nada disso assim seria se não fosse a ordem afetiva deste jogo subjetivo: encantamo-nos, apaixonamo-nos, identificamo-nos com as obras e, não raro, com seus autores e autoras. Esta literatura da qual se ocupou o pai da psicanálise não distingue as criações de seus criadores. O espírito curioso e investigativo de Freud levou-o a extensas pesquisas biográficas, como sabemos. Por exemplo: ao sentir-se arrebatado pelos livros de Émile Zola, o pai da psicanálise não apenas citou seus enredos e personagens em alguns de seus textos psicanalíticos, mas, também, pesquisou detalhadamente a vida do escritor – conhecia detalhes de sua vida pessoal. Jean-Bertrand Pontalis e Edmundo Mango, autores de *Freud com os escritores* (2014), comentam sobre esta relação de fascínio de Freud pela vida e obra de Zola: “No *Doutor*

¹¹ Entrevista dada ao canal Sesc São Paulo, publicada em 6 de janeiro de 2014, e disponível na página <<https://www.youtube.com/watch?v=BMYYWHzNF3N8>>.

Pascal, nesse personagem de médico solitário que desafia os preconceitos de sua época, nesse homem preocupado com seu estado cardíaco, nesse filho de uma mãe autoritária, Freud pôde se reconhecer.” (2014, p. 261).

A figura do artista criador passa a exercer um fascínio naqueles que entram em contato com suas obras – essa via de fascinação algumas vezes chega a ter fluxo contrário: a pessoa do artista consagra-se como uma espécie de mito e difunde-se mais do que sua própria arte. Hilda Hilst, por sinal, oscila entre estes dois lugares. Suas entrevistas e seu projeto literário atestam isto. Como bem observa Diniz (2013), a escritora fez das entrevistas praticamente um gênero no qual tinha desenvoltura ímpar e, com suas declarações polêmicas em frases impactantes, com seu habitual sarcasmo e hábitos excêntricos, construiu uma figura midiática que fez, ela mesma, mais sucesso de público que seus próprios livros. A queixa de ser pouco lida foi algo que acompanhou Hilda até o fim da vida – mesmo quando ela ocupava páginas e páginas de jornais. O lançamento de sua obra obscena tinha, a princípio, o objetivo de direcionar os holofotes para o restante de sua produção, mas a curiosidade em saber quem era a senhora que escrevera as tais “bandalheiras” foi inevitável. Diante de tanto furor, a biografia de Hilda foi mais procurada do que seus livros: “Hilda falou diretamente com o leitor por meio de entrevistas, nas quais, sim, fez-se compreendida. Nas páginas de jornais e revistas. Era o grito do desespero da solidão da literatura.” (SÁ, 2014, p. 68). Hoje, passados mais de vinte e cinco anos do lançamento de seu “pornô chique”, e tendo sua obra poética reeditada pela Companhia das Letras em uma edição completa, sua literatura é revisitada e, ao que tudo indica, cada vez mais lida de fato. Neste aspecto, Freud se iguala aos homens comuns: quis saber das minúcias da vida daqueles por quem nutria admiração. E fez disso uma forma de análise.

Os pontos de encontro entre Psicanálise e Literatura são inúmeros e têm demonstrado ser absolutamente profícuos para o desenvolvimento de ambas as áreas, mas, anterior a esta constatação, faz-se necessário lembrarmos os pontos de distanciamento que limitam estes terrenos como distintos. Passos (2002) frisa que a diferença mais significativa entre psicanálise e literatura a ser considerada refere-se, justamente, à natureza concernente a cada uma dessas áreas: “a Literatura é arte e sua crítica deve preservar tal característica, enquanto a Psicanálise se delineia como teoria(s) – também ligada(s) à cultura – método investigativo e prática clínica, oriunda de uma concepção singular de sujeito.” (PASSOS, 2002, p. 167). Ressaltar este aspecto é condição *sine qua non* para que as diferenças ontológicas, de aplicabilidade e de concepções teóricas basais não sejam diluídas a ponto de fundirem saberes que se prezam distintos – ainda que com inúmeros pontos de encontro.

Para Mandil (2005), dentre estes tantos possíveis encontros, o ponto com o qual estamos mais familiarizados é o que traz a aplicação da psicanálise à literatura – limitando a obra como meio ilustrativo de conceitos inaugurados por Freud. Numa outra proposta, o autor defende um movimento inverso, no qual cabe a nós pensarmos a aplicação da literatura sobre a psicanálise: para isso, precisamos deslocar o conceito de literatura para além de suas acepções estéticas e considerá-la como um campo de articulação de saberes não totalizantes – retomando a ideia barthesiana de *mathesis*. “Nesta perspectiva, a Psicanálise também poderá se interessar pela Literatura, seja como modo de apresentação do irrepresentável, seja como demonstração dos modos de acesso ao impossível, fato este que caracterizaria, para Lacan, a atividade artística.” (MANDIL, 2005, p. 45). A partir de bases teóricas lacanianas, Mandil propõe que, por meio do seu errante – e infundável – modo de abordar o real, a literatura parece despontar como modo de tratamento do traumático; ao mesmo tempo, a psicanálise deve beber no princípio de “autoridade da palavra, resgatando sua dimensão oracular e enigmática”, como tão bem faz a arte literária. Vale citar a passagem a seguir que coloca, de forma muito direta, alguns pontos de aproximação que o autor vem propondo:

Nesse sentido, produzir-se o encontro entre Literatura e Psicanálise é também pensar a presença da Literatura na experiência analítica. Por exemplo, reconhecer a dimensão da narrativa acionada pelo analisando no contexto da associação livre. Se o tema da narrativa se faz sempre presente para o analisando – por onde começar, o que irei dizer hoje, não tenho nada para dizer... –, confrontado com o desafio de ultrapassar a linearidade lógica, de acolher a contradição, os lapsos, os esquecimentos, ela também estará presente do lado do analista. Por exemplo, quando da decisão pela conclusão da sessão: terá ela um aspecto semântico, concluindo-se sobre um sentido ou um significado que emergiu, ou terá um caráter a-semântico, concluindo-se sobre o isolamento de uma palavra, fazendo ressoar a vibração que ela adquire para um sujeito? Uma outra questão, na mesma direção, nos levaria a investigar a relação entre o modo como os analisandos de hoje fazem as suas associações e os destinos da narrativa no mundo contemporâneo. (MANDIL, 2005, p. 46).

O *setting* analítico e a literatura são compreendidos como espaços de possibilidades para o inconsciente emergir e, a análise desse inconsciente, depende do conteúdo do que é narrado, da forma como isso é feito, da emoção que surge e da maneira como é recebido pelo ouvinte/leitor. O inconsciente só pode ser apreendido em seus efeitos, nunca em si mesmo. E isso só é possível dentro de uma cadeia narrativa. Poderíamos pensar que, de algum modo, a Literatura também se faz por seus efeitos: não há como fixar seus parâmetros – já que o que a define é mutável ao longo do tempo e das culturas – mas, não há como negar seus

impactos. Ela existe, ainda que não saibamos exatamente do que é feita. Ela existe, ainda que não haja fórmula para aprender a fazê-la. Ela existe, ainda que não nos agrade. Ela existe, e é humana. Ela existe, ainda que transcendendo as normas gramaticais. Ela existe, mesmo na falta de um significante possível. Ela existe, ainda que seja nos sons que faz ecoar. Ela existe naquilo que silencia. E ao inconsciente também caberiam todas estas proposições. Dacorso (2010), em um artigo que explana muito bem as diferentes vertentes de crítica literária psicanalítica, afirma:

A crítica psicanalítica literária vai trabalhar o texto como no sonho, observando aparentes evasões, ambivalências e pontos de intensidade na narrativa: palavras que não são ditas, palavras que são reiteradas com excepcional frequência, duplicações e lapsos de linguagem. Revela alguma coisa do subtexto que, como um desejo inconsciente, a obra revela e disfarça. (DACORSO, 2010, p. 150).

De uma maneira geral, poderíamos resumir aqui três principais vertentes de análises literárias de base psicanalítica: (1) aquelas que se detêm no conteúdo das obras, principalmente no que se refere a enredo e construção de personagens; (2) as que se ocupam principalmente de sua forma e estrutura e; (3) aquelas de caráter biográfico, que entrelaçam a obra com a vida do autor. Cada uma dessas vertentes teve seus tempos áureos e foram mais ou menos aceitas em determinados períodos. Na primeira incorremos no risco de ficarmos cegos para o contexto histórico que envolve a obra e fazermos dela um mero cardápio de exemplificações de conceitos psicanalíticos, principalmente no que se refere à categorização patológica de personagens; na segunda, o risco é o de produzir uma análise demasiadamente dura ao enquadrar a obra em estruturas fixas ou predeterminadas, o que pode fazer com que a beleza do objeto se dissolva em um processo demasiadamente frio e impessoal; o perigo da terceira vertente de análise – conhecida como psicobiográfica – é, por sua vez, tratar a obra como sintoma de seu criador, algo como um material capaz de comprovar alguma perturbação da mente de seu autor. Neste último caso, os artistas que se ocuparam de algum tipo de representação ficcional do sexo são alvo ainda mais fácil e prontamente recebem o rótulo de pervertidos – assim como seus espectadores/leitores.

Este último modo de articulação supracitado foi inaugurado pelo próprio pai da psicanálise e pode ser encontrado em diversos de seus textos, entre eles em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910) e no prefácio que escreve para o estudo de Marie Bonaparte, intitulado *A vida e a obra de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica* (1933). Freud diz:

Neste livro, Marie Bonaparte, minha amiga e discípula, dirigiu a luz da psicanálise sobre a vida e a obra de um grande escritor de tipo patológico. Graças ao trabalho de interpretação realizado pela autora, podemos compreender agora em que medida as características da obra desse escritor foram determinadas pela natureza especial do mesmo. Contudo, também verificamos que isto foi consequência dolorosa do início de sua adolescência. Investigações como esta não se destinam a explicitar o caráter de um autor, porém mostram quais as forças motrizes que o moldaram e qual o material que lhe foi oferecido pelo destino. (FREUD, [1933] 1996g, p. 252).

Esta forma de tratamento do material literário abriu caminho para uma tradição de análises que o tratam como um meio de diagnosticar a perturbação que acometeria este ou aquele escritor, ou ainda, como meio que teria salvaguardado o autor de alguma descompensação psíquica. O texto literário toma lugar de sintoma e os críticos deitam forçosamente a figura do autor em um divã. Nesta forma de enlaçamento, psicanálise e literatura ficam frequentemente presas a análises psicopatológicas que, a nosso ver, deixam escapar a beleza das obras e, não raro, são injustas com seus criadores. Os estudos que seguiram essa forma, hoje muito criticada, tiveram seu auge no início do século XX. Dentre eles, vale mencionar as publicações do médico Luiz Ribeiro do Valle (apud SILVA, 1984) *A pshycologia mórbida de Machado de Assis* (1917) e *Certos escritores brasileiros psychopathologistas* (1921): o médico se ateve a analisar a obra machadiana e, dentre suas conclusões, temos o personagem Rubião, de *Quincas Borba* (1891), como exemplo clássico de neurastênico; Virgília, personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), diagnosticada como histérica e, o próprio Brás Cubas, é tido como acometido por uma loucura maníaco-depressiva. Tais análises partem dos diagnósticos dos personagens e, frequentemente, estendem suas conclusões para a pessoa do autor.

Em *Psicanálise da criação literária: as neuroses dos grandes escritores* (1984), de Valmir Adamor da Silva, temos um bom exemplo de análises que também circulam nesta esfera:

A Psicopatologia tem por finalidade estudar o mórbido, isto é, o patológico – o que transcende a esfera da normalidade. Assim sendo, no caso da literatura, por exemplo, só podemos conhecer o aspecto mental de um escritor estudando-lhe a vida e analisando diretamente a obra conforme foi escrita. (SILVA, 1984, p. 71).

Apesar de acusar a “mentalidade reacionária e opaca de alguns juízes”, como os que condenaram Flaubert e Baudelaire no século XIX, o autor tropeça naquilo que acredita sustentar seu trabalho. Acreditando em uma suposta neutralidade como base dos estudos científicos, acaba por cair nos julgamentos morais que tanto condena e acredita ser possível eliminar:

Sade e Masoch, na realidade, não foram gênios. Eram enfermos. Por outro lado, *Gamiani*, de Musset, não tem valor literário, apesar da força do talento que o produziu. Porém, tais livros e outros mais são merecedores de sérios estudos científicos. Daí o interesse da Psicopatologia. Assim, ocultar ou proibir referidas obras é prejudicar a ação da ciência, que não vê baixeza nem elevações. Nem moralidade, nem imoralidade. O seu papel é dar a concepção do mórbido e do sadio, sem entrar no mérito do aspecto moral. Portanto explica; não julga. (SILVA, 1984, p. 73).

Uma análise psicanalítica do texto literário que pretenda fugir dos caminhos patologizantes e produzir novas interpretações, deve estar atenta, também, ao outro polo deste ciclo que é a obra literária: o leitor. Ou seja, toma-se a escrita e a leitura como facetas indissociáveis de um mesmo processo. Considerar os impactos que um texto tem sobre nós é implicar-se na leitura a partir de pontos opacos, de efeitos que nem sempre se fazem visíveis em análises puramente formais ou que, como é o caso das patografias e psicobiografias anteriormente mencionadas, que fazem inferências em excesso. Segundo Carvalho (2012), considerar nossas respostas emocionais frente a um texto é colocar em cena um dos conceitos mais caros à psicanálise: a transferência. Analisar um texto psicanaliticamente é também pensá-lo na esfera dos afetos que ele suscita em nós, leitores; na transferência que se cria para com o texto. Se no *setting* analítico o psicanalista, com frequência, reserva-se à posição abstinência, diante de um texto literário a afetação é convocada – com a certeza de que a leitura também é singular pelo que provoca, tirando, portanto, as interpretações do lugar de definitivas e abrindo possibilidades de análises.

Uma leitura do texto literário que se guie pelo método interpretativo da Psicanálise tornará evidente que, sem que seja necessário proceder a nenhuma modificação nesse “método de pesquisa do inconsciente” – uma das três maneiras oferecidas por Freud para definir a Psicanálise –, deverá caminhar no sentido de desconstrução daquilo que se supõe saber. O aspecto crítico de uma tal leitura deve limitar-se a descrever uma postura reflexiva, pronta a se refazer continuamente diante da delimitação impossível entre a interpretação e a construção que unem a prática clínica e o fazer literário por meio de um único elo fundamental, que é ficcional e também poético. Tal como acolhemos o discurso que se apresenta na situação clínica, o que não se pode perder de vista é a singularidade com que certos elementos aparecem

ou desaparecem na enunciação do texto literário e, do mesmo modo, na enunciação do texto que o próprio psicanalista termina por produzir. (CARVALHO, [2001] 2012, p. 19).

A palavra-chave que estreita relações entre a crítica literária e a análise psicanalítica, tão presente no vocabulário cotidiano e na *práxis* de ambas, é “interpretação”. É revestir de novos significados os significantes postos. É ler o que não está escrito em palavras mas que ressoa entre as linhas. É observar o que se repete. É tentar apreender o traço daquele autor específico naquela obra específica. É exercício de alteridade que se dá entre leitor e obra. É se perguntar sobre os pontos que nos tocam mais profundamente – ainda que pareçam irrelevantes aos olhos dos outros. É apostar no poder do inconsciente presente nas palavras e em sua origem arcaica. É saber que uma interpretação é apenas uma, nunca toda. “A interpretação psicanalítica não é exaustiva, é específica”, como diz Green (1994, p. 16). A interpretação mantém o texto vivo cada vez que retorna a ele com novo olhar – assim como fazemos diante da narrativa de nossa própria vida, mas por meios distintos.

Neste aspecto, cabe mencionar uma distinção feita por Andre Green quando afirma que “o texto literário é o contrário de um discurso analítico.” (1994, p. 42). Green, psicanalista de origem egípcia que se radicou na França, frisa que o texto literário é um produto bastante elaborado que passa por revisões, modificações, cortes e censuras – mesmo aqueles que se valem de certa liberdade associativa. Nisso, o texto literário opõe-se radicalmente ao “discurso vivo da palavra” que emerge dos analisandos. E mesmo com essa diferença crucial, a insistência em prosseguir na aposta de uma crítica psicanalítica tem se mostrado pertinente por dois aspectos principalmente. O primeiro deles deve-se ao fato do texto literário estar “aprisionado” – expressão cunhada por Green – ou seja, podemos retornar a ele quantas vezes desejarmos que ele estará disponível para ser lido novamente, ao contrário do discurso falado produzido em análise. Poderíamos argumentar que uma leitura nunca é igual à outra, “mas isso só vale para o analista que interpreta: quanto ao texto é fechado e fixo – é dentro de nós que ele transborda” (1994, p. 42) e permite ao leitor-analista outra relação com o tempo, visto que não está restrito dentro dele, dentro de um *setting* que inclui outro sujeito (muitas vezes aflito, à espera de uma palavra). O segundo aspecto refere-se ao fato de que todo texto, ainda que revisado e censurado, carrega marcas que deixam entrever o inconsciente do leitor-analista. A leitura sem urgência e o fato de poder fazê-la inúmeras vezes trabalham a favor do crítico para que as tais marcas sejam apreendidas.

E é preciso dizer que as referidas marcas, quando encontradas, dizem muito mais daqueles que leem do que propriamente daquele que escreveu. “O analisando em potencial

não é o autor, como todo mundo pensa e teme, é o analista.” (GREEN, 1994, p. 43). Esse leitor-analista precisa ter sido tocado pela obra, se comover com ela pois é disso que provém a necessidade analisá-la: ou seja, de compreender suas próprias sensações. A desconstrução do texto inicia-se justamente na desconstrução dos ecos do texto naquele que analisa. Neste aspecto, talvez pudéssemos afirmar que a psicanálise está mais confortável do que a crítica literária na medida em que exige implicação daqueles que a exercem e, mais ainda, baseia sua prática no conceito fundamental de transferência que convoca os sujeitos envolvidos na situação analisante a se verem todo o tempo com seu desejo – incluindo o analista. A crítica literária, por sua vez, apoiou-se durante muito tempo em análises demasiadamente formais para, com isso, ofuscar a subjetividade do leitor-analisante na esperança de dar à interpretação que faz um caráter maior de verdade. E o que Andre Green (1994) propõe em seu texto é exatamente o contrário: a interpretação psicanalítica é essa deformação das intenções conscientes que pretende, não a revelação de um sentido oculto, mas a criação de sentidos ausentes; “a parte de hipótese que comporta uma interpretação psicanalítica é considerável.” (1994, p. 39). E isso não é defeito: construir hipóteses é fazer o texto delirar, segundo o autor.

Davi Arrigucci Júnior (2007), escritor e crítico literário brasileiro, em uma tentativa de precisar alguns conceitos que podem misturar-se, diferencia a análise literária de interpretação literária e do comentário. Este último vem a ser composto por informações importantes e necessárias para que o texto seja melhor compreendido: é muito comum que acompanhe textos considerados difíceis pela tamanha distância colocada entre o leitor e o texto – algo que frequentemente acontece quando a linguagem é arcaica ou, ainda, quando se exige do leitor grande bagagem cultural. Nas palavras de Arrigucci, o comentário “é uma operação explicativa daquilo que emperra a compreensão.” (2007, p. 246). O comentário é algo externo que auxilia na compreensão, que elimina as barreiras objetivas à compreensão e, em muitos casos, é algo imprescindível ao texto em questão. A análise e a interpretação literárias referem-se, por sua vez, a uma operação interna do texto e são, em suma, os dois grandes trabalhos da crítica literária. Sobre a análise, o autor coloca: “A análise é uma desmontagem, é uma divisão do todo em partes para o reconhecimento da funcionalidade que têm as partes no todo.” (2007, p. 247). Por fim, “a interpretação é uma tradução interna, pessoal e afetiva, desses elementos que formam o todo: depende de uma reconstituição do todo, baseada na análise. A interpretação depende da constituição e da reorganização do todo para a tradução final dos significados num sentido.” (2007, p. 248).

Traçar essas diferenciações auxilia-nos a compreender os rumos que a crítica vem tomando quando reflete sobre seu próprio fazer. A compreensão que Arrigucci Jr. tem sobre o

trabalho de interpretação da crítica literária aproxima, ainda mais, da psicanálise quando ressalta a necessidade de se criar novos sentidos, de tentar uma decifração da linguagem simbólica. O autor ainda coloca que um dos grandes equívocos das interpretações literárias de base psicanalítica é, justamente, tentar traçar explicações quase que didáticas sobre o texto. “No momento em que a interpretação psicanalítica se converte em explicação, ela se afasta da interpretação literária. E a interpretação literária deve trazer o sentido vivo, não explicá-lo.” (ARRIGUCCI JR., 2007, p. 250). Explicar não é interpretar. E, vale ressaltar, Freud sabia muito bem disso quando abandonara o uso da hipnose para criar seu método da livre associação: as descobertas inconscientes que eram reveladas durante o estado hipnótico traziam as explicações sobre as origens dos sintomas, mas isso não era suficiente. Não havia tido trabalho de elaboração, representação e reorganização dos afetos pela transferência. Não havia circulado, entre analista e paciente, interpretações que trouxessem novos sentidos e acomodassem afetos dispersos. Explicar a origem de um sofrimento nunca foi o suficiente para aplacá-lo. Explicar um texto nunca foi suficiente para mantê-lo vivo.

Diferentemente do modelo biográfico que engendra no texto sobre a obra de Leonardo da Vinci, Freud assume a postura de um leitor ativo que propõem novos sentidos através leitura que desempenha do romance *Gravida: uma fantasia pompeiana* (1903), de Wilhem Jansen (1837-1911) que culmina em seu ensaio sobre a obra – chamado de *O delírio e os sonhos em “Gravida”, de W. Jensen* (1907). Ao tomar contato com esse romance, Freud assume como essencial o polo do leitor na interpretação que se faz: “É muito fácil endereçar as coisas e supô-las intencionais. Não somos, antes, nós que introduzimos no belo relato poético um sentido alheio ao do autor?” (FREUD, [1907] 1996a, p. 37). Zoé e Hanold – personagens centrais da novela – são tratados pelo pai da psicanálise como se fossem sujeitos reais e, ao interpretar os sonhos de Hanold a partir das mesmas regras e condições que postula em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud acaba por demonstrar que, até mesmo os sonhos de personagens de papel, obedecem às regras de sua teoria. Em sua interpretação literária psicanalítica, Freud admite restringir-se à obra – e não à biografia do autor –, mas não admite a ficção como ficção: seus personagens são sujeitos. “É certo que Freud desejava legitimar a validade de seu método de trabalho, a interpretação, e para tanto interpretou Hanold como se fosse um paciente seu.” (NAKASU, 2007, p. 72). Ao fazer isso, o pai da psicanálise mostra a amplitude de seu método na medida em que revela o conteúdo latente de uma obra e prova que a psicanálise pode ser uma ferramenta que vai muito além da clínica.

Já que a literatura de Machado de Assis foi anteriormente tomada como exemplo de críticas que partem da exemplificação de conceitos psicanalíticos em obras e personagens,

temos, em uma outra vertente, o pai da psicanálise citado por Antonio Candido, um dos maiores nomes da crítica literária brasileira. Candido ([1968] 1977) menciona Freud e se apoia em construções teóricas psicanalíticas para traçar algumas considerações sobre *Dom Casmurro* (1899) no que diz respeito aos efeitos da crença de Bentinho na traição de Capitu. A descrição de Candido, ao localizar como tema frequente em Machado de Assis a relação entre fato real e fato imaginado – parece fazer uma precisa alusão à ideia freudiana de realidade psíquica:

[...] não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. (CANDIDO, [1968] 1977, p. 25).

Antonio Candido localiza na insistência temática da obra machadiana algo já anunciado por Freud na *Interpretação dos Sonhos* (1900): não se ocupa em traçar explicações para as ações de Bentinho – ou mesmo para a escolha temática de Machado de Assis – mas, ao contrário, localiza no eco da obra algo que Freud já havia dito existir. Munido de um conceito psicanalítico, Antonio Candido preocupa-se em escutar os efeitos da crença de Bentinho – e não suas razões inferidas.

A psicanálise nos convoca a todos como sujeitos trágicos; nos diz que há um lugar no qual somos sujeitos extraordinários, temos desejos extraordinários, lutamos contra tensões e dramas de grande profundidade, e isso é muito atraente (PIGLIA, 2004, p. 51). Temos na psicanálise a possibilidade de sermos arrancados da pequenez da vida cotidiana; é a chance de sermos extraordinários. O escritor e crítico literário argentino, Ricardo Piglia (2004) chega mesmo a sugerir que a psicanálise tem sido capaz de modelar experiências subjetivas dos sujeitos através desse processo de construção de tramas invisíveis capazes de glorificar a vida banal. E isso tem um alto poder de sedução em nossa cultura. Além disso, o autor critica o modo como alguns movimentos literários apropriaram-se da psicanálise: classifica como superficial e ingênua a experiência dos surrealistas que, na visão de Piglia (2004), equivocaram-se ao confundir “escrever sem pensar” com acessar o inconsciente. Em oposição a este modo de operar, o autor ressalta a excelente relação entre psicanálise e literatura que James Joyce foi capaz de estabelecer. Afirma saber ser inegável o conhecimento que Joyce possuía do pensamento freudiano, mas, apesar disso, considera que não reside aí a genialidade da relação: o escritor irlandês não fez uso da psicanálise para complexificar a construção de

suas personagens mas, pelo contrário, usou-a na construção de uma estrutura narrativa formal. Joyce valeu-se da não-linearidade.

Foi ele quem melhor utilizou a psicanálise, porque viu nela um modo de narrar; soube perceber na psicanálise a possibilidade de uma construção formal, leu em Freud uma técnica narrativa e um uso da linguagem. É certo que Joyce conhecia a *Psicopatologia da vida cotidiana* e *A interpretação dos sonhos*: a presença de ambas é muito visível na escrita do *Ulysses* e do *Finnegans Wake*. Não nos temas: não se tratava para Joyce de refinar a caracterização psicológica dos personagens, como se costuma crer, trivialmente, que seria o modo de a psicanálise ajudar os romancistas, oferecendo-lhes melhores instrumentos para a caracterização psicológica. Não: Joyce percebeu que havia aí modos de narrar e que, na construção de uma narrativa, o sistema de relações que definem a trama não deve obedecer a uma lógica linear; e que dados e cenas remotas ressoam na superfície do relato e se enlaçam secretamente. O chamado monólogo interior é a voz mais visível de um modo de narrar que percorre todo o livro: associações inesperadas, jogos de palavras, condensações incompreensíveis, evocações oníricas. Assim, Joyce utilizou a psicanálise como ninguém e produziu na literatura, no modo de construir uma história, uma revolução que não tem mais volta. (PIGLIA, 2004, p. 53).

Joyce também aproximou-se da psicanálise pela via da vida real. Procurou Jung em seu consultório na Suíça no período em que lá viveu para lhe contar sobre os problemas de sua filha, Lúcia Joyce, que chegou a falecer em 1962, psicótica, internada em uma clínica. O pai nunca admitiu a doença da filha e sempre incentivou-a na escrita. Nesta visita a Jung, Joyce levava os escritos de Lúcia para mostrar ao psicanalista e, ao que consta, teria afirmado que o que a jovem escrevia era o mesmo que ele. Ao que Jung teria respondido: “Mas onde você nada, ela se afoga.” (PIGLIA, 2004, p. 55). A partir deste encontro, Piglia faz uma analogia extremamente interessante:

A psicanálise é em certo sentido uma arte da natação, uma arte de manter à tona no mar da linguagem pessoas que estão sempre fazendo força para afundar. E um artista é aquele que nunca sabe se vai poder nadar: pôde nadar antes, mas não sabe se vai poder nadar da próxima vez que entrar na linguagem. (PIGLIA, 2004, p. 55).

Já nascemos banhados por essas águas e, na tentativa de mantermo-nos na superfície, brincamos com a língua para fugir do naufrágio como destino. Boiar na maré mansa ou afogar-se na imensidão assustadora: tudo isso no mesmo mar. O analista pode ser âncora, porto seguro ou quem ajuda a içar a vela. Mas um processo psicanalítico poderia terminar estacando a fonte criativa de um artista? Esse é um questionamento razoável se supomos que psicanálise e poesia/literatura trabalham no manejo da linguagem e podem, ambas, serem

processos de subjetivação e cura. A pergunta foi respondida por Freud, em 1934, numa carta endereçada à Marua Thoman, filha do pianista Stephan Thoman. Freud escreve:

Não está fora de cogitação que um tratamento analítico resulte em incapacidade para continuar a criação artística. Se resultar, a culpa não é da análise, pois esse resultado ocorreria em qualquer circunstância, e é até uma vantagem descobri-lo a tempo. Se, porém, o impulso criador for mais forte do que as resistências íntimas, a produtividade só poderá ser incrementada, e não diminuída, pela análise. (FREUD, 1982, p. 485).

A resposta de Freud é precisa: se a escrita estiver à serviço da manutenção do sofrimento e como sintoma governado pela pulsão de morte, é possível que a produção literária cesse diante de uma análise que consiga dar novos destinos para o pulsional. Não raro são os pacientes que, após algum tempo de tratamento, encontram espaço e permitem-se arriscar em novas águas. Tornar-se poeta nunca foi e nem será o objetivo de uma análise, mas pode ser uma consequência. Ou melhor dizendo: o tornar-se autor. Autor de uma narrativa própria; com novos significados para as palavras antigas que nos determinaram por tanto tempo; que permita, pela fala, a elaboração do que parece não ter forma; que enderece as palavras para seus destinatários corretos.

Mas a pergunta que já rondou Freud continua a inquietar hoje em dia: afinal, de onde vem a inspiração que faz do homem comum um escritor? Ao debruçarmo-nos sobre a narrativa dos processos criativos de escritoras e escritores, o que mais se repete é a presença de uma força de caráter imperativo, uma espécie de energia que faz do ato de escrever uma necessidade. A escrita conjuga-se com o verbo “precisar”. Indubitavelmente, o exercício traz consideráveis avanços, mas, ainda assim, há algo anterior que se impõe. Não queremos dar à inspiração um tom místico ou divino, pelo contrário: ela parece ser um elemento de natureza profundamente humana e, portanto, muito calcado na alteridade; no contato com o outro e com um mundo que é percebido de forma sensível; na “tradução” necessária de uma linguagem para outra que se tem de fazer para que uma obra nasça. E ninguém nasce sabendo isso. É quase como o ato de brincar para a criança: ela brinca porque é seu modo de dizer, de simbolizar; a brincadeira é sua língua primeira – dada por um outro e a partir da qual ela criará seus novos modos de existir.

A pergunta que Freud coloca já nas primeiras linhas de *Escritores criativos e devaneios* (1908) – ou, na tradução da Editora Autêntica, *O Poeta e o fantasiar* (1908)¹² – aponta em tom retórico para a tese de seu texto: “Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada?” ([1908], 1996b, p. 135). Tanto as crianças que brincam com os brinquedos, quanto os adultos que brincam com as palavras, o fazem de modo muito comprometido: levam a sério estas atividades, apesar de toda ludicidade contida nestes atos. É nisto que Freud afirma que “o oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade.” (FREUD, [1908] 2015b, p. 54). A criança que brinca na infância é o adulto que fantasia. É exatamente neste ponto que o escritor criativo se aproxima do infante brincante: no fantasiar. Nesta ideia freudiana, a obra literária – assim como o devaneio do adulto – vem a ser, basicamente, um substituto do que foi o brincar infantil.

Finalmente, afirmamos que levamos a sério a ideia de que, se as crianças brincam com os brinquedos, os adultos brincam com as palavras. Mais que isso, acreditamos que se submeter a uma análise significa reaprender que com as palavras podemos fazer praticamente tudo, inclusive tentar mudar o mundo para melhor. (MARZAGÃO; RIBEIRO; BELO, 2012, p. 26).

O devaneio gerado no ato de fantasiar permite que realizemos na imaginação os desejos que não se concretizaram na realidade – neste aspecto, os sonhos têm o mesmo mecanismo de funcionamento. É disso que advém a comparação freudiana do escritor com “o sonhador em plena luz do dia”. Mais uma vez, recai sobre as vivências infantis grande importância na medida em que Freud supõe que o escritor criativo, ao viver uma forte experiência no presente, desperta a lembrança de uma antiga experiência infantil que acaba por realizar-se através da obra criativa. Ainda que o pai da psicanálise afirme saber da insuficiência de tal equação, podemos apreender a tamanha plasticidade da satisfação pulsional aqui salientada e, também, o caráter atemporal do inconsciente.

Um último ponto que merece destaque neste texto de Freud refere-se à forma de construção narrativa. Freud (1908) traça uma distinção, em termos de recepção, entre os relatos de fantasias feitos por indivíduos comuns e por escritores criativos. O diferencial localiza-se, justamente, no prazer experimentado na recepção do relato. A recepção prazerosa, segundo o pai da psicanálise, aconteceria caso o autor conseguisse suavizar o conteúdo de seus devaneios através de construções formais da narrativa – e a maneira como o escritor

¹² Conforme nota do tradutor da edição da Autêntica, Ernani Chaves, o termo *Dichtter* designa criador, de um modo geral. “Poeta”, “artista” e “autor”, “escritor” são equivalentes em Freud.

consegue fazer isso é o segredo que, até hoje, permanece insolúvel. O prazer que experienciamos na leitura tem seus efeitos no fato de sermos libertos para nos “deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem autoacusações ou vergonhas” (FREUD, [1908], 1996b, p. 143). Este quesito torna-se particularmente interessante para nós pois parece referir-se diretamente às obras eróticas. Não seria essa uma de suas finalidades?

2.2 LEITURAS FREUDIANAS DA SUBLIMAÇÃO: UM CONCEITO EM ABERTO

*A poesia não vem daqui, você recebe a poesia
– ela vem de alguma coisa que você não conhece.*

H. H.

Freud não chegou a publicar um texto específico sobre o conceito de sublimação. Existe a suspeita de que ele o teria feito em 1915 mas o destruiu posteriormente¹³, junto com outros sete artigos que jamais foram encontrados. Temos, portanto, um conceito que se delineia dentro de outros textos e que vai se constituindo dentro da obra freudiana de maneira bastante espaçada ao longo de quase quarenta anos. Ainda que não haja uma articulação metapsicológica precisa, tamanha recorrência faz com que a ideia de sublimação não passe despercebida pelos psicanalistas e leitores de Freud em geral: encontramos citações e elaborações sobre a sublimação em diferentes textos entre os anos de 1897 e 1937¹⁴.

A sublimação relaciona-se a (e faz trabalhar) outros conceitos centrais para psicanálise, tais como a satisfação e os destinos pulsionais, as defesas, o narcisismo, o ideal de eu e o eu ideal, o projeto civilizatório e as construções científicas e artísticas. Para Laplanche e Pontalis (2001), Freud não chegou a desenvolver uma teoria propriamente da sublimação – como fez com as pulsões, por exemplo – o que reforça nossa percepção de que estamos diante de um conceito impreciso e, talvez por isso mesmo, promissor. É nesse sentido que entendemos a sublimação como merecedora de toda nossa atenção e esforço de articulação. O termo sublimação aparece pela primeira vez em 1897 no *Manuscrito L* que

¹³ Na introdução do vol. XIV das obras de Freud da *Standart Edition* há menção ao caso. Daniel Kupperman também faz referência a isto na introdução do *Dossiê Sublimação* da Revista de Psicologia da USP de 2010.

¹⁴ Verlaïne Freitas realizou uma compilação cronológica dos trechos dos textos em que Freud traz a ideia de sublimação chamada *Extratos de textos de Freud sobre a sublimação*, disponível em: <<http://verlaine.pro.br/txt/extratosfreudsublimacao.pdf>>. Esta compilação contempla até 1930, não incluindo, portanto, as cartas que Freud troca com Marie Bonaparte e discute a sublimação em 1937.

Freud enviou a Fliess nas correspondências trocadas entre eles, como aponta Birman (2007). Esta primeira aparição teve muito mais um caráter terminológico do que propriamente conceitual, apesar de Freud já deixar delineado o campo da sexualidade que, mais tarde, articularia ao conceito.

A sexualidade está no cerne da compreensão psicanalítica do ser humano. É o elemento central da estruturação de nosso inconsciente. É a sexualidade o aspecto humano que precisa ser interditado em nosso projeto de civilização. É diante da impossibilidade de satisfação da pulsão pelas vias reais que a sublimação se apresenta. É pela plasticidade da pulsão que ela se concretiza. É por parecer estar a serviço de um desenvolvimento sociocultural que ela é tão valorizada. A ideia inicial do conceito enfatiza a capacidade da pulsão sexual de deslocar seus objetos sem restringir consideravelmente sua intensidade, como coloca Freud de maneira bem direta: “A essa capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se capacidade de sublimação.” ([1908] 1996c, p. 174).

Todas essas afirmações são bastante clássicas nos meios psicanalíticos, mas podem soar enigmáticas para aqueles que não estão tão familiarizados com as ideias de Freud. Desta forma, entendemos ser aqui necessário alguns breves esclarecimentos. Essa noção bastante difundida do conceito de sublimação traz em seu bojo a ideia dela como um dos destinos da pulsão e, como tal, mantém sua finalidade de busca por satisfação e seu impulso gerador – alterando sua fonte e seu objeto.

Retomemos, então, algumas proposições psicanalíticas para melhor esclarecer a constituição e o funcionamento do aparelho psíquico. É amplamente conhecida a revolução causada pela invenção freudiana da psicanálise no que diz respeito à sexualidade humana: Freud estruturou todo um pensamento teórico – bem como um método clínico de tratamento – que tem a sexualidade em seu cerne. Para Green (1994), o conceito de sexualidade é o núcleo invariante do pensamento freudiano, justamente porque todos os outros conceitos derivam deste. A sexualidade passa a ser isto que vai muito além do ato sexual e da primazia genital: trata-se de “uma série de excitações e de atividades presentes desde a infância que proporcionam um prazer irreduzível à satisfação de uma necessidade fisiológica fundamental.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 476). Para a teoria psicanalítica, a sexualidade deixa de ser um comportamento pré-estabelecido característico da espécie para ser pensado enquanto conceito que enfatiza a existência de uma sexualidade infantil – de caráter perverso-polimorfo – que se apoia em zonas erógenas a partir do cuidado desempenhado por outros sujeitos; que constata uma enorme variedade quanto à escolha do objeto sexual; que pressupõe a formação

neurótica de sintomas como solução de compromisso diante da (im)possibilidade de realização de seus desejos.

Essa sexualidade humana, que se delineia desde nossas primeiras vivências prazerosas e afetivas na infância, toma rumos muito peculiares para cada sujeito. Não se trata, portanto, de uma sexualidade de fins meramente reprodutivos e de contornos muito semelhantes entre os sujeitos. Trata-se dos rumos que os prazeres, os afetos, as formas de gozo irão emergir na vida de cada um de nós. Essa concepção afasta, portanto, a visão de uma sexualidade pressuposta de maneira regular e padronizada – como acontece entre animais. Ressaltando este ponto, Castiel, coloca:

No entanto, a sexualidade de que fala a Psicanálise é outra. Ela se diferencia de qualquer outra abordagem ao entender que a sexualidade assume formas não aparentes, inconscientes, ou seja, recalcadas. Também para a Psicanálise, a sexualidade está presente nas expressões sociais, culturais ou religiosas. Trata-se de tomar a sexualidade em um sentido mais amplo, ou seja, em Psicanálise sexualidade não é sexo, a sexualidade não tem um sentido único, é, ao contrário, marcada pela complexidade de sentidos. [...] A concepção freudiana da sexualidade se relaciona ao papel de organizador psíquico que tem o prazer. (CASTIEL, 2015, p. 73).

É verdade que, em muitos momentos, o discurso freudiano mistura preceitos e modelos biológicos na formulação de suas ideias, mas é preciso que se compreenda que o pai da psicanálise sempre se utilizou da força retórica na defesa do pensamento que estava formulando diante de plateias majoritariamente médicas e em consonância com discursos científicas clássicos. Ele mesmo, não podemos esquecer, tem as raízes de sua formação na fisiologia médica e, inevitavelmente, estas raízes transparecem em suas articulações teóricas. Esse imbricamento referencial tem seu ápice justamente na querela em torno da tradução do *Trieb*. Toda tradução implica, inevitavelmente, certa dose de desvio, mas, neste caso, se está-se a debater um dos conceitos mais importantes da metapsicologia freudiana e, por isso, definidor para a localização da psicanálise em um ou em outro campo.

Por muito tempo, a única tradução disponível em língua portuguesa da obra de Freud era a da *Standart Edition* que, por sua vez, é uma tradução indireta do inglês para o português. Nela, o termo *Trieb* teve seu equivalente em “instinto”. Uma série de psicanalistas, desde muito cedo, substituíam “instinto” pelo termo “pulsão” – Lacan, por exemplo, foi um dos mais expressivos nesta utilização e é um dos psicanalistas pós-freudianos mais influentes nos países de línguas românicas. Tal discussão acirrou-se ainda mais em 2009, quando a obra de Freud caiu em domínio público e surgiram novas traduções para o português, pela primeira

vez diretas do alemão. Mesmo nesses novos trabalhos, não houve consenso entre os tradutores. De acordo com Tavares (2011), o debate ganhou a força que tem, pois, a escolha entre “instinto” e “pulsão” gera implicações na aproximação da psicanálise do terreno biológico-corporal ou do campo psíquico-cultural. O termo *Trieb*, conforme aplicado por Freud, parece carregar essa característica apátrida, fronteiriça entre estes dois terrenos. Nas palavras do pai da psicanálise, a pulsão é um “conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido trabalhado em consequência de sua ligação com o corpo.” (FREUD, [1915] 1996f, p. 127).

Aqui, nossa escolha pelo termo pulsão se dá por um posicionamento político-epistemológico que, muitas vezes, é necessário diante de tantos desserviços que vem acontecendo em nome de uma certa psicanálise. Muitos dos discursos que reforçam preconceitos e reproduzem violências encontram aporte justamente em visões de mundo dicotômicas e que buscam se justificar em binarismos naturais: nesse caso, associar o termo “instinto” à sexualidade humana faz com que corramos o risco de dividirmos comportamentos e práticas sexuais entre naturais e não-naturais, entre normais e aberrações¹⁵. O termo “instinto” pode ser usado, nesses casos, como mais um dispositivo de regulação natural do comportamento humano. Valorizar a ideia de *Trieb* como pulsão localiza-nos na singularidade do humano por nos afastar da generalidade que a ideia de instinto traz. Optar pelo termo “pulsão” aproxima, portanto, a sexualidade psicanalítica ao campo do indeterminado e do constituído, e faz com que não aceitemos tão facilmente discursos moralizantes.

Tendo isso posto, podemos retornar para as discussões em torno da sublimação. Segundo Birman, “foi apenas em 1908, contudo, que o discurso freudiano transformou a sua intuição originária em um conceito propriamente dito” (2007, p. 8) no texto *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna*. É neste momento que a sublimação aparece atrelada ao conceito de recalque e é apresentada como uma forma de defesa do sexual através de um processo de dessexualização. A construção civilizatória nos impôs renúncias em relação à vida sexual, causando-nos as psiconeuroses, porém, algumas poucas pessoas seriam capazes de sublimar ao invés de adoecerem: o que significa dizer que é através da sublimação que podemos efetuar um desvio pulsional, redirecionando a pulsão sexual para outras metas. Tal entendimento pode dar à sublimação um caráter de ajustamento social na medida em que

¹⁵ Fabio Belo, psicanalista e professor, discute esta opção terminológica como importante posicionamento político-epistemológico em um vídeo chamado *Pulsão e Instinto*, disponível em seu canal no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=nKLAjEuZ_jM>

promove certa normalidade adaptativa do sujeito na cultura. O processo sublimatório começa a apresentar-se como uma “saída mais nobre”, digamos assim, do que as manifestações sintomáticas produzidas pelo recalque.

O que estaria em pauta aqui, para o discurso freudiano, era a leitura da sublimação no registro da alquimia, que foi preservado posteriormente pelo discurso da química. Como se sabe, nesses registros e discursos, a sublimação implicaria a passagem direta do estado sólido ao gasoso, sem passar pelo estado líquido. Assim, algo de ordem aparentemente mágica estaria em questão, nessa passagem direta sem intermediação. Com efeito, pela sublimação o erotismo perderia a sua solidez corporal e se transmutaria no que existe de gasoso no mundo propriamente espiritual. Enfim, o mesmo objeto seria transmutado, sendo dessexualizado e transformado agora numa produção sublime. (BIRMAN, 2007, p. 8-9).

É possível haver satisfação da pulsão – mesmo que não totalmente – através de objetos e alvos diferentes do original, como ressalta Castiel (2007). Percebemos, então, que apesar de haver uma dessexualização da pulsão, o sexual continua presente na origem do processo sublimatório, sendo, por sua vez, redirecionado. “Na sublimação, a pulsão mantém seu teor sexual, modificando uma finalidade que de sexual passa a ser social.” (CRUXÊN, 2004, p. 9). Essa formulação sobre a dessexualização da pulsão é, até hoje, um dos pontos mais controversos no que se refere ao conceito de sublimação pois ainda fica em aberto a pergunta: como exatamente isso aconteceria? A questão mantém-se aberta em dois sentidos: primeiro, nos mecanismos psíquicos que estariam envolvidos nesse processo que, afinal, é alcançado por alguns sujeitos e, não se sabe bem o porquê, não o é por outros; e, em segundo lugar, a pulsão seria desviada de sua satisfação direta – ou seja, via corpórea – para um outro destino culturalmente elevado. Todavia, poderíamos nos perguntar, se esse impedimento à satisfação erótica não é, justamente, o fundamento das afecções psíquicas desde os estudos sobre a histeria?

No célebre ensaio sobre Leonardo da Vinci¹⁶, de 1910, Freud tenta solucionar este impasse propondo que “não existiria o recalque das pulsões sexuais na sublimação, mas a passagem direta dessas para a produção de objetos sublimes.” (BIRMAN, 2007, p. 9). Ou seja: a ideia da dessexualização da pulsão vai sendo analisada por outro viés e vai se consolidando o entendimento de que o caráter sexual da pulsão não é alterado, mas é, por sua vez, desviado para novas finalidades. Nasio (1997) pontua essa concepção de modo bastante claro:

¹⁶ *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910).

Insistimos mais uma vez em dizer que a libido sublimada nunca perde sua origem sexual. Na sublimação, trata-se não de “dessexualizar globalmente” a pulsão, mas apenas de dessexualizar seu objeto. Dessexualizar equivale a subtrair o investimento libidinal que incide num objeto considerado erótico para recolocá-lo em outro objeto, não sexual, e assim obter uma satisfação também não sexual. Mas o êxito dessa troca dessexualizadora depende de uma operação intermediária decisiva para qualquer sublimação: o eu primeiro retira a libido do objeto sexual, depois a faz retornar a si e, por fim, destina essa libido a um novo alvo, não sexual. (NASIO, 1997, p. 95).

Em 1914, no texto *Introdução ao Narcisismo*, Freud enfatiza esse aspecto de redirecionamento ao discutir a condição necessária para que o processo sublimatório aconteça. Neste momento, Freud ocupa-se em reiterar a necessidade do Eu retirar o investimento libidinal do objeto sexual e retornar este investimento sobre si mesmo, reorientando-o posteriormente para novas metas e objetos não-sexuais. Apesar da pulsão sexual ser redirecionada no processo sublimatório, a libido é mantida nesse processo: “A dessexualização é em relação ao objeto, mas o sexual está na origem e se mantém presente na sublimação.” (TOREZAN; BRITO, 2012 p. 249). Vale a pena transcrevermos aqui as palavras de Nasio (1997) que tão bem sintetizam o que estamos a discutir. O autor aponta de forma muito clara para o ponto central do conceito de sublimação, a saber, a presença originária da sexualidade em toda criação humana. No excerto a seguir vemos articulado todos os tópicos que perpassamos até o momento em nossa explanação sobre a sublimação: sua função articuladora entre a psicanálise e a cultura, sua ligação com a ampla compreensão da sexualidade humana e a compreensão da dessexualização enquanto “substituição de um objeto e objetivo sexuais da pulsão por um objeto e objetivo não sexuais.” (NASIO, 1997, p. 91):

Qual é a razão de existir do conceito de sublimação? Qual é seu desafio teórico? De qual problema constitui ele a solução singular? Respondemos que a sublimação é a única noção psicanalítica capaz de explicar que obras criadas pelo homem – realizações artísticas, científicas ou mesmo esportivas –, distantes que qualquer referência à vida sexual, sejam produzidas, ainda assim, graças a uma força sexual nascida de uma fonte sexual. As raízes e a energia do processo de sublimação, portanto, são pulsionalmente sexuais (pré-genitais: orais, anais, fáticas), enquanto a conclusão desse processo é uma realização não sexual conforme os ideais mais consumados de uma época. Assim, podemos afirmar desde logo que o conceito de sublimação responde fundamentalmente à necessidade, para a teoria psicanalítica, de dar conta da origem sexual do impulso criador. (NASIO, 1997, p. 86).

É, em 1915, que Freud publica um texto importantíssimo intitulado *Os instintos e suas vicissitudes*, (conforme a primeira tradução) ou, numa tradução direta e mais bem aceita, *As pulsões e seus destinos*. Freud estabelece que são quatro os destinos da pulsão: (1) reversão a seu oposto; (2) retorno em direção ao próprio eu; (3) recalque; e (4) sublimação. Neste artigo metapsicológico, o pai da psicanálise destrincha apenas os dois primeiros, afirmando que o recalque terá um capítulo especialmente dedicado a ele e, quanto à sublimação, já sabemos da destruição de seu texto. O que é preciso mencionar é a formulação de Freud sobre as características da pulsão e sobre sua economia: pressão, finalidade, objeto e fonte. A fonte diz respeito a um processo somático, ou seja, é o representante psíquico de zonas erógenas do corpo; pressão pode ser pensada como uma forma de impulso, uma característica quase motora de procura do objeto ininterrupta e constante; objeto pode ser entendido como o alvo de satisfação da pulsão, é muito variável e pode ser modificado ao longo da vida e é através dele que a pulsão atinge sua finalidade e; por fim, a finalidade é sempre sua satisfação. Importante frisar que a satisfação pulsional é sempre parcial na medida em que a vida civilizada implica em adiamentos e interdições. Tomando por base suas características e seus destinos, entendemos que o conceito de pulsão que Freud está formulando é exatamente o elo entre o corpo e o psiquismo – como mencionamos anteriormente.

Além de termos em mente essas noções para trabalharmos com o conceito de sublimação, é também necessário lembrar que a obra freudiana está dividida em dois grandes momentos: Primeira e Segunda Tópicas. De uma maneira bastante resumida, poderíamos dizer que é o modo de conceber a constituição e o funcionamento do aparelho psíquico que se alteram – nada que invalide a visão anterior, mas que a amplie e complexifique. Na primeira tópica, Freud propõe que o psiquismo seja formado pelas instâncias Inconsciente, Pré-consciente e Consciente; já na segunda tópica, a formação é entre Eu (Ego), Id (Isso) e Supereu (Superego). Este segundo momento da teoria também é incrementado com o da ideia de pulsão de morte, lançada no texto *Além do princípio de prazer* (1920) e que promove mudanças em termos econômicos e dinâmicos do aparelho psíquico.

Essas novas formulações afetam profundamente a compreensão da sublimação, promovendo uma torção conceitual na medida em que a sublimação não é mais vista apenas como meta nobre da dessexualização da pulsão, mas, agora, levam-se em conta os efeitos da pulsão de morte e o fenômeno da repetição. “Depois da introdução da pulsão de morte, a sublimação é vista como liberadora das pulsões agressivas do supereu, pulsões que lutam contra a libido, deixando o eu exposto ao perigo de maus-tratos e morte.” (MENDES, 2011, p. 55). Esse giro conceitual, aparentemente simples, faz com que a sublimação se distancie do

recalcamento e se firme como um mecanismo reordenador da pulsão, levando-se em conta sua faceta destrutiva.

A divisão da obra freudiana em primeira e segunda tópica, conforme mencionamos anteriormente, é também marcada por mudanças na forma de conceber a pulsão. Importante mencionar que houve duas maneiras de compreender as pulsões em Freud: o primeiro e o segundo dualismo pulsional. Vamos a eles: no primeiro dualismo pulsional, proposto por Freud em 1910, a oposição se dá entre as pulsões sexuais e as pulsões de autoconservação. Estes dois grandes conjuntos se opõem em torno da questão da reprodução: “As pulsões de autoconservação realizam as funções de preservação do indivíduo, como a alimentação, ao passo que as pulsões sexuais realizam as funções de manutenção da espécie.” (JORGE, 2005, p. 48). É importante destacar aqui a noção de apoio visto que, neste primeiro dualismo, as pulsões sexuais apoiam-se nas pulsões de autoconservação. Por exemplo: o ato de sugar é fundamental para a alimentação e, portanto, para a manutenção da espécie; dessa forma, o sugar a chupeta ou o dedo, por exemplo, é um ato puramente prazeroso que se apoia na atividade de cunho vital.

O ponto que merece questionamento – e que foi muito bem apropriado por Lacan – é o fato de não podermos considerar como sendo da ordem do pulsional o que apresenta-se como autoconservação, justamente por ser esta uma seara da necessidade do organismo biológico e que tem como satisfação objetos preestabelecidos e invariáveis. E, como já apresentamos, o *Trieb* é distinto do instinto exatamente pelo pressuposto de não ter um objeto de satisfação fixo e predeterminado. Em função da tamanha força de incidência da pulsão sexual, chegou-se, até mesmo, a supor que a noção de apoio seria inversa: “que longe das pulsões sexuais virem a se apoiar naquelas de autoconservação, são estas que, na verdade, se apoiam naquelas: a especificidade do humano implica precisamente que o funcional seja subvertido de modo constante pelo pulsional.” (JORGE, 2005, p. 48).

Desse modo, o primeiro dualismo pulsional cede lugar ao segundo que será mantido por Freud até o fim de sua obra. O pai da psicanálise reúne as pulsões sexuais e de autoconservação naquilo que veio a chamar de pulsões de vida e, em oposição às pulsões de vida, define as pulsões de morte. A partir dessa nova dicotomia, a noção de apoio perde sua força teórica em Freud para dar lugar ao que se cunhou como a maior especificidade da sexualidade humana: a falta do objeto predefinido e a impossibilidade de satisfação completa.

No intuito de fazermos-nos melhor compreendidos, é importante retomarmos o que discutimos até aqui na intenção de que o leitor melhor compreenda essa trama conceitual. A sublimação é um conceito que foi delineado ao longo de quarenta anos e através de múltiplos

textos – e, por isso, ela está atrelada às mudanças que a obra freudiana sofreu. Os escritos de Freud estão divididos em Primeira e Segunda Tópicas, tendo essa divisão marcas na forma de compreender o inconsciente – assim como a compreensão das pulsões. Em 1914 é firmada a ideia da sublimação como um dos destinos da pulsão, diferenciando-a do recalçamento. Com a introdução do conceito de pulsão de morte, em 1920, tem-se a substituição da primeira oposição pulsional – entre pulsões sexuais *versus* de autoconservação – pela segunda, a saber, pulsão de vida *versus* pulsão de morte. A pulsão de morte marca a diferenciação destes dois dualismos e, entre outras coisas, nos faz conceber a sublimação também em sua faceta disfuncional. A existência de um teor sexual na origem de atividades aparentemente distantes dessa esfera da vida – como é o caso das artes, da ciência e dos esportes – continua a ser o cerne da compreensão do processo sublimatório. O grande enigma que permanece insolúvel desde Freud continua a ser em relação ao processo de dessexualização que a pulsão sofreria nestas atividades e, em por que alguns sujeitos seriam capazes alcançar esse destino da sublimação e outro não.

Nasio (1997) retoma o tópico da diferenciação da sublimação em relação ao recalçamento, esclarecendo um ponto que, apesar de muito repetido, é pouco elucidado. Afirmar que a sublimação e recalçamento são destinos diferentes da pulsão não quer dizer que a sublimação seja sempre uma forma completamente solta de satisfação, como se a pulsão se mostrasse desnuda, nem constrangimentos sociais. Não se trata disso. E aí é que precisamos articular a sublimação a um outro conceito: o ideal do eu. Sem entrarmos em pormenores, podemos dizer que o ideal do eu desempenha um importante papel no direcionamento dado aos modos de satisfação que cada um de nós encontra na vida. No caso dos modos de satisfação que passam pela sublimação, o ideal de eu acaba sendo decisivo para marcar a relação que o artista tem com os materiais de sua criação. Dessa maneira, a pulsão recalcada é efeito da censura que reprime, ao passo que a pulsão sublimada, é efeito dos modos de satisfação orientados pelo ideal do eu do sujeito criador. E aqui não podemos excluir os valores sociais de nosso pensamento na medida em que a cultura interfere e determina o ideal do eu em muitos aspectos. Temos aqui uma tríade: os valores sociais influenciam na formação do ideal do eu que, por sua vez, marca os modos de satisfação que o artista estabelecerá com a arte que produz.

Ao traçarmos esse breve panorama evolutivo do conceito, percebemos como Freud foi atrelando à sublimação outros alicerces teóricos que foram sendo desenvolvidos dentro da metapsicologia psicanalítica e, sem um texto específico que a apresente e formalize, ela parece quase que escapar por entre os dedos daqueles mais afoitos por construções teóricas

fixas. A sublimação tem traços nebulosos dentro da teoria freudiana justamente por carregar em seu bojo a pretensão de ser o elo que nos liga à satisfação com a arte ou, em outras palavras, com algo que se manifesta e transborda por estes sujeitos a quem chamamos de artistas. A sublimação é o conceito que nos liga à tarefa do impossível.

Difícil definir o que é a arte. Difícil definir quem é o verdadeiro artista. Difícil definir como é possível para alguns fazer laço justamente com aquilo que lhes falta. A sublimação faz ponte com a cultura, com a clínica e com a metapsicologia. Parece estar o tempo todo neste entre-lugar. E nisso, acaba por ser a ponte entre Eros e Thanatos: pode ser a salvação de alguns artistas ou a própria morte anunciada de outros; o destino pulsional mais nobre ou o eterno retorno àquilo que nos distancia da vida. E toda essa compreensão só foi possível depois da pulsão de morte ser conceitualizada.

Mélega (2014) aborda a questão da criatividade por uma abordagem kleiniana em determinado momento de suas formulações, o que significa dizer que o ato criativo constituiria uma das modalidades privilegiadas da atividade reparadora. O conceito de reparação – central na teoria de Melanie Klein, diga-se de passagem – é advindo da necessidade do sujeito reparar o objeto outrora perdido, ou melhor dizendo: outrora destruído no inconsciente e, por isso, gerador de culpa. A reparação do objeto é necessária para o apaziguamento da culpa. O ato criativo tem, portanto, uma função reparadora para o próprio sujeito na medida em que este repara o objeto. “Nessa perspectiva, o ato criativo e o ato reparativo se confundem e mais parecem formações reativas do que sublimações”, afirma Mélega (2014, p. 76). Temos aqui uma marca diferenciadora a respeito da origem do ato criativo dentro dessa perspectiva psicanalítica: uma deseja reparar o objeto e, a outra, deseja reparar o próprio sujeito. “Somente o ato criativo cuja, finalidade é a reparação do sujeito, implica descargas pulsionais que configuram a sublimação.” (MÉLEGA, 2014, p. 76).

Não é nossa intenção trabalhar aqui com a teoria psicanalítica de Klein, mas entendemos ser válida esta menção para elucidar o quão impactante foi o conceito freudiano de sublimação nas gerações de psicanalistas que o sucederam. Afinal, está-se a investigar, sobretudo, a origem e o destino das forças criadoras na mente humana. O conceito de sublimação foi retomado, redesenhado e foi ponto de partida para outras muitas formulações psicanalíticas nas mais diferentes correntes. Ao lado de Klein, temos nomes como Laplanche, Winnicott e Lacan – apenas para citar alguns – que dedicaram parte de sua obra à investigação da criatividade, do cerne da atividade artística e dos possíveis destinos deste conceito tão complexo que é a sublimação.

Em *O mal-estar na civilização* (1930), Freud coloca em questão a intensidade da satisfação da pulsão no processo sublimatório em relação ao ato sexual em si, conjecturando que, na sublimação, a intensidade desta satisfação seria mais tênue. Nesse caso, ao concordarmos que a intensidade da satisfação sublimada é menor do que a alcançada através do ato sexual, estamos supondo que, neste último, haveria a possibilidade de uma satisfação plena, sem perda de gozo. Caímos, junto com Freud, no engodo que ele próprio tentou arrancar-nos.

Novamente o paradoxo: como pensar em libido dessexualizada? Haveria em Freud, nesse momento, uma alusão a uma mítica satisfação plena, sem perdas, no ato sexual? Sendo assim, que corpo é este ao qual ele se refere? Sabemos que o corpo para a psicanálise é da ordem do pulsional, um corpo erógeno equivalente a um desvio da biologia pelo atravessamento do orgânico pela linguagem. Isto posto, uma perda de gozo é característica do humano em seu distanciamento do instinto, a pulsão comporta, em sua definição, desvio e perda. Acreditar nesta suposta menor satisfação pulsional na sublimação seria idealizar uma satisfação sexual inigualável e máxima, sem nenhuma perda de gozo no ato sexual. (TOREZAN; BRITO, 2012, p. 252).

Curioso notarmos como um conceito tão importante para o fortalecimento da ponte entre o psíquico e o social ainda é tão obscuro. O próprio Freud assume, em 1929 (1996d), a opacidade ainda presente na ideia de sublimação: quase trinta anos depois que esta foi mencionada pela primeira vez, como já ressaltamos anteriormente. Opacidade inevitável se levarmos em consideração a dificuldade de articular tantas noções importantes para a metapsicologia psicanalítica. Mas o desafio não pode nos paralisar diante do desconhecido: pode ser, ele mesmo, a força motora que nos impulsiona e inquieta. A opacidade, tanto da sublimação como da erótica hilstiana, carregam um misterioso entrelaçamento que nos chama a desvendá-lo ou, pelo menos, a pensarmos articulações possíveis.

A sublimação apresenta-se como processo psíquico possível de remanejamento da libido, redirecionamento da pulsão ao mesmo tempo que mantém a sexualidade em seu cerne e é capaz de satisfazer parcialmente o sujeito. Pensar a sublimação como força motora dos processos criativos e científicos, como propõe Freud, é afirmar que, por detrás dessas nobres atividades, refugia-se o sexual que não pode revelar-se. Movimento completamente oposto ao do discurso pornográfico, que pode ser entendido como o:

discurso veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado: daquilo que não se deve ser, mas é.

A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio. (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 110).

Até o momento estávamos seguindo uma ordem cronológica das abordagens freudianas da sublimação afim de compreendermos a evolução temporal do conceito, bem como as arestas deixadas e os retornos ambíguos feitos por Freud. Mas, a fim de compreender melhor os caminhos pulsionais que podem alimentar a produção artística, faz-se necessário retornarmos a um texto de Freud de 1912, *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. Nele, o pai da psicanálise é enfático ao recomendar àqueles que se dispuseram ao exercício da psicanálise que não se deixem levar pelo desejo de incentivar todos os seus pacientes a sublimarem, pois pode-se cometer o equívoco de ultrapassar as possibilidades psíquicas de alguns destes pacientes. “Nem todo neurótico possui grande talento para a sublimação; pode-se presumir que muitos deles de modo algum teriam caído enfermos se possuíssem a arte de sublimar seus instintos.” (FREUD, [1912], 1996h, p. 132). Ademais, o processo sublimatório não é algo adquirido pela via educativa mas, ao contrário, dá-se espontaneamente. E Freud alerta para o risco em relação aos pacientes: “Se os pressionarmos indevidamente no sentido da sublimação e lhes cercearmos as satisfações instintuais mais acessíveis e convenientes, geralmente tornar-lhe-emos a vida ainda mais árdua do que a sentem ser.” (FREUD, [1912], 1996h, p. 132). Importante prestar atenção às advertências de Freud pois elas dizem de dois efeitos distintos para o mesmo processo: a sublimação, caso se manifestasse espontaneamente, poderia ter evitado certo sofrimento psíquico, mas, por outro lado, se forçada indevidamente a acontecer, pode acabar por infringir ainda mais aflição a estes sujeitos.

Freud está assumindo que o destino pulsional mais nobre também pode ter sua faceta tóxica. Nobre em comparação ao recalque, por exemplo, visto que ele produz formações sintomáticas como arranjo conciliatório – mas que é sempre fadado ao fracasso. Sendo assim, o recalque como destino pulsional gera sofrimento ao sujeito, ao passo que, por meio dos processos sublimatórios, a pulsão não sucumbiria ao recalque, sendo transformada. Essa oposição entre formações sintomáticas e formações sublimatórias também foi explorada por Freud em *Totem e Tabu* (1913). Nessa vertente, a sublimação possibilitaria um apaziguamento da pulsão.

A sublimação seria, enfim, um destino da pulsão que permitiria a esta escapar do recalque, e, embora tudo isso parecesse esclarecer as diferenças entre a produção artística e o sintoma, alguns problemas logo viriam. Em primeiro lugar, a noção de resolução do conflito psíquico pela sublimação

deixava inexplicada a produção artística e literária daqueles cuja subjetividade não podia ser enquadrada na designação oferecida pela teoria geral das neuroses. Além disso, colocando em suspeição a eficácia da sublimação, permanecia o fato de que o artista não estava livre da formação de sintomas. Pelo contrário, o profundo sofrimento emocional relacionado à criação artística aparecia como marca na vida de escritores e artistas que o próprio Freud haveria de examinar. E, finalmente, como explicar a morte trágica daqueles artistas e escritores (sobretudo aqueles que, confessadamente, acreditavam na função organizadora, senão terapêutica de seu trabalho) que se suicidaram durante um período de fecunda produtividade artística e literária? (CARVALHO, 2003, p. 242).

Ana Cecília Carvalho, psicanalista e escritora, dedica-se a pesquisar as trajetórias de escritores e escritoras suicidas, ou seja, daqueles sujeitos cuja escrita não foi capaz de ocupar o lugar de escape, esvaziamento e apaziguamento. A pergunta central que move a pesquisadora em vários de seus trabalhos é explicitada por ela mesma: “Por que será que, para alguns, a criatividade constitui uma via de transformação e prazer onde antes havia sofrimento, enquanto para outros essa mesma via não só não liquida o sofrimento como também para alimentá-lo?” (2006, p. 15-16). O ponto de inquietação da autora interessa-nos aqui, pois faz trabalhar o conceito de sublimação tanto em seus aspectos teóricos do circuito pulsional como, também, em seus direcionamentos clínicos e sua articulação cultural. Se o conceito acabou sendo lembrado sempre com ares de elevação, vale lembrar que, em muitos casos, o que se tem é justamente a via oposta: a escrita é sentida como uma necessidade avassaladora e destrutiva. A palavra não é meio para a cura, mas, pelo contrário, é aquilo que reabre a ferida e alimenta o sofrimento. De acordo com Carvalho (2003), este circuito poderia ser explicado sob a luz da segunda vertente da teoria da sublimação – ou seja, as teorizações que sucedem a introdução da ideia de pulsão de morte:

Nesse novo desenvolvimento teórico, a angustia de desamparo, surgida na relação do sujeito com o vazio e o inominável, é vista como o elemento incessante e mobilizador do processo criativo. Além disso, a sublimação passa a ser considerada em sua relação não apenas com a dessexualização, mas também com a des fusão pulsional, em uma situação na qual o eu, ao sublimar, está na verdade trabalhando em oposição aos objetivos das pulsões de vida e colocando-se a serviço de impulsos opostos. [...] Nesta vertente, a própria criação torna-se o lugar em que, através de hesitações interrupções e outras dificuldades, produz-se o retorno do sofrimento. (CARVALHO, 2003, p. 243).

Ao debruçar-se sobre a escrita de Sylvia Plath¹⁷, Paul Celan, Ana Cristina César¹⁸ e, posteriormente, de David Foster Wallace¹⁹, Carvalho chama a atenção para o ponto de compartilhamento da obra entre escritores e leitores através da identificação que os receptores podem experimentar com as forças motivadoras do artista e/ou com traços do produto final. Este trânsito que se cria nessa rede de compartilhamento pode ser o ponto chave na compreensão da especificidade da sublimação: o processo criativo derivado da sublimação pode ser capaz de canalizar e ligar a excitação proveniente da pulsão e dominar aquilo que é sentido como traumático por ser disruptivo. É como se, para criar, o artista precisasse manter contato com as fontes pulsionais destrutivas e perigosas para o eu – formando, assim, um ciclo criativo que retroalimenta o sofrimento. Dito de um modo bastante poético, Carvalho descreve esse processo na escrita de Plath: “vislumbra-se um embate incessante e insolúvel entre o impulso para dizer e o silêncio que reside no interior da linguagem.” (2003, p. 245).

Não seria descabido afirmarmos que, um dos direcionamentos de um tratamento psicanalítico, seria conseguir religar os modos de satisfação pulsional que se constituem como fonte de sofrimento a circuitos capazes de fazer laços com Eros, de lançar o sujeito em um laço social de vida. A sublimação não é o objetivo de uma análise, mas uma possível consequência. Uma espécie de satisfação simbólica, que permeia o trânsito da pulsão no corpo. A sublimação abre um caminho de satisfação atravessado por linguagem: linguagem versada, pictórica, audiovisual, científica ou musical. É a pulsão, por assim dizer, estruturada por uma linguagem, passando a ter um contorno compartilhável e, quiçá, valorizada. Um trabalho que convoca o sujeito a haver-se com sua posição desejante através de sua narrativa, como é o caso da psicanálise, tem de estar atento aos caminhos pelos quais cada um investe a libido.

¹⁷ C.f. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, de 2003.

¹⁸ C.f. *Limites da Sublimação na Criação Literária*, de 2006.

¹⁹ C.f. *A toxidez da escrita como destino da sublimação em David Foster Wallace*, de 2010.

3 O PROJETO OBSCENO DE HILDA HILST

*Literatura não é distração, entretenimento.
É uma coisa séria, que você vai adquirindo. É difícilimo.*

H. H.

A temática do erótico é ponto controverso quando pensada na obra hilstiana. Se para alguns não se pode confundir sua literatura com pornografia, para outros, Hilda foi a “obscena senhora Hilst” ou a “santa que levanta a saia”. A tetralogia obscena pode ser entendida como uma resposta sarcástica aos editores que não lhe deram a atenção que desejava e como uma crítica ácida a toda uma literatura mercadológica. Talvez não seja exagero considerarmos as palavras de Crasso, o personagem principal de *Contos d'escárnio* como se fossem da própria escritora Hilda Hilst: “Resolvi escrever este livro porque ao longo de minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. [...] Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são.” (2002, p. 14). O sarcasmo é servido em bandeja de prata e fica à espera dos leitores cuidadosos.

É importante entender o contexto que envolve a publicação dos livros malditos de Hilda, porém, é preciso que fiquemos atentos diante da tentação de dar tais explicações como que para justificar tamanha obscenidade por parte de uma das maiores escritoras brasileiras. Entender a tetralogia apenas como uma estratégia de venda é fugir do impacto das obras, da moralidade que insiste em colocar a literatura pornográfica como gênero menor, da injunção do projeto civilizatório sobre os sujeitos desejantes e do assombro que causa a aproximação do obsceno do corpo ao sublime da arte. Literatura era coisa séria para Hilda – até quando zombava.

A mão que escreveu alguns versos herméticos sobre o amor em *Roteiro do silêncio* (1959) é a mesma que escreveu as bandalheiras de Crasso e Lori nos anos 90. Não era exatamente a mesma: já havia envelhecido quase trinta anos e, no passar destas décadas, os temas que já lhe rondavam na juventude ganharam maior intensidade com o caminhar da idade e da produção literária. Hilda tinha apenas 29 anos quando escreveu estes versos: “Mas falemos de amor / Que é o que preocupa / Às gentes: nasce de dentro / E nasce de repente. // E que se fale do amor / Tão sem rodeios/ Assim como quem fala/ Dos inúmeros roteiros / De um passeio.” (HILST, 2017, p. 100). A jovem poeta clamava para que o amor pudesse ser

dito, quase que tocado e, no gesto de poeta tentou lhe revestir de palavras na mocidade. Bem mais tarde, nos anos 90, a escritora produzirá os livros que não hesitaram em dar nome àquilo que não se deve nomear – e o fez sem rodeios. Mas não era o amor romântico o fio condutor destas obras, como veremos adiante.

O tema amoroso manteve-se ao longo de sua obra poética travestido de desejo, de erotismo e de comunhão com o sagrado e, como tal, de algo que nunca se alcança por completo e tampouco se finda. Em 1974 publica *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, que pode ser lido como “um chamamento erótico, na mais alta significação do termo”, segundo Nely Novaes Coelho (1999). Nesta obra, o amor hilstiano é algo que se prepara para a grande realização que sempre lhe escapa; assim como o noviciado, o amor é probatório de algo que não se realiza por completo. Podemos pensar que os quinze anos que distanciam esta obra de *Contos d'escárnio* estão profundamente marcados pela experiência radical que a escritora se propôs ao se mudar para a Casa do Sol, em Campinas. Esta atitude se deu após a leitura de *Carta a El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis, que acabou por confrontar Hilst com a incompatibilidade da vida boêmia que levava e o que acreditava ser necessário para a realização de seu projeto literário. Seria ingênuo concebermos a mudança para a Casa do Sol apenas como uma mudança geográfica: a excentricidade aparente de tal gesto é sustentada pelos mais profundos questionamentos existenciais. A autora mudou seu modo de vestir, passou a acolher e criar dezenas de cães, interessou-se por figuras místicas como São Francisco de Assis e Santa Teresa d'Ávila. Estas mudanças do modo de vida de Hilda Hilst marcam a busca de uma conexão cada vez maior com um outro plano de consciência e de vida. A temática de deus aparece com força cada vez maior – não de forma religiosa como podem querer compreender alguns, mas como uma vivência mística subjetiva e profundamente transformadora. Nesta transmutação, o amor consagra-se como erotismo transcendente que perpassará toda a sua poética e, nesta transmutação, o amor não é maniqueísta – vem (bem) acompanhado do ódio e da morte. É justamente isto que dá ares de intensidade para a poesia de Hilst, complexificando-a no conteúdo na medida em que a métrica dos versos passa a ser mais livre.

Impossível desenvolvermos aqui uma análise que abranja toda a obra hilstiana de forma consistente e minimamente responsável com o legado crítico da autora; esta seria uma tarefa muito além de nossas possibilidades e, com toda certeza, cometeríamos inúmeras injustiças e equívocos. Dar conta das minúcias de todos os escritos de Hilda Hilst foge à nossa capacidade e não se constitui como o objeto desta pesquisa. Porém, é preciso compreender e considerar alguns marcos históricos da vida e da obra para que a análise de *Contos d'escárnio*

esteja devidamente situada dentro do projeto literário hilstiano. Portanto, cabe perguntar: qual o percurso traçado pelas mãos que tanto haviam escrito sobre o amor, sobre o erotismo, sobre deus e sobre a mística, até chegarem a escrever o sexo de forma explícita? Que caminho foi este? O que teria conduzido a escrita de Hilda para que desaguasse no transbordamento pornográfico?

3.1 A TRILOGIA SACANA: UMA LITERATURA MENOR?

*Agora, com o Caderno Rosa e com
Contos D'escárnio, eu queria ser cuspid.*

H. H.

O que se habitou chamar de “tetralogia obscena” é o conjunto de três prosas – *O Caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (1990) e *Cartas de sedutor* (1991) – acrescido de um volume de poesia intitulado *Bufólicas* (1992). É também frequente o uso do termo “trilogia sacana” para designar o conjunto desta produção, fazendo referência apenas aos três títulos em prosa (excluindo a obra em versos) justamente pelo impacto e circulação das obras de ficção serem consideravelmente mais amplos. Vemos, portanto, adjetivos como “obscena” e “sacana” serem empregados para a caracterização da literatura de Hilst que, até então, era tida como “difícil” e “inacessível para o grande público”.

Nascida na cidade de Jaú, estado de São Paulo, Hilda herdou do pai o sobrenome pomposo dos Almeida Prado Hilst e, com ele, um legado tradicionalista da família de fazendeiros. Graduiu-se em Direito em 1952 pela Universidade de São Paulo, um curso tão tradicional quanto seu nome – que, por sinal, nunca exerceu. Viveu com uma governanta à sua disposição enquanto cursava a faculdade e fez longas viagens internacionais pela Europa e Estados Unidos, fatos que nos dão uma ideia da privilegiada situação econômica da então aspirante à poeta. Era dona de uma beleza estonteante que encantava os homens da alta classe paulistana e poetas consagrados, como Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade. Dominava o inglês e o francês, o que a possibilitou ler Simone de Beauvoir, Sartre e Bataille no original ainda na década de 60. Pôde desfrutar da certeza de ter um teto todo seu, como diria Virginia Woolf, para dedicar-se à literatura. Sua fama de difícil vem dos traços herméticos de um período de sua poesia e da infinidade de referências que suas obras

carregam – referências estas que só puderam estar presentes em sua escrita por todo este contexto. O significado dos nomes próprios das personagens, as alusões a obras da antiguidade clássica, menção de escritores contemporâneos ainda pouco difundidos, o gosto pelas artes plásticas e pela música, as epígrafes rebuscadas, o amor aos dicionários... tudo isso compunha o arsenal que Hilda dispunha para a criação de sua escrita.

Começou a publicar poemas em 1950 e se dedicaria a este gênero pelos próximos dezessete anos – até começar a escrever peças teatrais em 1967. A prosa chegaria apenas em 1970 – ano também de falecimento de sua mãe – com *Fluxo-Floema*. Entre os anos 1950-60 foram ao todo doze livros de poesia, oito peças teatrais, a mudança para a Casa do Sol em 1966 e o casamento com Dante Casarini em 1968. A década de 1970 é marcada pelo lançamento de mais uma peça teatral (*O Verdugo*, de 1972), da prosa ficcional *Qadós* (1973), do livro de poemas *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) e da obra de prosa *Ficções* (1977), que ganha o prêmio de melhor livro do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Os anos setenta consolidam sua vida de mais de uma década de reclusão na Casa do Sol e começam a mesclar os gêneros de sua produção: teatro, poesia, prosa. Além disso, é nesta época que surge seu interesse pelas gravações através de ondas radiofônicas de vozes que, assegurava a escritora, serem de pessoas mortas. A imagem de Hilda ganha ares de excentricidade, misticismo e loucura e, definitivamente, isto marcaria a construção de uma personagem midiática para a escritora que até hoje, às vezes, chega a ser mais conhecida que sua própria obra.

Os anos 1980 abarcaram sete obras de poesia – incluindo *Cantares de perda e Predileção* (1983), que recebeu os prêmios Jabuti e Cassiano Ricardo –, a publicação das ficções de *Tu não te Moves de Ti* (1980), *A Obscena Senhora D* (1982), *Com Meus Olhos de Cão e outras novelas* (1986). A esta altura, Hilda caminhava para a casa dos sessenta anos de idade e era consagrada nos meios acadêmicos e entre a crítica literária, mas vivia a se queixar de sua pouca circulação entre o público leitor de maneira geral. Sua queixa foi repetida tantas vezes que viraria quase um jargão seu. 1985 foi o ano de lançamento do romance *A Bicicleta Azul*, de Regine Deforges e, ao descobrir a vendagem de milhões de exemplares, Hilda declara em uma entrevista:

Falei: ‘Não acredito’. Como é que eu, com essa minha cabeça esplendorosa, não ganho dinheiro nem para meu sustento? Quer saber, Hilda Hilst, quer saber? Você agora vai escrever textos que todo mundo compreenda e vai colocar a problemática do sexo de uma maneira diferente, nova, chula. Foi o que eu fiz. (HILST, [1991] 2015, p. 22).

Em 1990 anuncia seu “adeus à literatura séria” com a publicação do chocante *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, dando início à sua fase obscena. Logo em seguida, ainda em 1990, lança *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. No ano seguinte publica a ficção *Cartas de um Sedutor* e em 1993 publica *Bufólica*, um livro de poesias pornográficas. Se o objetivo era chocar, definitivamente ele foi alcançado com êxito. Os que eram mais próximos da escritora e que tiveram acesso aos originais não esconderam seu espanto e desaprovação. Segundo o jornalista Humberto Werneck, a grande amiga de Hilda, e também escritora, Lygia Fagundes Telles, ficou assustada, aturdida ao ler *O caderno rosa*, assim como críticos e editores – que, inclusive, se negaram a publicá-lo.

Hilda queria ser lida. Escrevia para ser lida. Não fazia o tipo de escritor que guarda para si suas linhas e se enrubesce quando as vê recitadas. Não se envergonhava diante de elogios quando eles vinham: parecia saber ter percorrido todo um caminho para que sua escrita fosse digna de diálogo por parte da crítica e dos leitores. Declarou algumas vezes saber-se grandiosa – o que soava pedante aos ouvidos de alguns. E dizia não ter medo da crítica negativa: o que frustrava a escritora era o silêncio que soava como desprezo: “Hilda não esconde uma ponta de ressentimento quando menciona os críticos literários mais ilustres do país, como Antonio Candido e Benedito Nunes, que jamais lhe concederam uma linha.” (WERNECK, 1990, p. 246). Sua obra obscena parece ser seu grito irônico por atenção. Não nos moldes de uma criança mimada que não ganhou o que queria, mas, pelo contrário, à maneira de quem encontra uma saída criativa para alcançar o que buscava. Sua criação inusitada veio ácida, crítica e subverteu as regras do “gênero menor”. Confundiu a crítica e seus leitores. Conseguiu provocar sensações físicas – seja de excitação ou asco – naqueles que ousaram lê-la. Subverteu sua escrita para rir daqueles que a ignoravam enquanto eles mesmos riam do que liam. Sua literatura obscena é vingativa. É libertadora. É política. E por ser tudo isso é que até hoje pergunta-se: e é mesmo pornográfica?

Raquel de Souza e Souza (2008a) defende uma posição muito interessante em sua pesquisa *A (des)construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*, apontando as três obras de prosa como sendo o resultado de um projeto irônico, pois questiona o aspecto promíscuo da produção literária mercadológica, ao mesmo tempo em que destaca a ironia do próprio fazer literário pela quebra da ilusão ficcional. A pesquisadora destaca a apropriação consciente que Hilda faz dos estilemas da pornografia comercial para questionar a relação entre arte e capital: para isso, usa justamente a ficcionalização do escritor contemporâneo – que oscila entre a adequação ao mercado e a experimentação que almeja poder realizar. Chama a pornografia hilstiana de metapornografia pois esta, apesar de tomar a

pornografia como tema, o faz com alto grau estético o que, por sua vez, demonstra a posição de Hilda na contramão do mercado, uma vez que o alto grau de manipulação estética vai de encontro aos pressupostos básicos da construção narrativa do gênero menor, sempre muito ancorada na linearidade e em clichês e, por fim, segundo Souza (2008a), a complexidade hermética do texto hilstiano comprometeria outro ponto definidor do gênero pornô: os efeitos físicos que se deseja que o leitor experiencie.

As obras obscenas da escritora paulista foram capazes de entrelaçar e confundir toda uma lógica conceitual na medida em que criticam aquilo que condenavam, apropriando-se de um tema e subvertendo, em parte, sua forma. Declara seu desejo de ser consumida e usa do gênero pornográfico – justamente o que mais se atrela às logicas mercadológicas de consumo – para criticar aqueles que a consomem desavisadamente e os que não deram a ela a chance de circular no mercado, os editores. Se é difícil pensarmos em uma produção pornográfica, seja ela qual for, como algo artístico justamente pela dificuldade de desvincular o pornô de uma lógica de produção e consumo de massa, Hilda declara fazer isso, mas subverte aquilo que diz querer, promovendo a crítica.

É Moraes (2007a) quem frisa o incômodo gerado por *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*: um mal-estar que se deve menos à temática do que a aproximação que faz com a “alta literatura”. Com isso Hilda propõe sua representação do sexo sem obedecer às “regras do gênero menor”. Assim perverte por completo seu texto, criando uma prosa degenerada.

Na qualidade de produção literária inferior, a pornografia é normalmente aceita – ou, pelo menos, tolerada. Seu poder de transgressão é, nesse sentido, quase nulo. Na verdade, o texto erótico só consegue realmente escandalizar quando ele deixa de obedecer às leis do gênero menor, perturbando a zona de tolerância que cada cultura reserva às fabulações sobre o sexo. [...] Os *Contos d'escárnio – textos grotescos* trabalham com a aproximação entre o alto e o baixo de uma forma quase didática. A começar pelo fato de ser uma obra assinada por uma escritora da chamada “grande literatura” – o que, por si só, desautoriza sua filiação ao tipo de pornografia que lota as prateleiras do mercado do sexo. Além disso, a insistente associação entre obscenidades e referências eruditas opera no sentido de nivelar os discursos em questão, embaralhando-os por completo. (MORAES, 2007a p. 13-14).

A obscenidade hilstiana incomoda não só pelo seu conteúdo, mas, também, por sua forma descabida que aproxima a alta literatura do que consideramos gênero menor. É difícil conceber que aquela figura austera, culta e dona de belos poemas de amor tenha sido capaz de escrever as bandalheiras que escreveu. Além disso, a escrita obscena de Hilda confunde seu leitor quando cita ideias filosóficas e metafísicas em meio a cenas de sexo; ou quando coloca

citações cultas na boca de personagens devassos. Hilda conhecia muito bem as regras de ouro do Marques de Sade. A confusão é dupla: é pela figura da escritora e pela sua obra.

Hilda Hilst não foi a única escritora canônica a escrever literatura erótica. Muitos autores considerados ícones inquestionáveis perpassaram o “gênero menor” – com maior ou menor ênfase em suas assinaturas das tais obras. O caso de Carlos Drummond de Andrade, no livro *O Amor Natural* (1992), talvez seja o mais notável. A obra é uma reunião de poemas escritos, em sua maioria, antes dos anos 70 – e que chocou os poucos amigos que os leram nesta época. Drummond engavetou os poemas até sua morte (ao que dizia Mário de Andrade, por timidez) sendo que a publicação destes deu-se apenas em 1992, cinco anos após o falecimento do escritor. A lírica erótica é uma constante na escrita de Drummond desde suas primeiras publicações e, poderíamos dizer, que os versos que elogiaram calcanhares e tornozelos nos anos 1930-40, louvaram bundas, peitos e clitóris nos anos 1960-70. O poeta *gauche* era septagenário quando escreveu um amor natural: chamou pelo nome aquilo que a palavra desvia.

A saber: depois d’*A Rosa do Povo* foi legada a Drummond a imagem de poeta dos homens e da sociedade; isso fez com que ficasse esquecida sua imagem de poeta pornográfico, obsceno, erótico. As *vaginas*, *pênis* e *clitóris* que saíram de sua boca chocaram porque são explícitos, mas podemos observar que não são termos populares como *buceta* e *caralho*. O poeta, ao escrever suas poesias eróticas não é baixo, pornográfico – no sentido pejorativo – pelo contrário, assume uma linguagem elevada para tratar de um tema tido como baixo. Sua obra poética, toda sua poesia é selada com chave de ouro: com o amor, mas mais que isso: com um amor isento de limites e recalques, um *amor natural*. (ODA, 2002, s/p.).

Em *Erotismo e Literatura* (1985), Jesus Antônio Durigan faz algumas leituras de obras clássicas de diferentes períodos literários através de um ponto comum: a manifestação e a representação do erótico nestas obras. O texto de Durigan é um clássico nos estudos que correlacionam estes pontos por ser um dos primeiros trabalhos brasileiros a sistematizar esta discussão dentro da academia, na década de 80. Temos de ser justos com a abordagem do autor e situá-la dentro de seu tempo: neste trabalho temos acesso a muitas referências importantes, a menção de fatos históricos interessantes no que se refere à censura de obras literárias e uma rica discussão do que vem a ser o erotismo. Durigan (1985) mantém durante toda sua construção crítica uma postura de constante correlação das ideias que aborda com os contextos sociopolíticos aos quais estão ligadas – postura absolutamente necessária em todos os aspectos, mas vale frisar, que muito importante para abordar um tema tão ligado a costumes e padrões morais como é o caso do erótico.

O autor aborda a manifestação do erotismo em diversos autores considerados ícones de movimentos literários distintos: Gregório de Matos, Tomás Antônio Gonzaga, José de Alencar, Machado de Assis e Mário de Andrade. No parágrafo abaixo transcrito podemos ler uma espécie de síntese do que Durigan defende, neste aspecto, ao longo de seu texto:

Desse modo, se nos textos poéticos de Gregório de Matos a representação erótica se manifesta em função do processo de produção do próprio texto, em prejuízo da recepção, e o corpo é praticamente excluído enquanto representação, justamente por aparecer reiteradamente e ser apontado a todo instante pelo mesmo esplendor linguístico que obscurece, como representação, aos olhos do leitor; se os poetas árcades quase sempre também conseguem expulsar o corpo e suas manifestações graças a uma racionalidade planejada e a um projeto literário limitado (a Natureza como fonte absoluta da beleza e da verdade), fazendo pesar demasiadamente o outro lado da balança, os românticos recuperam a dimensão humana. Manifestam-na, em várias de suas facetas, através de um ponto de vista que, ao dimensionar e refletir como um espelho a inadequação com a realidade vivida pelo homem romântico, realça a valorização dos direitos do homem livre pronto para viver as mais diversas experiências. (DURIGAN, 1985, p. 59).

A partir de uma análise de *Iracema* (1865), de José de Alencar, Durigan (1985) ressalta um aspecto importante no que se refere à construção narrativa erótica: um processo descritivo que, ao contornar a personagem de adjetivos, provoca sensorialmente o leitor. A personagem Iracema é apresentada ao leitor – como todos nós bem sabemos – como “a virgem dos lábios de mel”. E assim como os lábios de Iracema, seus cabelos, sua voz e seu corpo são descritos sempre em comunhão com a Natureza. É nesta adjetivação que os sentidos do leitor vão sendo despertados e a erotização vai permeando o texto.

Ao evocar partes do corpo – e não qualquer parte mas, justamente, estas que são tidas como zonas erógenas e símbolos sexuais – e aproximá-las de elementos sensoriais que nos remetem a aromas, sabores e cores, lança-se mão da junção de representações que se fundem: “virgem”, “lábios” e “mel” são significantes que passam a ficar enlaçados na mesma cadeia discursiva e representacional. Poderíamos nos atrever a pensar que a evocação de significantes que trazem consigo imagens, gostos, aromas e sons pode ser uma via facilitadora da percepção sensorial do leitor em comparação com representações de ideias filosóficas, por exemplo. Dito de outro modo, ao construirmos Iracema através de seus “lábios de mel”, estamos lidando com uma via representacional na qual a imagem e o sabor reverberam de uma forma muito mais direta na percepção sensorial do leitor do que se estivéssemos adjetivando Iracema de “jovem sonhadora”, por exemplo.

O que queremos chamar atenção aqui é para um aspecto corporal que está presente no texto erótico, para a evocação de uma dimensão sensorial que é almejada nestes textos. Esta dimensão não é exclusividade da literatura licenciosa, mas também das escrituras que exaltam o divino e pretendem elevar o espírito humano na busca pelo sagrado. Estranha coincidência? Parece-nos que o que querem distanciar com tanta veemência, como os prazeres do corpo e a elevação moral/espiritual, estejam tão próximos em suas dimensões literárias. A relação com o divino e o sagrado é tema recorrente em muitas obras de Hilst – bem como em análises e estudos na área. A leitura que Susanna Busato faz desse aspecto muito nos interessa:

O erotismo na obra de Hilda Hilst não se oferece somente nas referências ao corpo ou nas intenções do enunciador do discurso, ou no jogo enunciativo com a figura de um deus para quem se lança como desejo, como escravo, como dominador. O erotismo na obra de Hilda Hilst habita a linguagem, no seu jogo linguístico, quase carnal com a palavra que vai despindo e se experimentando, sendo autorreferencializada pelo discurso. Difícil separar essa carga erótica do próprio percurso poético da palavra em sua obra. (BUSATO, 2015, p. 16).

A trilogia sacana de Hilst faz emergir contradições estruturantes da sociedade brasileira, a começar pela própria crítica irônica camuflada que carrega em sua anunciação pornográfica, passando pelo embaralhamento dialético dos discursos de alto e baixo valor e, também, pela confusão causada pela apropriação de elementos fundantes do mercado pornográfico. Hilda triunfa em vendas quando anuncia sua suposta decadência poética. Escancara o que não pode ser dito sobre a vida sexual privada de todos nós ao mesmo tempo em que escracha nas entrelinhas com elementos centrais da vida pública. Repreende veementemente os editores e o mercado de livros em suas entrevistas enquanto reserva cenas patéticas a estes personagens em sua tetralogia. Faz morrer os personagens escritores dignos de valor em sua literatura obscena enquanto ela mesma, como autora, começa a se perceber lida.

São obras de intensidade incômoda: performáticas, escandalosas, brutais. Sobretudo, são obras sem o menor pudor: trata-se, em ambos os casos, de uma literatura cujo fulcro é o obsceno. Isto os afasta do *mainstream* da literatura brasileira, sempre muito comportada. Curiosa isso: país bandalho, literatura pudica. (PÉCORA, 2007, s/p).

Os critérios morais, sociais e psicológicos fazem-se tão fortes que impedem uma leitura minimamente distanciada dos critérios formais de uma obra erótica. Como já discurremos no capítulo anterior, impera a ideia de que, se é pornográfico, não pode ser arte.

Sontag (2015), ao diferenciar esses três fenômenos – o social, o psicológico e o artístico – que cercam a pornografia e, conseqüentemente, produzem três tipos distintos de pornografia, enfatiza que seu interesse se localiza justamente neste último: na possibilidade de se conceber a pornografia “no interior das artes”. E, em relação às outras duas, é categórica já nas primeiras linhas de seu texto: “Do ponto de vista dos fenômenos sociais e psicológicos, todos os textos pornográficos têm o mesmo *status* – são documentos. Porém, do ponto de vista da arte, alguns desses textos podem se tornar alguma coisa além disso.” (SONTAG, 2015, p. 44). Apostamos que Hilda Hilst está nesse lugar mais além com sua obra obscena. Ao nomear as palavras abaixo da cintura acabou por nomear entre linhas toda a hipocrisia do mercado editorial, criticou a política, confundiu a cômoda noção de alta literatura. “A pornografia é um teatro de tipo, não de indivíduos. Uma paródia da pornografia, na medida em que tenha real competência, continua a ser pornografia.” (SONTAG, 2015, p. 61). E Hilda parecia saber disso.

No *Caderno Rosa de Lori Lamby*, o primeiro dos livros malditos, temos uma narrativa em primeira pessoa feita por Lori, uma garota de oito anos de idade, aparentemente prostituída pelos pais. Suas frases iniciais já deixam claro o tom do que vem pela frente: “Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram pra eu contar do jeito que eu sei.” (HILST, [1990] 2005, p. 1). Depois de narrar a visita de “um moço que não era tão moço assim” ao seu quarto cor-de-rosa, Lori diz:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando dizem que ele é um gênio. [...] eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem os livros da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele. (HILST, [1990] 2005, p. 18-19).

As cenas de sexo de uma criança com homens adultos são narradas em detalhes numa linguagem infantil que inúmeras vezes causa riso. Um riso nervoso diante do tamanho desconforto. O humor só é possível quando percebemos a estratégia irônica da autora – de resto, só restaria asco. A ideia de um escritor genial e inteligentíssimo obrigado a entregar sua filha de oito anos para fazer sexo com seu editor só pode ser cômica quando se sabe da

obsценidade que rege o mercado editorial. A pornografia é convocada enquanto discurso para criticar as estruturas que ela mesma compartilha com as leis de mercado em um sistema capitalista. Ao declarar que escreveria bandalheiras em suas entrevistas, Hilda brinca de se prostituir: mas muita gente levou a brincadeira excessivamente a sério. Poderíamos dizer que, para Hilst, o que era verdadeiramente pornográfico eram as relações entre autores e o mercado editorial, materializado na figura do editor. Essas, sim, eram relações promíscuas.

De fato, Hilda Hilst não fez pornografia comercial, mas não porque sua imaginação criativa superior a tenha afastado de seu intento inicial tão bem delimitado. A crítica especializada não considerou como irônicas as declarações da autora e levaram demasiado a sério o pressuposto de que seu objetivo maior era ver seus livros nas prateleiras dos best-sellers comerciais. Ignoraram, por exemplo, o fato de que, se almejasse verdadeiramente agradar os editores, estes não estariam tão expostos ao ridículo como acontece nas três narrativas. Imaginamos que nenhum deles assumiria a própria torpeza e aceitaria de bom grado divulgá-las, a não ser que se justificasse como uma estratégia absurda de marketing. A manipulação hábil das convenções da pornografia comercial presente na trilogia demonstra que Hilda Hilst conhecia muito bem o funcionamento do gênero, de forma que, se seu texto não ficou palatável, foi por decisão consciente. (SOUZA, 2008a, p. 23-24).

Vale ressaltar, nesse sentido, que nas três obras eróticas temos a presença de personagens escritores, mas não escritores da mesma laia que os personagens-narradores: “escritores sérios”, desses que fazem literatura por paixão, descritos como “inteligentíssimos” e “geniais”. São eles: o pai de Lori, no *Caderno Rosa*; Hans Haeckel em *Contos d'escárnio*; e Stamatius, em *Cartas de um Sedutor* – e, curiosamente, nenhum dos três tem reconhecimento ou dinheiro. No polo oposto da cadeia criativa está a mercadológica, representada na figura do editor que, não por acaso, está presente nas três obras como vilão execrável digno de chacota. Em *Contos d'escárnio*, Crasso, personagem-narrador da história, ao comentar o falecimento de Hans Haeckel – que, por sinal, leva em suas iniciais a mesma sigla de Hilda Hilst, fazendo uma analogia bastante direta – diz:

Pensar que tenho ainda que pensar uma nova estória para as devassas e solitárias noites do editor. De um hipotético editor. Enfim todos os editores a meu ver são pulhas. Eh, gente, miserável, mesquinha e venal. (Vide o pobre do Hans Haeckel.) Morreu porque pensava. Editor só pensa com a cabeça do pau, eh gente escrota! (HILST, 2002, p. 104)

Cartas de um Sedutor, o terceiro livro da produção erótica de Hilda, segue na mesma direção em relação ao tratamento dado aos editores. Karl, também personagem-narrador,

aconselha o escritor Stamatius (ou Tio, como é também chamado): “Tiu, não tem essa de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem ler um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: Tiu, com tua mania de infinitude quem é que vai te ler?” (HILST, 2015, p. 198). Hilda reforça a ligação existente entre pornografia e capital quando afirma, deliberadamente, que deixará de fazer literatura séria para, enfim, vender mais. Dentro desta afirmação enraivecida a autora parece deixar transparecer certa incredulidade na escrita pornográfica como força criativa. Ao não ser lida e reconhecida como desejava, Hilda supõe que o preço para isso é vender o sexo em palavras. E ela o faz: com alarde jornalístico e declarações emblemáticas em inúmeras entrevistas. Mas é preciso pontuar que Hilst prostitui seus personagens, não a força criadora de suas palavras. E é aí onde mora o trunfo de sua ironia.

3.2 UMA LEITURA DE *CONTOS D’ESCÁRNIO/ TEXTOS GROTESCOS*

*Eu recebo cartas assim:
“Adorei seu livro imundo, passei noites adoráveis”,
e com isso eu vou me divertindo até hoje.*

H. H.

Todo livro inicia-se já pelo título, engatinha na epígrafe, dá seus primeiros passos na dedicatória para, logo em seguida, sair correndo do primeiro parágrafo em diante. E, se tem algo que Hilda Hilst sempre gostou, foram desses passos tímidos que antecedem a caminhada – no caso de *Contos d’escárnio/ Textos grotescos*, não são nada tímidos, pelo contrário, já escancaram a atmosfera da obra. O título do livro intriga de início: o que haveria de escárnio e de grotesco nestas linhas? Que tipo de interesse este anúncio pode gerar no leitor? *O caderno rosa de Lori Lamby*, publicado no ano anterior, já não teria sido grotesco o suficiente? Quais são os pilares que sustentam a estrutura narrativa, ou melhor: o que a aparente desordem de gêneros nos revela em relação ao enredo e à recepção? Como é feita a construção e ligação dos personagens em questão? Em que aspectos eles se fazem autobiográficos? Essas são

algumas das questões que nos colocamos diante da leitura de *Contos d'escárnio*²⁰ e, parafraseando o texto de estreia de Hilda no teatro, *A Possessa* (1967), diríamos: “Eu digo as coisas que penso. Só isso. Se elas são más não sei. Muitas vezes nem sei quem sou. Mas penso que não há mal nenhum em se perguntar o que não se entende. [...] Assim é que começam as coisas. Com as perguntas.” (HILST, 1967). E perguntas não faltam diante da bricolagem textual, do politicamente incorreto proferido pelos personagens, da metafísica ao lado da putaria.

Rapidamente o leitor perceberá uma das características mais marcantes do livro: ele não segue uma narrativa linear e, tampouco, apresenta uma construção composta de apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho – como exemplo de estrutura convencional. A narrativa vai se desenvolvendo na medida em que transita pela ficção, por cartas, bilhetes, receitas, poesia, minicontos e instruções inúteis, peças teatrais, comentários eruditos etc. A miscelânea é de tom e de forma: há constantes digressões, histórias paralelas de personagens secundários interrompem o fluxo narrativo, sobrepõem-se comentários eruditos e citações filosóficas em meio às historietas bandalhas. O caos é rapidamente percebido pelo leitor: e se ele tiver apanhado o livro à procura das historietas eróticas convencionais, facilmente se desapontará. Para Pécora (2010), Hilda Hilst desenvolve, em um só texto, uma forma peculiar de fusão e colagem de todos os gêneros que pratica. O crítico literário destrincha muito bem as nuances de *Contos d'escárnio* e o trecho a seguir esclarece exatamente o que estamos pontuando:

Certa disposição discursiva anárquica desordena a narrativa, que se compõe sucessivamente como romance memorialístico; diálogos soltos intercalados à história; imitação de certames poéticos à moda das antigas academias; apóstrofes aos leitores, maltratados como ignorantes; apóstrofes aos órgãos sexuais personificados, como apropriações bizarras de lugares-comuns do discurso pornográfico; contos e minicontos com autoria distribuída a diferentes personagens do livro; crônicas políticas; comentários etimológicos e eruditos; crítica literária etc. [...] Mas o que estou chamando de anarquia de gêneros não para por aí. Dá-se também como mistura babélica de línguas; coletânea de instruções úteis para *performances* estúpidas, como, por exemplo, nas “Pequenas sugestões e receitas de Espanto Antitédio para senhores e donas de casa”. [...] Há ainda, no mesmo livro, paródias de textos didáticos; textos dramáticos muito incorretos politicamente, que fazem jus ao título de teatro repulsivo; fábulas e piadas escabrosas; partes de novela epistolar; excertos filosóficos; textos psicografados etc. – tudo em sucessão acelerada, como a desempenhar precipícios e vertigens. (PÉCORA, 2010, p. 14-15).

²⁰ Diante das muitas menções que inevitavelmente faremos ao título da obra ao longo desta seção, usaremos, em alguns momentos, a forma mais reduzida do título (*Contos d'escárnio*) em vez do título integral, *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*, a fim de tornar a leitura mais dinâmica.

Diante de tamanha caoticidade, a potência erótica do texto é diluída e parece impossível precisarmos o enredo da obra. Arriscaríamos dizer que se engana quem inicia a leitura acreditando no título: o livro não é propriamente de contos. Há um narrador que é mantido ao longo de toda a obra e que, em muitos momentos, desdobra histórias secundárias apresentando personagens que destoam do fio narrativo principal – que já é irregular por sua não-linearidade. Além disso, não se trata de uma ficção mais curta, como habitualmente concebemos os contos.

A narrativa em primeira pessoa é feita por Crasso, um homem de sessenta anos que conta suas peripécias sexuais com inúmeras parceiras nas mais diversas situações. Entre as histórias que vão se emendando no curto espaço de tempo – como se o que as separassem fosse apenas um segundo para que Crasso tomasse fôlego e prosseguisse em sua fala desenfreada – são colocadas frases ácidas, cheias de sarcasmo e que parecem jogar abaixo qualquer afinidade com o politicamente correto. O personagem-narrador – ou narrador autodiegético, em uma definição de Genette (1975) – apresenta-se na primeira linha da narrativa, que se inicia assim:

Meu nome é Crasso. Minha mãe me deu tal nome porque tinha mania de ler História das Civilizações. E se impressionou muito quando leu que Crasso, um homem muito rico, romano, foi degolado e teve a cabeça entupida de ouro derretido por algum adversário de batalha e conceitos. (HILST, 2002, p. 13).

Crasso: grosso; espesso; tosco; grosseiro, rudimentar²¹. Impossível um nome melhor para ser atribuído a este personagem. Ele designa o narrador e o que é narrado ao mesmo tempo. E o nome é declaradamente importante na constituição do personagem: “Eu já havia completado dezoito anos, mas sempre fui muito tímido, talvez por causa do nome, talvez por causa do jeito que papai morreu. Todo mundo quando me via dizia: lá vai o Crasso, filho da crassa putaria.” (HILST, 2002, p. 14). Na mesma frase o termo exerce a função de substantivo, de nome-próprio, e de adjetivo. Nosso personagem é bruto, usa propositalmente um vocabulário chulo, distancia-se dos sentimentos amorosos e usa as mulheres com quem se relaciona de forma bastante objetual e grosseira: “O que eu podia fazer com as mulheres além de foder?” (2002, p. 18). Modos que nos remetem rapidamente ao funcionamento da indústria pornográfica: Hilda Hilst cria uma dobra conceitual na medida em que faz uso dos meandros

²¹ Dicionário Online de Português.

do discurso erótico para problematizá-lo. A ironia começa a jorrar das páginas de *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*.

Em meio ao roteiro de fornicções, Crasso cita dezenas de autores consagrados, eventos históricos, obras e passagens literárias. Confunde-nos ao mostrar sua enorme cultura ao mesmo tempo em que faz uso de palavrões e narra enredos moralmente condenáveis: a ironia da obra, mais uma vez, mostra-se eficaz. Marco Licinius Crasso foi patrício e general romano no fim da Antiga República: foi contemporâneo de dois reconhecidos generais, Júlio César e Pompeu Magnus. Crasso, porém, ficou mais reconhecido por sua riqueza do que propriamente por sua habilidade militar: afoito em conquistar os Partos, o general não se valeu de boas táticas romanas de guerra e, na ânsia de uma rápida conquista, colocou seus cinquenta mil homens em um vale estreito e teve todo seu exército dizimado, morrendo junto com eles. A expressão em português “erro crasso”, significa erro grosseiro e tem origem nessa história. Entre personagens e eventos históricos, Crasso zomba com ar de desdém dos leitores pedindo, inclusive, para que se informem melhor pois já supõe que não saibam do que se trata:

Na História aprendi que os cátaros, os albigenses, que naturalmente vocês não sabem quem são e devem procurar saber, também pensavam assim, isto é, que o mundo foi criado pelo demo. Muito mais lógico, não? Dá pra entender tudo melhor. Pois os católicos queimaram os cátaros no século XII (favor se informar). (HILST, 2002, p. 30).

Hilda, culta como era e amante de história da Antiguidade, não foi ingênua em nomear o protagonista de sua obra. Enveredar pela pornografia foi considerado, por muitos, o erro crasso da escritora – principalmente por aqueles que não compreenderam a desconstrução que a autora fez do gênero erótico em sua trilogia pornô. O deboche de Crasso soa como o deboche de Hilda. Cansada de reclamar sobre seu pouco reconhecimento através de declarações diretas em inúmeras entrevistas, parece que a escritora encontrou uma outra forma de manifestar-se: pelo escárnio e pelo grotesco de Crasso.

Ironia, deboche, sarcasmo, zombaria e escárnio. A miscelânea de formas textuais, de personagens, de atos sexuais e de referências díspares estão envoltas nesta atmosfera que oscila entre o riso pelo inesperado e pelo absurdo. *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* é, antes de mais nada, desconfortável. A leitura da obra não é, propriamente, agradável. Há algo de deslocado, algo que excede e que chega a cansar em determinados momentos. Em uma primeira sensação, tudo estranha. Tudo está fora da ordem neste livro. Nos sentimos desorganizados diante da desorganização narrativa e temática. E não seriam justamente esses

os efeitos do grotesco em nós? Ao mesmo tempo, parece haver um enigma entre suas linhas: como se quase tocássemos o fio de sustentação da obra por debaixo de tantos cascalhos – e perceber isso nos desperta uma curiosidade que nos mantém no livro até o fim. O estardalhaço parece sustentar um enigma que nos convoca e ordena, lá no fundo, o que parece solto.

De acordo com o psicanalista Andre Green (1994), um texto só pode ser analisado se ele nos convoca, se nos toca e nos comove. *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* não é comovente – é preciso admitir. Pelo menos não no sentido de um derretimento afetivo, mas é uma obra que nos avassala no incômodo que produz em nós, que nos transtorna por sua forma e nos invade em suas narrativas corpóreas, seja pelo desejo, pelo asco ou pelo riso. Green está chamando a atenção para o aspecto intrínseco que cada texto provoca no leitor como o elemento fundamental na análise literária de base psicanalítica. Se não se trata de discutirmos a ilustração conceitual da psicanálise ou a psicobiografia do escritor, é imprescindível que o crítico literário não se exima dos efeitos do texto em si. Green defende que o crítico literário que pretende produzir crítica psicanalítica deve, antes de mais nada, experimentar a psicanálise em si mesmo – assim como todo psicanalista fez (e faz) um dia. Se o trabalho é o de articulação da psicanálise a outros saberes, tal articulação não pode ser apenas teórica: “Mas ela não pode vir de fora, nem ser executada por aqueles que conhecessem a psicanálise através de livros, mesmo quando sua profissão é justamente ler, refletir e escrever o resultado de suas reflexões.” (GREEN, 1994, p. 16). O autor trata, fundamentalmente, da esfera da vivência, da experimentação, da implicação de cada sujeito na leitura em questão. Se aqui recorremos a esses apontamentos de Green é, antes de mais nada, para podermos pensar nos efeitos que *Contos d'escárnio* produz em nós.

Há algo de enigmático no mal-estar gerado no contato com *Contos d'escárnio*. Esse estranhamento verbera em nós, leitores. E não podemos ignorá-lo aqui. O consumo de pornografia pode facilmente gerar o sentimento de culpa diante da experiência de gozo – principalmente nas mulheres. Mas, nesse caso, o incômodo não parece advir diante disso. Pelo contrário: incomodamo-nos diante do desprazer. Sentimos os efeitos da ironia no corpo, talvez antes mesmo de qualquer efeito de excitação supostamente desejado. E como em um *setting* analítico, isso que paira no ar – ainda sem forma, sem nome, sem representação – vai tomando a cena. O estardalhaço midiático em torno da publicação das obras obscenas e as inúmeras entrevistas concedidas pela escritora em função da polêmica gerada (e a qual ela muito bem sustentou) são elementos atrelados à obra e precisam ser considerados como parte inerente desse projeto literário. Hilda convocou a mídia, o poder do capitalismo entranhado na

arte e a indústria editorial. Crasso anuncia sua intenção já nos primeiros parágrafos de *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*:

Resolvi escrever este livro porque ao longo de minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? (HILST, 2002, p. 14).

Convocou aquilo que tanto criticava para alimentar a desconstrução irônica que promovia no desejo de que sua “obra séria” fosse, enfim, mais acessada. Em relação a *Contos d'escárnio*, não é possível uma leitura de Crasso que afaste a figura real da autora em relação ao personagem principal. Narrador e escritora estão imbricados nesta obra: há uma parcela de Hilda que se deixa ver em Crasso – e outra em Hans, como falaremos mais adiante. A autora debocha de tudo isso através de Crasso; submete seu personagem-narrador às leis do mercado editorial e aos estilemas da literatura pornográfica. Parece haver uma transferência de papéis e afetos entre autora e personagens que intriga e convoca o leitor. Com a psicanálise aprendemos o valor da transferência. Este complexo jogo que perpassa nossa vida e que é o pilar de uma relação analítica. A transferência é o que possibilita que depositemos em alguém afetos de outras relações: como o próprio termo diz, transferimos. E, com isso, reatualizamos a situação. Cada um reencontra seus fantasmas e seus amores ao revivê-los em outros. Tudo isso de maneira inconsciente, obviamente. Um tratamento psicanalítico apoia-se nessa premissa e preza para que as condições necessárias para a irrupção desses afetos possam acontecer. Como nos diz Jacques André: “A transferência é um enigma, esse enigma é ao mesmo tempo o motor e o vetor da psicanálise [...]. A transferência não chega de fora, a situação analítica cria suas condições, colhe o que semeia.” (2015, p. 159).

Outra personagem que merece destaque é Clódia. Sua entrada na narrativa se dá ainda no primeiro quarto do livro e ganha força subjetiva ao longo da obra. Ao contrário das outras figuras femininas que perpassam as linhas de *Contos d'escárnio*, Clódia tem para si muito mais do que poucas linhas de alguma narrativa de um encontro sexual. Clódia, acaba por ser mais do que uma simples parceira sexual e torna-se alguém com quem Crasso estabelece um forte vínculo – ainda que não exatamente dentro dos tradicionais modelos monogâmicos e românticos:

Vocês devem estranhar a singularidade da minha relação com Clódia. Afinal ela era minha amante. Era sim. É verdade. Eu era o fixo. Mas a alminha de Clódia era brejeira, velhaca e sensual. Quando fizemos o trato do amor livre ela explicou: a rotina, a mesma paisagem das genitálias, faz apodrecer a sensualidade. (HILST, [1990], 2002, p. 42).

Interessante notarmos que Crasso e Clódia configuram um casal ao longo da narrativa, contrariando as expectativas do discurso pornográfico que, por sua vez, afasta a construção do par romântico para, com isso, afastar o sentimento amoroso e, também, a rotatividade de parceiros e práticas sexuais. É muito comum notarmos em obras pornográficas a casualidade dos encontros sexuais bem como a ausência da construção de vínculos entre os pares e, quando isso acontece, com frequência há um(a) terceiro(a) na relação ou ela não é de caráter monogâmico. Crasso e Clódia encaixam-se nesta função, mas não sem uma boa pitada de ironia: o casal central da trama obscena se conhece em uma igreja, em um momento em que ambos estavam imersos em um vazio existencial. Clódia estava desiludida com a perda de sua amada, “uma moçoila nadadora” que havia partido para casar-se com outro:

Estava a ponto até de falar com o pulha do padre sobre esses afrescaldados pensamentos quando uma dona morena, alta, estreita de quadris, mas de bunda perfeita, ajoelha-se um tiquinho mais à frente. Um perfume de tenras ervazinhas invadiu a igreja. Meu pau fremiu (essa frase aí é uma sequela minha por ter lido antanho o D.H. Lawrence) [...] Vi que a mulher chorava. Os lindos ombros sacudiam-se dentro da blusa de seda amarelo-dourada. [...] Voltemos à igreja.

perdão, mas a senhora está se sentindo bem?

obrigada, sim.

não gostaria de conversar um pouco?

Antes de me responder sim obrigada, olhou-me de alto a baixo e deve ter notado as minhas boas etiquetas. Digo das roupas. Segurei-lhe o antebraço, dei umas recuadas de bom-tom, ela fez a tradicional genuflexão diante do altar, eu fiz outra já pensando se aquilo era presente de Deus ou do demo. Quem sabe mudo de ideia a respeito da Criação. Eram 11 horas da manhã. Disse-lhe o meu nome. Ela disse o dela. Clódia. Crasso e Clódia. Estaríamos em Roma? Achei fantástico. Eu havia lido Catulo aos 18 quando fodi aquela poetisa magrela e Clódia foi o grande amor de Catulo. (HILST, 2002, p. 32-33).

O trecho acima exposto permite-nos notar a já mencionada aproximação do alto intelectual com o baixo corporal que Hilda Hilst tão bem cria nesta obra. Crasso conhece a origem romana do nome Clódia, bem como a obra do poeta Catulo – considerado um dos maiores poetas líricos da Roma Antiga no século I a.C. – e que teve uma Clódia como sua musa inspiradora, imortalizando-a em sua obra sob o pseudônimo de Lésbia. O narrador demonstra ter esse tipo de refinamento cultural na mesma frase em que declara ter fodido com

uma jovem, provocando, mais uma vez, estranheza no leitor. Não só estranheza, mas também deboche. Poderíamos considerar *Contos d'escárnio* uma obra classista na medida em que a ironia presente só pode ser apreendida por um leitor erudito que compartilhe das referências culturais e literárias mencionadas e, aí sim, possa rir de si mesmo sem ofender-se. Do contrário, Crasso parece desejar explicitar a ignorância daquele que se dispõe a ler suas bandalheiras sem compreender suas menções canônicas.

Clódia é museóloga e pintora. Sua excêntrica produção artística concentra-se na pintura de vaginas e, mais tarde, pela insistência de Crasso, também pênis. Era chamada por Crasso de “a leoa dos plátanos” ou de “putíssima amada” e descrita como tendo “saúde e entusiasmo juvenil. E mania de falar diminutivos em alemão: *Liebling, Herzchen, Barchen*.” (HILST, 2002, p. 38). Suas pinturas são mote para uma série de diálogos e situações inusitadas ao longo de *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* e marcam a singularidade da personagem. Souza (2008a) analisa as pinturas de Clódia pela ótica da despersonalização dos sujeitos em corpos despedaçados na pornografia: a produção gráfica de Clódia, ao retratar grandes vaginas e pênis, atribui a esses órgãos um caráter protagonístico, assim como comumente acontece nas narrativas pornográficas. Esta explicitação da genitália, frequentemente, acaba por despersonalizar os sujeitos em cena na medida em que seus corpos são destituídos de integridade social e psicológica. Passam a ser meros pedaços de carne. Esta é uma das fortes críticas contra a valoração da pornografia enquanto arte. Nossa personagem pintora dedicava-se, primeiramente, à pintura dos mais diversos tipos de vulvas:

As pinturas de Clódia eram vaginas imensas, algumas de densidade espessa, outras transparentes, algumas de um rubi-carmim enegrecido mas tênue, vaginas estendidas sobre as mesas, sobre colunas barrocas, vaginas dentro de caixas, dentro de troncos de árvores, os grandes lábios estufados iguais à seda esticada, umas feito fornalhas, algumas tristes, pendentes, pentelhos aguados, ou iguais a caracóis, de um escuro nobre. A variedade de clitóris era inigualável: pequenos, textura de tafetá brilhoso, mínimos, cravados de ínfimos espinhos ou grandes, iguais a dedos mindinhos, duros de sensualidade e robustez. (HILST, 2002, p. 38).

Em um segundo momento, Clódia passa a também pintar pênis – a começar pelo de Crasso – chegando a ficar inconveniente pois, sempre que conhecia algum homem, logo perguntava: “posso ver o seu pau?” (HILST, 2002, p. 46). E, assim, pintou toda sorte de tipos de pênis: “Havia-os tão solitários, tão exangues que chegavam a causar compaixão. Outros afetados, pedantes. Havia-os desgarrados de si mesmos como se suplicassem pela própria existência. Alguns ostensivos, caralhudos vaidosos. Alguns muito, muito alegres.” (2002,

p. 46). Souza (2008a) afirma que a atribuição de características humanas aos membros despersonalizados é mais uma estratégia irônica da narrativa que se revela, justamente, na incompatibilidade de estilos e nos usos de códigos conflitantes.

São muitos os recursos irônicos utilizados por Hilda Hilst ao longo de sua obra obscena, sendo a aproximação do alto e do baixo, do culto e do vulgar, do abjeto e do sublime, um de seus principais recursos. Parece inegável o efeito crítico gerado pela manipulação perspicaz feita pela autora através da construção destes personagens e, principalmente, pela forma narrativa de Crasso. Não é raro experimentarmos o riso desconcertado pelo humor tênue entre o absurdo impossível e o condenável.

A associação entre a parte mais elevada do corpo e o baixo ventre tem longa história. Pelo menos desde Rabelais, com exaltação do corpo grotesco, há toda uma vertente da literatura europeia que insiste em afirmar uma correspondência essencial entre os órgãos faciais e os genitais, buscando aproximar os ideais espirituais expressos pela cabeça dos imperativos carnaais que o sexo representa. (MORAES, 2007b, p. 5).

Em um de seus trabalhos, Gualberto (2011) analisa a representação do corpo feminino e sua subjetivação em *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* através da personagem Clódia. A pesquisadora parte de outro ponto de leitura bastante diferente dos mencionados anteriormente – mas que, a nosso ver, não se invalidam. Gualberto aporta-se em teorias feministas e aponta criticamente para a exploração que esse corpo vem sofrendo ao longo de séculos de produção literária ao ser sempre colocado como alvo do olhar e do desejo masculino. Seja no lugar de virgem, mãe, santa, prostituta ou amante, o corpo feminino foi representado na escrita dos homens ocupando sempre lugar do discurso, mas, quase nunca, lugar de fala. Segundo a autora, com os movimentos de contracultura e emancipatórios a partir dos anos 1960, há uma um deslocamento dessa tradição através, principalmente, da poesia: as mulheres conquistam espaço na escrita na revolução cultural e parecem encontrar nos versos uma maior liberdade de seus desejos e maior libertação do lugar de idealização que a cultura patriarcal impõe. “Interessante observar que na produção poética de autoria feminina, predominantemente, há uma liber(t)ação do corpo, ele parece estar desnudo das amarras psicológicas, sociais ou culturais que o aprisionavam.” (GUALBERTO, 2011, p. 20).

Gualberto (2011), retomando as ideias de Foucault em *Hermenêutica do sujeito*, analisa os movimentos da personagem Clódia para driblar o poder hegemônico que impede às mulheres o exercício de si. Através das pinturas de vagina feitas pela personagem, a pesquisadora salienta o enaltecimento dado à genitália feminina e ao deslocamento da vagina

apenas como instrumento de procriação, já que, ao ser pintada com ênfase em suas múltiplas formas e enfocando o clitóris, Clódia parece estar determinada a colocar o prazer feminino em cena. Como coloca Gualberto:

Clódia, portanto, é uma mulher que amedronta homens, mulheres, crianças e políticos, é considerada uma devassa, uma leoa faminta, em busca de sua satisfação sexual, é a própria personificação da luxúria”. No entanto, não é a partir da erotização que esta personagem ocupa um lugar de sujeito, mas, sim, através da pintura, que surge como processo de subjetivação nesta narrativa hilstiana. Clódia, por sua vez, quando ocupa este lugar de agenciamento, rompe literalmente com o sistema hegemônico, sendo punida ao enlouquecer. (2011, p. 32).

Raquel de Souza (2008), por outro lado, ao tomar a ironia como base da obra pornográfica hilstiana, não entende que a produção artística de Clódia como revolucionária. Nesse sentido, as supostas transgressões da personagem estariam submetidas ao *status* de dominação que os homens mantêm sobre as mulheres – tão típico da pornografia – justamente por serem narradas por Crasso, personagem homem, de meia idade, repleto de pensamentos e comportamentos homofóbicos e misóginos.

É importante compreendermos que essa discordância entre as autoras, deve-se muito mais pela base teórica sobre a qual repousa o pensamento de cada uma delas do que por leituras deslocadas. Ambas se sustentam dentro de seus vieses interpretativos. Para nós, o que fica como ponto central da construção da personagem, deve-se à desestabilização que ela provoca na narrativa por encarnar elementos contraditórios, mas que estão presentes em duas esferas tidas como opostas, a saber, a arte e a pornografia. Clódia é a própria personificação da arte – é pintora e museóloga, vale lembrar – mas sua produção pictórica parece romper com o caráter representacional, tão caro ao mundo artístico, na medida em que deseja ser a coisa em si – elemento tão peculiar à pornografia. Sua produção é em série: hábito muito comum entre artistas quando debruçam-se sobre um tema, ao mesmo tempo, a série/sequência é recurso já conhecido e esperado da pornografia. A focalização, por sua vez, como já apontamos, pode ser o recurso expressivo pelo qual o sujeito expressa uma forma de subjetivação ou, de modo oposto, pela qual é despersonificado e destituído de sua integralidade. A personagem Clódia é quem manipula estes recursos conflitantes simultaneamente, sendo seu modo de agir o mesmo de Hilda. Clódia é, ela a mesma, a metáfora da estrutura pornéia hilstiana: uma contradição que retroalimenta seus polos opostos de forma crítica.

Ao narrar a rotina e os hábitos, principalmente os artísticos, de Clódia, Crasso comenta: “Era visivelmente louca.” (HILST, 2002, p. 38). Além de pintar vaginas, Clódia passa a pintar “paus e caralhos” – começando pelo de Crasso – e fixando-se nesta tarefa: “Foi ficando muito inconveniente porque assim que conhecia alguém, perguntava: posso ver o seu pau? Pintou paus de todos os tamanhos e expressões.” (p. 46). Essa sua mania levou-a a ser presa por atentado ao pudor quando pintava o pênis de um mendigo no meio da rua e dada como louca. E Crasso continua: “Quando fui procurá-la na delegacia disseram-me que tanto insisti em ver o pau dos tiras que mandaram-na para um hospício logo ali. Ali onde? Uma hora de carro, meu chapa, cidade vizinha, só tem gente igualzinha a ela.” (p. 48).

A loucura entra em cena em *Contos d'escárnio*. Entra em cena através de Clódia, ou melhor, da produção artística de cunho sexual de Clódia. O adjetivo “louca” – tão comumente atribuído às mulheres que, ao manifestarem sua sexualidade, são condenadas – foi o mesmo atribuído à própria Hilda Hilst, curiosamente, pelo mesmo “pecado”: na juventude, por sua vida amorosa e sexual fora do padrão para as moças ricas de sua época e, mais tarde, por seus livros obscenos. No manicômio, ao lado dos loucos, Clódia passa a escrever peças teatrais. Ganha de presente de seus novos amigos um livro de receitas com toda série de dicas – aparentemente absurdas e desconexas em um primeiro momento, mas se observarmos cuidadosamente, veremos que as receitas abordam temas profundos como a partida, críticas à vida acadêmica e ao mercado editorial e suicídio diante da situação política e econômica do Brasil. A escrita supostamente não-literária dos loucos é, ironicamente, lúcida. O mesmo vale para a escrita bandalha de Hilda Hilst.

O terceiro importante elemento de *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* é Hans Haeckel, um amigo de Crasso, de meia-idade, meigo e tido como um escritor sério – ao contrário do narrador. Vários de seus contos e pedaços de textos vão sendo encontrados por Crasso e Clódia e são transcritos ao longo da obra. Sendo assim, podemos considerar Hans um segundo autor ficcional do livro, como sugere Duarte (2011).

Hans Haeckel era um escritor sério, o infeliz. Adorava Clódia. Achava-a a mais limpa e nítida de todas as mulheres. Era um homem de meia-idade, alto, bastante encurvado e muito meigo. Havia escrito uma belíssima novela, uma história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava. (HILST, 2002, p. 40-41).

Hans Haeckel: H. H. As mesmas iniciais da autora. A outra parte implicada de Hilda Hilst na narrativa: sua parte séria, sua parte que considera a literatura terreno do sagrado, que

entende a escritura como algo difícilíssimo de se conseguir. Vemos surgir em *Contos d'escárnio* frases ditas por Hans – ou que se referem a ele – que já foram proclamadas por Hilda em entrevistas. O pacto ficcional é abalado e a autora é posta em cena pelas referências diretas que são feitas e pela repercussão midiática que estava em torno da escritora desde a publicação do *Caderno Rosa de Lori Lamby*. Revirando uma gaveta de Clódia, Crasso encontra um conto de Hans e o transcreve para o leitor mas não sem antes avisá-lo: “Se quiser continuar vivo, pule este trecho.” (HILST, 2002, p. 43). O conto que é apresentado logo abaixo é intitulado “Lisa” e começa com a seguinte frase: “A pensão na cidade grande era miserável. O nome pomposo: Pensão Palácio. Eu cursava o segundo ano da faculdade de Direito.” (2002, p. 43). Hilda Hilst formou-se em Direito, como é sabido.

Outro exemplo que demonstra este embaralhamento explícito entre autor e personagem pode ser encontrado em um trecho do Teatrinho nº 03, escrito por Sonson Pentelin – amigo que Clódia faz enquanto estava no hospício. Na peça, o diálogo que queremos destacar acontece entre os personagens Nenéca e Sonsin:

Sonsin: Porque a mocinha que ele adorava, a Valenska, quando ele perguntou a ela: ó Valenska, posso oscular tua rósea orquídea?
Nenéca: Ele fala assim esse cara? Que cretino!!!
Sonsin: Nenéca, é uma peça burlesca, já te disse, ou você acha que o pessoal quer a HH, aquela metafísica croata? (2002, p. 75)

A referência às iniciais de Hilda Hilst e o uso do feminino indicam uma clara alusão à autora. Poucos parágrafos adiante, Clódia afirma que Crasso precisa ler “a historinha” que Hans deu a ela, ao que Crasso responde com a célebre frase do livro: “é metafísica ou putaria das grossas?” (2002, p. 78). São os polos tidos como opostos da literatura de Hilda: escrita taxada como difícil, hermética e de textos altamente filosóficos; em outro polo, fez textos despudorados e obscenos. Polos opostos em tese: em uma leitura mais cuidadosa, percebe-se que os textos ditos herméticos estão repletos de erotismo, assim como os textos pornográficos estão repletos de referências filosóficas e jogos formais. Concluimos que os polos não são tão opostos assim. Em entrevista concedida a Haussein Rimi em abril de 1991, Hilda repete em sua resposta a frase dita pelo personagem Sonsin:

Haussein Rimi: As pessoas se assustam com essa linguagem chula usada pelos personagens?
Hilda Hilst: As pessoas têm pânico em falar naturalmente de sexo. O que é que vocês imaginam que falam um homem e uma mulher na cama? Ele não vai falar aquela frase que eu sempre repito: “Deixa-me oscular a sua rósea orquídea” [risos]. Então, se existe um texto em que se usa na cama, onde se

usam as palavras abaixo da cintura²² com seu nome normal, por que esse medo horrroso? (DINIZ, 2013, p. 144).

Hilda brinca com os polos opostos da linguagem em sua resposta ao jornalista como brincou em *Contos d'escárnio*. Crasso é culto mas quer escrever um lixo para que seja vendável. Clódia é pintora e museóloga (veja bem: museu é o lugar do canônico por excelência) mas só se interessa por retratar o baixo-corporal. Hans é o escritor sério fadado à morte e ao ostracismo pois ninguém se interessa por suas reflexões. Ambos os personagens dominam a língua culta pelos postos que ocupam, mas transitam pelos palavrões e expressões chulas. Hans é a personagem que parece não abrir mão da norma culta – mesmo quando o enredo é da ordem do absurdo, como, por exemplo, quando escreve a história de amor entre um homem e uma macaca. O que está abaixo do ventre encontra-se com o sublime intelectual; as personagens transitam entre os prazeres da carne e o sublime do pensamento. A indignação de parte da crítica frente às obras eróticas de Hilst é como a nosso estranhamento frente ao sexo das personagens aparentemente comuns que poderiam ser como nós.

Sonsin avisou: é uma peça burlesca porque ninguém estava interessado na metafísica de Hilda Hilst. E Crasso narrou suas peripécias sexuais em tom burlesco – a começar pela ironia de seu próprio nome, como apontamos. Burlesco é uma das facetas do cômico; faz fronteira com a sátira e com a paródia. Zomba de textos sérios assim como trata com extrema solenidade algo banal. A dinâmica de ridicularização aparece em forma de peça teatral entre os loucos do hospício. Mais uma vez, aqueles que são considerados insanos são, justamente, os capazes de denunciar a estrutura irônica da narrativa.

E como uma constante em *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*, o riso aproxima-se do absurdo. Hans se mata logo depois de um diálogo com Crasso sobre escreverem a quatro mãos uma história pornéia. Sem conseguir render-se a essa condição por acreditar que literatura é paixão, atirou em si mesmo. O diálogo – que já não faz uso das convenções da língua culta escrita, abolindo letras maiúsculas no início das frases, pontuações e travessões – dá espaço para uma cena bizarra: Clódia começa a retratar Hans morto e, numa associação livre desordenada, Crasso começa a fazer alusões religiosas que beiram o disparate.

Hans, ninguém quer nada com Lázarus, ainda mais esse aí, um cara leproso e ainda por cima morto. Mas ressuscitou, Crasso, ressuscitou! Mas o mundo é do capeta, Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, do vis.

²² O título de nosso trabalho parte desta expressão usada por Hilda.

não posso. Literatura pra mim é paixão. Verdade. Conhecimento. Matou-se logo depois. Um tiro trêmulo, a julgar pela trajetória inusitada: um raspão na raiz do nariz mas atingindo em cheio o olho esquerdo. Clódia desesperada resolveu fazer um retrato de Hans, ou melhor Lázaro ressuscitando com o rosto de Hans, e Jesus ao lado, todo clarinho, muito maneiroso, uma túnica cor-de-rosa. (HILST, 2002, p. 41).

São muitas as passagens que poderíamos retirar de *Contos d'escárnio* como exemplos do grotesco, conforme descrito por Kayser e Bakhtin – dois grandes teóricos do tema. Kayser postula o grotesco como categoria estética que permeia toda a história e cujas obras fazem emergir desejos inconscientes. Na estética do grotesco, “o obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar.” (KAYSER, 2003). Os personagens que compõem obras da estética grotesca são capazes de nos causar, ao mesmo tempo, atração e repulsa; como se o belo estivesse revestindo a sordidez. E, apostaríamos, que ninguém dúvida o quão sublime pode ser a estética grotesca.

Crasso, Clódia e Hans são personagens que encenam cenas peculiares da estética grotesca ao mesmo tempo em que se apresentam como artistas (escritores e pintora) que, por sua vez, produzem obras revestidas dessa estética. Os três personagens mais importantes de *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* entrelaçam, através de seus nomes, os três pilares que estruturam a obra: compõem, simultaneamente, o enlace do poder da grosseria, com a cultura elevada e a crítica à falência do escritor contemporâneo face ao mercado editorial. Cada um dos três, a seu modo, rompem a barreira ficcional e confundem-se com a autora. Algo bastante plausível em obra que se pretende como resposta (pessoal) a algo.

Muitos outros personagens compõem o enredo sendo que, a grande maioria, de forma apenas a ser citada em meio às historietas sexuais: Otávia, Lina, Flora, Bocó, Josete, Liló, Padre Cré, Bina, dona Loura, Tavim, Joseli, Silvana, Corina, Rubito, Sara, o mendigo, Lisa (a macaca), os loucos, Tio Vlad, Má (mãe de Crasso), Armanda, Jucão, Júnior, Líria e Cordélia. Nenhum destes personagens é significativamente desenvolvido ao longo da trama, o que nos permite dizer que estão entre as personagens planas que integram a obra. A quantidade de nomes também dá uma boa noção do tamanho da miscelânea de histórias que se sobrepõe umas às outras e das inúmeras combinações sexuais que se dão no decorrer do livro: elas vão sendo lançadas ao leitor em meio às pausas e digressões feitas por Crasso que acabam desestabilizando o fluxo narrativo – que já é pouco linear, como colocamos. É o próprio Crasso quem avisa já de início:

A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então, não vou escrever um romance como... *E o Vento Levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não. (HILST, 2002, p. 14).

O inconsciente freudiano também é atemporal porque não está submetido à lógica do tempo cronológico que distingue passado, presente e futuro. Os efeitos do inconsciente sobre nós provam sua permanência temporal. Crasso, em seu relato, que às vezes mais parece um jorro de associação livre, não se prende à sequência típica do romance e apresenta suas historietas como se fossem narrativas episódicas. Essa forma, além de aludir à regra de ouro da psicanálise, parece também apropriar-se da estrutura narrativa da pornografia comercial, frequentemente feita em relatos episódicos independentes que acabam sempre culminando em uma situação erótica.

Apesar de não serem complexas em si, as muitas personagens acima mencionadas parecem cumprir, na verdade, duas funções muito importantes. A primeira seria a de entreter o leitor que buscou o livro movido pela curiosidade das descrições de cenas sexuais: a grande quantidade de cenas vividas, rememoradas ou narradas por Crasso “enchem os olhos” – não haveria melhor expressão para ser usada aqui – daqueles que têm apenas a intenção de ler partes específicas do livro e não estão nem um pouco interessados na trama, na linguagem ou em qualquer outro tipo de análise. Estas dezenas de narrações paralelas nas quais estes personagens se integram são essenciais para que a resposta mercadológica de Hilda se concretize de forma irônica: as historietas protagonizadas por estes personagens ofuscam a ironia justamente porque entretêm os leitores desavisados – e, não raro, os horrorizam com suas bizarrices. Para Souza (2008a), a forma de relatos episódicos que sempre culminam no ato sexual, ainda que despropositadamente, tem a intenção enfatizar o caráter repetitivo do gênero pornográfico. A segunda função seria a de complexificarem a subjetividade de quem as narra – no caso, Crasso e Clódia, na quase totalidade das vezes. Isto é: todos esses personagens e suas peripécias passam a existir através da boca de Crasso, com suas palavras, com seus comentários que encham as cenas de humor, espanto ou asco; desta maneira, conhecemos mais sobre quem narra e sobre aspectos formais da narrativa do que propriamente sobre os personagens narrados.

Luciana Borges, em seu livro *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina* (2013) lança luz sobre as várias manifestações de Eros nos escritos de Clarice Lispector, Fernanda Young e Hilda Hilst e, dentre elas, aponta para um aspecto importantíssimo de *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* no que se refere a determinadas

associações entre características literárias destas personagens secundárias e os entraves linguísticos de Crasso. Parece haver, segundo a autora, a instauração de um “erotismo de base retórica”, como ela denomina, “em que o uso da língua, das possibilidades vocabulares e sintáticas se limita com a prática erótica [...] Crasso estará sempre envolvido em algumas situações linguística ou literária, estabelecendo uma conexão frequente entre estas e a vida erótica.” (BORGES, 2013, p. 249).

São várias as passagens em que podemos constatar esse erotismo de base retórica: Lina é uma jovem loira e poetisa conterrânea de Crasso, “rimava balões com sultões, meio metidinha a sebo” (HILST, 2002, p. 15) que, após ser desvirginada pelo narrador, dispara uma série de palavrões, “desabotoou uma linguagem digna de estivador”; Otávia, mulher “é um nome muito bonito. Um nome-mulherão” (p. 15); Flora, advogada de cerca de trinta anos, “citava Lucrécio enquanto me afagava os culhões”, Crasso chama-a de “histérica e sabichona” e diz que as mulheres cultas simplesmente o enjoam (p. 18); Josete, dita pelo narrador como uma amante inesquecível pelo seu gosto exótico por comida no sexo e pelo seu amor por Ezra Pound. E Crasso debocha de Pound: “Ô cara repelente. Um engodo. Invenção de letrados pedantescos. [...] Eu achava um lixo, mas não queria me desentender com toda aquela boceta-chupeta” (p. 21). Josete citava alguns de seus poemas durante o sexo – que estão transcritos no livro em inglês. O amor de Josete pelo poeta era tanto que ela comenta: “pois gosto tanto, amor, que vou te mostrar a que ponto vai minha reverência por esse autor admirável” (p. 21) e mostra a tatuagem que fez em volta do ânus com referência a um verso do poeta.

A literatura emaranha-se ao sexo em sua própria discursividade. O enlace é menos pela narrativa do ato do que pelas metáforas que desnudam o sexual por meio de deboche do literário. Crasso, o narrador que assume saber escrever lixo, zomba de nomes canônicos das Letras e, com isso, desacredita a própria noção de cânone. Como bem coloca Borges (2013), Crasso transforma obscenidade em retórica e, apesar de toda narrativa explícita, afasta-se do gênero pornográfico em sua função por dar muito mais ênfase aos mecanismos narrativos – que tornam o texto quase metalinguístico – e dispersam o desejo sexual.

São de grande importância e impacto as leituras críticas da trilogia sacana que afirmam a utilização dos códigos populares da pornografia como um recurso paródico, como forma de ironizar a própria estrutura destes textos, o que faz com que essa parte da obra hilstiana seja chamada de metapornográfica por alguns. Vale lembrar que o que estamos a nomear como códigos populares da pornografia são, justamente, os elementos que se repetem com frequência nas narrativas deste gênero. Retomando: (1) estrutura episódica e composição em quadro; (2) predominância do ponto de vista masculino que, em geral, sustenta

estereótipos machistas e homofóbicos; (3) resistência à noção de casal, visto que esta traz consigo a aproximação do sentimento amoroso; (4) carga erótica progressiva e constante que tem por função conduzir o leitor ao êxtase sexual juntamente com o êxtase das personagens em cena; (5) leitor / espectador como um *voyeur*; (6) realismo da representação, o que faz com que este tipo de narrativa seja altamente descritiva; (7) uso constante de termos chulos e de uma linguagem mais simples.

Cada um destes tópicos foi perpassado ao longo do primeiro capítulo desta pesquisa em comparação à categoria de literatura erótica e, com isso, tentamos desconstruir os parâmetros morais que distinguem as valorações atribuídas a estes campos. O que notamos, vale ressaltar, é que estes códigos populares que estruturam as narrativas erótico-pornográficas são amplamente utilizados pela indústria do sexo – seja ela literária ou cinematográfica. O excesso do emprego destes estilemas faz com que a imensa maioria das obras deste mercado sejam previsíveis, enfadonhas e, não raro, quase cômicas. Por outro lado, encontramos algumas obras que empregam estes códigos de maneira criativa, crítica, com um rico trabalho de linguagem e em estruturas textuais diversas. *Contos d’escárnio/ Textos grotescos* está nesta categoria, a nosso ver. Hilda Hilst parece desempenhar uma brincadeira consciente com estes códigos através do personagem-narrador Crasso: a aproximação de Crasso à temática do obsceno e a utilização dos códigos da pornografia comercial fazem com que o personagem-narrador seja a representação da decadência do escritor contemporâneo que prostitui-se intelectualmente para produzir uma mercadoria vendável. O que nos permitiria atribuir à pornografia, segundo Souza (2008b), um caráter de metáfora. “Hilda Hilst e seus duplos se utilizam da literatura de mercado para criticá-la e, assim fazendo, reafirmam o valor estético em detrimento do valor de troca.” (SOUZA, 2008b, p. 33).

Sobre este caráter metafórico da obra hilstiana – principalmente no que se refere à trilogia obscena – pode-se afirmar que faz parte do exercício de radicalidade que perpassa toda sua escritura: não se trata de metáforas como alusão para esconder aquilo que não deve vir à cena. “Metáfora há, mas aquelas capazes de oferecer modos outros de perceber a realidade e não a garantia de um véu que se coloque sobre o grotesco, o impensável, o indizível do mundo humano e do mundo divino.” (BORGES, 2013, p. 258).

A pornografia hilstiana nomeia o que faz enrubescer a face. Usa palavras chulas. Descreve em detalhes. Afasta a ideia de amor. Focaliza a genitália e toda série de bizarrices – deixando tênue o limite entre o que desperta e o que afasta a excitação. Inicia narrativas que culminam despropositadamente em relações sexuais. Hilda é propositalmente pornográfica – como toda pornografia. Mas estes são recursos do acabamento desta obra. Escandalizam pela

fachada que produzem, mas a estrutura que sustenta e edifica este projeto literário é crítica, de complexo trabalho com a linguagem, que se utiliza de técnicas literárias complexas, que se aporta no cânone da literatura mundial e que tem sólidas bases críticas. É nisso que reside a frase-título de Pécora: “Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst.” (1991).

3.3 AS PALAVRAS ABAIXO DA CINTURA: A SUBLIMAÇÃO NA PORNOGRAFIA DE HILDA HILST

Hilda até quando é sublime tende ao obsceno.

A. Pécora.

O advento da internet trouxe mudanças paradigmáticas para o humano nas mais diversas esferas da vida. A psicanálise, a pornografia e a literatura não podem ignorar esse fato: são afetadas ao mesmo tempo em que alimentam essas transformações. O virtual está embrenhado em nossas formas de produção textual, de manifestação artísticas, em nossas relações sociais, na publicação e divulgação de toda ordem de conteúdo, na pulsão escópica que alimenta a relação dos sujeitos com a imagem, em nossas formas de subjetivação, nas construções afetivas, na circulação dos desejos, etc. A virtualidade da internet assume caráter de materialidade na dinâmica da construção do humano – e isso resvala, inclusive, para as formas de transmissão e debate de saberes: a psicanálise, tida por muitos como antiquada e ultrapassada, parece estar mais viva do que nunca na rede de dados.

O psicanalista Christian Dunker mantém um canal de vídeos no qual debate toda ordem de conceitos psicanalíticos e problemáticas contemporâneas e recebeu a seguinte pergunta²³: “Nessa era digital, na qual os jogos estão cada vez mais realistas, podemos considerar os games uma nova forma de sublimação, tendo em vista que o jogador produz uma história tal qual a maioria das sete artes?”. Em sua resposta, Dunker coloca que, apesar de um pensamento mais conservador aproximar o uso do *videogame* às searas das adições, da fuga da realidade e dos perigos da substituição das relações reais pelas virtuais, não podemos desconsiderar a faceta criativa dos jogos. Isso quer dizer que o jogador pode vir a

²³ O canal leva o nome do psicanalista - Christian Dunker – e produz uma série de vídeos chamada *Falando n'Isso*. O vídeo ao qual nos referimos aqui é intitulado *Os videogames seriam uma forma de sublimação?* e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GSA950E5JwY>>.

fazer uso dos jogos virtuais como forma de incrementar sua relação com o outro, acrescentando algo de criativo nessa relação de troca. Nesse caso, há reconhecimento de um outro e o *videogame* assume o lugar de um mediador dessa relação – e não de um substituto. Segundo o psicanalista, é justamente essa possibilidade de incremento da relação com o outro que marca a existência do processo sublimatório nesta atividade. Há uma alusão à pornografia como incremento na resposta que vai exatamente nesta mesma direção: ela pode servir como uma espécie de avivamento da fantasia que, ao invés de prescindir do outro, pode ser meio de incremento criativo na relação.

“Uma pista para aqueles que o *videogame* tem uma função sublimatória são aqueles que, por exemplo, se interessam em fazer novos *videogames*, em ser *gamedesigners*, aqueles que se interessam em produzir músicas, roteiros, em produzir narrativas que dão suporte para os jogos”. Essa é a pista apontada pelo psicanalista que nos levaria ao tesouro perdido. Referindo-se ao universo dos jogos virtuais, Dunker aponta para os sujeitos que se apropriam da criação dos jogos e, não apenas, do usufruto desses. O universo dos *games* passa a ser terreno fértil de criação, de engajamento, de investimento libidinal e de relações de trocas entre sujeitos. O *videogame*, nessa perspectiva, faz laço social em vez de isolar; é motor que alimenta as relações humanas em vez de ser apenas meio de esvaziamento de tensões. O mesmo valeria para a pornografia hiltiana.

A consideração e inclusão da alteridade nesta cadeia de satisfação é o que distancia os *games* virtuais e a pornografia – e toda sorte de atividades, poderíamos dizer – do terreno do patológico e do sofrimento. Para Ceccarelli (2011), a psicanálise nos mostra que quando a afetividade está ausente, a pornografia pode ser uma “opção” de satisfação, embora seja puramente mecânica. Neste caso, as solicitações pornográficas servem para dar vazão às tensões internas – sobretudo agressivas – pois o acesso ao universo fantasmático está, por algum motivo, bloqueado ou proibido. Quando o apelo à pornografia é a *única* possibilidade de satisfação, o sujeito não dispõe de recursos psíquicos para vivenciar em uma mesma relação de objeto o erótico e o afetivo. Nessa configuração teríamos uma desconsideração da alteridade e a pornografia assume sua vida curta pois torna-se enfadonha – já que sua única função é promover excitação, é preciso sempre de novas doses para que a excitação seja mantida. Aqui, de fato, ela mostra sua faceta adictiva e viciante. É pautado nesta ausência de alteridade no jogo erótico que o autor afirma que “a pornografia é o erotismo esvaziado de afeto.” (CECCARELLI, 2004, p. 6).

A excitação sexual que a pornografia propõe tem seus paralelos com a questão da masturbação: embora esta atividade sexual possa ser realizada sem a presença de outro, este

“outro” faz-se presente nas fantasias masturbatórias. Se o mundo fantasmático do sujeito for de difícil acesso, sentido como ameaçador ou proibido, a pornografia pode ser um expediente oportuno que, além de aliviar uma tensão interna, tem a “vantagem” de propiciar a vivência da sexualidade sem culpa, pois protege tanto o sujeito quando o/a parceiro/a de moções pulsionais fantasmaticamente sentidas como incestuosas e/ou destrutivas.

Se, como coloca Dunker, apropriar-se dos modos operacionais e das estruturas constitutivas dos *videogames* podem ser excelentes indicativos de atividade sublimatória de um sujeito, poderíamos dizer que a desconstrução irônica da pornografia de Hilda Hilst está nesta mesma lógica. Como se sabe, a escritora se apropriou dos estilemas do gênero pornográfico para ironizar de forma crítica as relações comerciais que regem a produção literária: a partir da estrutura do discurso erótico, Hilda teceu sua crítica camuflada de mera pornografia comercial – e vendeu isso em suas entrevistas. Poderíamos dizer que, ao conseguir subverter o discurso pornográfico através do deslocamento irônico de seus pilares estruturantes, Hilda fez um texto sublime. Sublime pela profundidade que conseguiu alcançar a partir de uma matéria supostamente rasa; sublime em suas inovações estéticas a partir de uma estrutura discursiva que obedece um padrão pouco criativo; sublime por ter encontrado uma forma de crítica que – ao passar pelo riso irônico – foi, enfim, ouvida.

“Sublime”, do latim, significa elevado, alto. Refere-se àquilo que apresenta perfeição estética, moral ou intelectual. O que é esteticamente perfeito e digno de admiração. Diz respeito ao que está acima do humano, aproximando-se da esfera do divino, celeste. Conforme já debatemos longamente na seção 2.2, a menção feita por Freud ao termo sublimação alude ao fenômeno físico-químico de passagem direta do estado sólido para o gasoso – sem passar pelo estado líquido – para designar um processo psíquico que é pilar das criações artísticas humanas. A sublimação freudiana afirma-se como um dos destinos da pulsão, tido como o mais nobre por elevar o humano a partir de suas criações valorizadas socialmente. A sublimação instala-se, portanto, como caminho para o sublime. Não podemos ignorar a aproximação que se estabelece neste jogo discursivo entre a valoração moral e esfera celeste: endeusamos a figura do artista pelo mito do gênio criador ou glorificamos a arte como atividade de elevação moral.

O conceito fica, definitivamente, revestido de um cunho normatizante na medida em que garante a ordem civilizatória, ao dar vazão às pulsões sexuais e agressivas e conduzi-las para um destino supostamente seguro. A arte que lança os espectadores em direção ao divino, ou que nos comove diante de uma estética do belo é considerada, sem muitos questionamentos e inquietações, algo sublime. Mas o que dizer das obras que nos causam

horror e avassalam nosso espírito de um mal-estar? O que dizer das obras que escancaram o sexual aos nossos olhos e convocam nossos corpos para a excitação? Elas poderiam ser consideradas frutos de um processo sublimatório? Poderiam ganhar para si o status de sublimes? Ao colocarmos essas perguntas estamos questionando os pilares que cada sociedade, em determinados momentos históricos, adota para sustentar o que julga sublime, e que Freud, ao atrelar a obra produzida pelo efeito do processo sublimatório ao socialmente valorável, acaba aceitando como compartilhados de forma homogênea – sendo que nunca o são. Esse é o ponto que colocamos em suspensão em sua teoria da sublimação.

Retomemos alguns pontos importantes: a escritura do obsceno é fato histórico desde que se tem notícia das primeiras criações literárias. Pôde ocupar o lugar de enaltecimento dos órgãos sexuais por sua potência e fertilidade e pôde servir de mote para o escárnio de figuras poderosas e instituições. A sexualidade escrita fez gozar e fez rir; apoiou-se no amor e no asco; denunciou e foi denunciada; reproduziu estereótipos e violências assim como quebrou paradigmas. E não poderíamos dizer que foi assim com toda sorte de literatura? Mas a literatura erótica manteve-se condenada ao mesmo tempo em que sempre despertou curiosidade e procura, demonstrando o que Freud supôs saber quando afirmou que somos habitados por desejos escusos e que é preciso certa força repressiva sobre a pulsão para que continuemos construindo um projeto civilizatório. O sexual é o que se reprime, é o que nos limita na vida cotidiana e que nos abunda na vida fantasmática. E a literatura pornográfica sabe disso: a marginalidade é seu trunfo e sua derrota, ao mesmo tempo. Enquanto o que é censurado for seu alvo de interesse, a pornografia continuará à margem. E é preciso que esteja à margem para que posso manter seu efeito provocador.

Não podemos negar que esta imprecisão territorial na qual está imersa a pornografia tem sido manipulada em favor de interesses que vão desde o controle do comportamento sexual até a manutenção e ampliação de uma indústria comercial. A sustentação da perseguição às obras obscenas no argumento de ofensas ao pudor só se consolidou no fim do século XVIII – como já discutimos no item 1.1, principalmente a partir de Hunt (1999) – por conta da democratização de escritos e ilustrações em razão do advento da imprensa. A virada importante da pornografia enquanto fenômeno está justamente aí: se antes a perseguição ao obsceno localizava-se na esfera política – já que as produções eram usadas como críticas e sátiras aos poderosos –, com o advento da imprensa tem-se um potencial financeiro que acaba por transformar as obras eróticas em mercadoria. E assim começamos a vender o sexo. A crítica recai, portanto, na ideia de que o gozo pornográfico é uma das peças de uma engrenagem que mantém vigente os valores de uma determinada ideologia.

Essa é uma crítica absolutamente válida em relação à toda forma de representação da sexualidade. Ter isso em mente auxilia-nos a procurar o caráter normatizador das expressões sexuais que nos chegam: arriscamos dizer que as que operam pela via do sublime não estão submetidas apenas à lógica comercial e normatizante. Pelo contrário: é o que nos permite ver beleza naquilo que é desviante, sentir-nos deslumbrados perante o que choca, experimentar a fascinação pelo marginal. A expressão da sexualidade como resultado de um processo criativo, leva-nos ao exercício da alteridade na medida em que nos leva a pensar sobre as lógicas excludentes que determinam o que é – ou não – marginal. A literatura pornográfica pode ser revolucionária se tomada por esse aspecto. Pode fortalecer o laço social a partir do reconhecimento do desejo do outro. A pornografia – em sua estrutura ou mesmo em seu fim excitante – pode ser arte. Hilda nos prova isso.

A criação sublimatória impulsiona novas escritas a romperem a rede de significantes formadora da cultura vigente, promovendo a emergência de novas articulações. Assim, não é a cultura que recebe a obra sublimatória como um seio materno à espera da cria. Ao contrário, é a obra sublimatória que perfura a ordem já existente, num ato de subversão do qual emerge a criação do novo... Sempre em errância. (PIRES, 2011, p. 80).

O sublime, assim como toda concepção de belo e do que vem a ser socialmente valorizado, altera-se com o tempo. A literatura erótica mudou seus contornos em decorrência dessas alterações temporais – assim como a arte. Freitas (2011) afirma que ambas expõem a complexidade em distinguir categorias que sofrem do problema de indefinição, mas aponta para a recorrente definição da pornografia como tudo aquilo que tem a intenção – ou se mostra capaz – de excitar, que induz à estimulação sexual. No breve ensaio em questão, o autor compara duas imagens claramente eróticas: uma pintura do século XVII, *O rapto das filhas de Leucipo*, de Peter Paul Rubens, e uma fotografia em preto e branco retirada da internet de uma jovem nua, de autor desconhecido. Aponta os elementos estéticos que indicariam alguma construção narrativa (adequação histórica, cores, enquadramentos, gestos, luz, etc.) que, rapidamente, nos fazem indicar a fotografia como pornográfica – ao contrário da pintura. Esta distinção acontece, segundo o autor, pela relação entre as partes e o todo da obra:

A pergunta central é se os elementos que compõem a obra estão a serviço de uma totalidade cujo sentido ultrapassa o âmbito propriamente sexual, ou se a composição como um todo, mesmo que tenha pouca conexão com a sexualidade em sentido estrito, está a serviço, está na mesma lógica do desejo sexual. [...] Assim, o que conta em nossa consideração acerca da obra

não é propriamente o que vemos em cada uma de suas partes, mas sim o sentido que a obra como um todo ganha a partir da articulação de todos os seus elementos. (FREITAS, 2011, s/p.).

A proposta do autor é que se entenda quem está a serviço de quem para uma mínima delimitação de categorias. É bastante enfático em sua análise das imagens citadas: “No quadro de Rubens, a sexualidade está a serviço da composição da obra, e na fotografia, a composição está a serviço da sexualidade”. Aponta, portanto, para a necessidade que o leitor se atente para o significado estético da obra como um todo – o que não impede que um determinado receptor focalize um de seus elementos para obter satisfação sexual com ele e, a partir disso, julgue a obra como pornográfica. “Cada um se sirva do que mais lhe aprouver”, é como encerra seus argumentos.

Se analisarmos *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* sob esta perspectiva, diríamos que, como um todo, a obra não é pornográfica; mas se tomarmos as historietas de Crasso individualmente, muito provavelmente o serão. A estrutura das partes isoladas corresponde ao modo de funcionamento da pornografia comercial, mas a ironia só pode ser percebida diante da obra como um todo. E ainda é preciso considerar outro ponto: *Contos d'escárnio* é apenas uma das três obras de prosa obscenas. É apenas uma parte dessa parte da produção hilstiana e, como já discutimos na seção 3.1, essas obras possuem elementos que as conectam – tal como a recorrência da figura espúria do editor e de um autor ficcional. Se a pornografia for tomada a partir de sua função – a de excitar o leitor – muito pouco provável que a trilogia hilstiana fosse colocada nessa categoria. Por outro lado, não há como afastar essa parte de sua obra da pornografia se ela contém, em suas partes isoladas, todos os seus elementos. A própria autora, em inúmeras falas parece concordar com isso na medida em que se refere à sua produção do início dos anos 90 como pornô, ao mesmo tempo em que insiste em dizer que sua busca era pelo prazer do riso (o próprio e o do leitor) pelo choque diante do sexual explícito.

Ninguém chegou a uma conclusão sobre o que é pornografia. Me pergunto se seria o ultraje ao espírito do homem, seria uma coisa assim? Talvez o obsceno profundo, que seria um enfoque completamente diferente, seja aquele em que a lucidez do personagem é tão grande que a coisa fica obscena. Mas essas brincadeiras que tenho escrito, você não pode dizer que sejam obscenas ou pornográficas. E não entendo por que muita gente ficou ofendida com a Lori Lamby. [...] Tenho um amigo, articulista de um grande jornal, que leu *Contos d'escárnio* e falou: “Não publique isso, porque é perigoso”. Não entendo. (HILST, 1990).²⁴

²⁴ Resposta de Hilda dada à Caio Fernando Abreu em 1990. C.f. ABREU, Caio Fernando. A festa erótica de HH. *Revista A-Z*, São Paulo, n. 126, p. 61, 1990. Disponível no livro de entrevistas de Diniz (2013).

Concordamos com Silva (2008) que, ao analisar *Contos D'escárnio* através da teoria da estética da recepção de Jauss, produz uma análise que pretende colocar em evidência a incessante dialética criada pelo horizonte histórico e o estético da obra em questão. Ou seja, como resume o próprio autor, “a leitura é um diálogo entre o texto e o leitor”. Silva (2008) destaca que a trilogia obscena não deve ser lida apenas em seu riso fácil, não deve ser tomada banalmente como atividade porca que teria alegrado os dias Hilda ou, ainda, apenas com o pretexto de atender às expectativas do mercado editorial, como tantas vezes declarou em entrevistas. O grotesco da trilogia não está localizado de modo maniqueísta apenas do lado da literatura bandalha que Crasso autoriza-se fazer, mas, sobretudo, no jogo dialético que Hilda consegue criar entre o alto e o baixo, entre o culto e o chulo, entre o clássico e o moderno e, sobretudo, entre o belo e o grotesco. Silva comenta:

Assim é que *Contos D'escárnio* diz mais do que uma mera brincadeira com as letras e com as instituições que desabam na imaginação do narrador, ao dar sequência à fundação de uma metafísica em que se mesclam o baixo-corporal e os pensamentos elevados que denunciam uma consciência cultivada pela filosofia e literatura; em que se imbricam linguagem vulgar e linguagem elevada; que misturam os orifícios do corpo com as cloacas das instituições religiosas; que faz dialogar o grotesco renascentista com o fluxo perplexo de uma consciência desertada da alteridade. (SILVA, 2008, p. 203).

A obscenidade de Hilda Hilst não é fabricação é série; seu erotismo preocupa-se com a estrutura narrativa, ainda que seja bagunçando-a por completo como acontece em *Contos d'escárnio*; sua pornografia não convoca o leitor na mesma lógica das categorias do mercado de vídeos eróticos disponíveis em sites pornôns, mas convoca pelo desconforto gerado ante ao riso absurdo. Sua “literatura séria” sempre foi considerada pela crítica como sublime – ainda que pouco circulasse entre o público. Sua “literatura bandalha” circulou pelos espaços sublimes e, depois de crucificada, está sendo cada vez mais lida como a seriedade que merece.

É comum que se defenda a autora dizendo que não é apenas uma escritora de pornografia, que sua lírica é maravilhosa, talvez seja uma das mais belas versadoras de nosso idioma, que sua reflexão sobre a sanidade, o nada, a imortalidade da alma é de uma profundidade raramente alcançada em nossa literatura. OK, realmente ela é uma genial poetisa lírica, mas é pela obscenidade que Hilda atinge o sublime. Escarnece dos poetas e artistas canonizados, como João Cabral e Ezra Pound com palavrões desbocados, na mesma medida que cita Catulo, Homero ou Dante em meio a uma “trepada”. Brinca com a tradição milenar de escarnecer, zombar com palavrões, fazer piada em versos com contos que eram narrados em feiras públicas, pátios de castelos. (DIAS, 2014, s/p.).

Sublime ou não, como saber se a obra em questão pode ser considerada como resultado de processo sublimatório da pulsão? Nasio (1997, p. 100) é extremamente direto e resume “os traços das obras graças à atividade de uma pulsão”. O autor elenca seis características que podem ser encontradas nessas obras:

- * A obra produzida por sublimação não tem *nenhuma finalidade prática ou utilitária*;
- * A obra da sublimação corresponde a *ideais sociais elevados*, subjetivamente internalizados no *ideal do eu* do artista criador;
- * As obras da sublimação, mais do que coisas materiais, são imagens e formas significantes novamente criadas;
- * Trata-se de imagens e formas traçadas à semelhança da imagem inconsciente de nosso corpo, ou, mais exatamente, à semelhança de nosso eu inconsciente narcísico;
- * As obras imaginárias da sublimação são capazes de produzir dois efeitos fundamentais no espectador: elas o deslumbram por seu fascínio e suscitam nele o mesmo estado de paixão e de desejo suspenso que levou o artista a engendrar sua obra;
- * A obra de arte, verdadeira condensação de três componentes, que são a força pulsional, o narcisismo do criador e a forma acabada da obra, dissolve-se e se dissipa então no vazio da emoção intensa e poderosa que desperta no admirador. (NASIO, 1997, p. 100).

Importante notarmos que alguns dos pontos elencados por Nasio (1997) dizem respeito à estética da obra em sua estrutura ou em sua recepção, mas, por outro lado, outros pontos dizem respeito ao inconsciente e ao funcionamento psíquico do artista. O autor tenta levar em consideração os três vértices da análise literária: o autor, a obra e o leitor. A partir do que já foi debatido ao longo do segundo capítulo, no que tange aos modos de interpretação psicanalítica desde Freud, concluímos que o enfoque no vértice do autor nos obriga a uma série de suposições a partir de dados biográficos que podem fazer com que sejamos injustos com a figura do poeta. De outro modo, a partir de ensaios freudianos como, por exemplo, sobre *Moisés* de Michelangelo e a *Gradiva* de Jansen, vemos a importância que o próprio Freud deu aos outros dois vértices do triângulo: as personagens (ou dito de outro modo, a obra em si) e o leitor.

Se nos aventurarmos a desvendar o inconsciente e o funcionamento psíquico do artista, incorremos no risco das interpretações de cunho biográfico que muito pecam pela infinidade de conjecturas e que não separam o sujeito autor de um narrador, por exemplo. Não temos elementos para afirmar qual era o ideal de eu subjetivamente internalizado pelo sujeito Hilda. Por mais que possamos esboçar hipóteses baseadas em suas entrevistas, nos relatos de quem com ela conviveu ou, até mesmo, em diários e cartas, nada disso se iguala ao acesso do

inconsciente que é proposto em um tratamento psicanalítico propriamente dito. Simplesmente pelo fato de que a disposição do sujeito para tal – seja ele artista ou não – precisa ser considerada. Se Hilda deitasse em um divã, talvez levasse consigo seus personagens, diriam alguns, mas ainda assim, sua narrativa seria sua associação livre, dando espaço para o surgimento de seu funcionamento inconsciente, seria em voz alta, teria seus silêncios diante das lacunas de sua história, de seus amores, teria como tema aquilo que nem sempre é escrito porque é, na verdade, o motor da escrita ficcional. Não há publicação: há apenas a coragem de espantar-se com aquilo que se pode encontrar pelos caminhos sinuosos da fala. Há, também, outro sujeito na cena com quem se estabelece uma dada transferência e que traz à tona outros afetos fantasmáticos. Não há como saber com certeza qual foi o papel da literatura na vida do sujeito Hilda: se foi uma forma de defesa, se foi desejo narcísico, se foi a identificação com a figura paterna, se foi negação ou se foi produto de seu processo sublimatório... a máxima de Násio (1997, p. 95) valeria aqui: “Nem toda dessexualização é, por isso mesmo, uma sublimação, mas, inversamente, toda sublimação é necessariamente uma dessexualização”. Hilda não pode ser tomada como um caso clínico: por respeito e por impossibilidade assertiva, simplesmente. Seus personagens podem. Sua estrutura narrativa pode.

Ainda neste ponto, Nakasu (2010) localiza, de forma precisa, dois estilos distintos de interpretação de obras de arte realizados por Freud: um em que se apoia em dados biográficos do autor para sustentar suas interpretações e, outro que, diferentemente, prescinde destas informações, ficando circunscrita ao universo da obra em questão. Em *O Moisés de Michelangelo* (1914), Freud parece conseguir empreender esse segundo tipo de análise, contribuindo com a psicanálise para o desenvolvimento do campo da teoria estética. O trunfo desse modo de análise freudiano é o de fazer-se mais universal – justamente por não se prender à biografia de um determinado artista – e, principalmente, por não recair em reducionismos psicológicos tão comuns nas interpretações de cunho biográfico. É em decorrência dessa tese que Nakasu (2010) defende a posição de dupla contribuição para ambos os campos em questão – arte e psicanálise –, discordando da concepção de que é apenas a psicanálise que se valeria do terreno artístico. Concordamos com a autora neste aspecto e construímos nosso trabalho na esperança de que essa fronteira é fértil para os dois terrenos. Seguimos nela.

A perspectiva da sublimação com a qual trabalhamos aqui não é a que analisa os caminhos da pulsão no sujeito artista – isso poderia acontecer em um processo psicanalítico ou em uma análise de cunho biográfico, como mencionado. É, portanto, uma análise da sublimação a partir da obra em questão e de sua reverberação no sujeito leitor. Segundo Násio

(1997) as obras produzidas pelo processo sublimatório causam fascínio e despertam no espectador um estado de paixão e “desejo suspenso” – supostamente como aquele vivenciado por seu criador. *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* fascinam. Contestam o leitor. Provocam espanto e estranheza. Conclamam o leitor em seu corpo. Choca-nos. O fascínio e o desejo convocam nosso olhar e nossa imaginação não em função de uma correspondência ao ideal de belo difundido entre nós, mas naquilo que só podemos vivenciar na fantasia. É o terreno onde impera o grotesco – e isso não impediria nossa contemplação.

Concordamos com a tese freudiana que a sublimação é um processo universal no qual há mudança de alvo da pulsão e que, portanto, esta é uma função do ego. A sublimação contribui para um bom funcionamento do aparelho psíquico porque permite uma satisfação parcial da pulsão que escapa ao recalque, evitando assim formações sintomáticas. A plasticidade da pulsão permite a troca de objeto e, quanto mais disposição para essa mobilidade houver, menos ela se fixará com tenacidade sobre os objetos, como enfatiza Nakasu (2007): “O sujeito apto a sublimar é aquele capaz de mergulhar no mundo da fantasia e retornar para a realidade.” (NAKASU, 2007, p. 101). O ideal do eu tem grande importância nessa equação na medida em que ele estabelecerá os modelos identificatórios de cada sujeito – que estão relacionados às figuras parentais e aos ideais culturais. É neste ponto que reside o nó entre a pulsão do sujeito e o pacto social: a pulsão é parcialmente satisfeita se renuncia à satisfação pela via direta do sexual e, ao mudar de alvo, satisfaz-se em um alvo não-sexual, o que gera uma mudança de valor diante da censura. Essa mudança de valor é o que define o “socialmente valorizado” ou, como podemos dizer, o sublime. A premissa freudiana está embasada, portanto, em uma dessexualização da pulsão pela troca de objeto, que alcança um *status* de sublime por ser socialmente valorizado e estar, assim, em consonância com os modelos identificatórios do ideal de eu. A arte para Freud é caminho para a experimentação de sensações elevadas.

Nos casos específicos das artes, dos chistes, das brincadeiras e do humor é mais clara de que maneira o prazer vincula-se à satisfação de desejos que não podem ser satisfeitos pela realidade. Entretanto, como um desdobramento possível das hipóteses de Freud a respeito das atividades sublimadas, sugerimos não haver problemas em considerar o ócio, o esporte, o lazer e o trabalho efeitos do processo sublimatório. (NAKASU, 2007, p. 102).

Não há porque não estendermos o processo sublimatório para essas outras atividades na medida em que facilmente nos deparamos com sujeitos capazes de experimentar profundo

prazer e dedicação ao realizá-las. Quando afirmamos ser necessário colocar em suspensão o dito socialmente valorável que Freud sugere para os processos sublimatórios, estamos tentando fazer com que o conceito de sublimação fique mais independente dos valores sociais. Julgamos ser imprescindível essa crítica pois percebemos, através da produção obscena hilstiana – e de muitas outras formas de arte capazes de suscitar em nós afetos nem sempre positivos – que elas nem sempre estão em adequação aos valores morais vigentes. Além disso, como explicaríamos o impasse valorativo experimentado por tantos artistas condenados em vida e, posteriormente, exaltados em decorrência das mudanças culturais do que vem a ser valorizado? A pornografia, por seu caráter intrinsecamente marginal, está fadada à crítica da moral vigente, mas isso não impede que as produções desse gênero sejam profundamente impactantes e... sublimes.

Nosso ponto de crítica à teoria freudiana que coloca a valorização social como uma das características do processo sublimatório não invalida a teoria da sublimação como um destino pulsional. De forma alguma! O que estamos frisando é que, as afirmações de Freud sobre o sublimado ser “socialmente valorizado”, “enobrecedor” ou “mais elevado” – para usar os termos do próprio pai da psicanálise – não podem ser equivalentes à uma adequação aos valores sociais. O que chocava na Idade Média não é exatamente o mesmo que nos espanta atualmente. O que provocava escândalo nos anos 1920 não necessariamente provoca hoje em dia. A variação dos padrões culturais, do culto, do elevado, do belo, do chocante e do moralmente condenável é fato conhecido de todos nós. O que se reprime altera-se historicamente e, nem por isso, o recalque deixa de operar. Ele sempre existirá: incidindo neste ou naquele tabu social. A sexualidade é rainha nas terras inconscientes não apenas pela moral vigente que sempre condena alguma de suas facetas, mas por sua implacável qualidade de irrepresentável.

Se há uma outra saída que não seja a do recalque, esta não consiste na desrepressão, mas unicamente na *sublimação*. A sublimação se revela, assim, como um conceito imprescindível para a teoria freudiana, pois é ela que dá à pulsão seu verdadeiro estatuto – o de a pulsão estar referida essencialmente ao *impossível* e não ao *proibido*. (JORGE, 2005, p. 144-145).

O erotismo tentou representá-la em sua faceta opaca, cheia de véus e metáforas; a pornografia deu a ela contornos firmes e iluminou com força cintilante seus pudores; a obscenidade fez sua tentativa de representação colocando no centro do quadro aquilo que a mão que tapa os olhos deixa entrever pelos dedos. Tentamos bordejar o sexual em todos os

tempos e através de todas as materialidades possíveis, é verdade. E a tentativa se mantém – e se manterá – porque é infinita.

3.4 RESIDÊNCIA NA CASA DO SOL: EXPERIÊNCIA ÍNTIMA DO ENCONTRO

*Penso que escrever serve mais para perdurar,
para existir fora de nós mesmos, nos outros.*

H. H.

É sabido que o uso da primeira pessoa do singular é pouco habitual em trabalhos científicos e acadêmicos. A aplicação da norma culta e a construção de uma linguagem própria deram à ciência o tom de impessoalidade que garante a sua suposta neutralidade. O atual modelo de ciência talvez sirva muito bem às áreas exatas e biológicas, mas, inegavelmente, impõe uma série de dificuldades para o campo das humanidades e das artes. A pesquisa acadêmica nestes terrenos convoca o olhar singular do pesquisador sobre seu objeto e coloca impasses para que a desejada neutralidade seja alcançada. Além disto, a esfera afetiva, constituinte deste sujeito-pesquisador, configura-se como força motriz que impulsiona o trabalho. Tendo isto em vista, arriscamo-nos aqui, no uso da primeira pessoa do singular para a exposição de um diário de campo feito ao longo desta pesquisa.

Não se pretendeu seguir, neste tópico, os modelos de diários etnográficos tão conhecidos da antropologia, mas optamos por dar lugar a um registro íntimo da experiência de um outro tipo de encontro com a obra de Hilda Hilst que a residência na Casa do Sol proporcionou – um encontro que transcende o teórico. Seria um desperdício apenas listar aqui as informações recolhidas durante este período. Acreditamos que, para futuros pesquisadores, ler estas anotações heterogêneas e pessoais, poderá servir de fonte para novos rumos e entendimentos sobre a obra de Hilda que, inegavelmente, perpassam a esfera íntima na qual a obra reverbera em cada leitor, bem como pelo contato com histórias que compõem os bastidores do processo criativo da escritora.

Casa do Sol, 16 de março de 2017.

Desembarco no Aeroporto Internacional de Viracopos ainda pela manhã, após uma cansativa viagem madrugada a dentro. Constató, mais uma vez, que quanto mais ao norte se mora neste país, mais caro se paga para locomover-se e mais inconveniente são os horários. Parto em direção à Casa do Sol. As estradas de São Paulo ainda me surpreendem em suas superfícies planas. Não sei me localizar mais neste território que um dia foi berço – talvez nunca tenha sabido. Estranha sensação: foi preciso atravessar o país para encontrar a obra de Hilda Hilst que outrora foi minha vizinha. Há coisas que só se pode ver de longe.

Chego até a entrada de um condomínio. – Nome e documento, pede o porteiro. Digo que vou até a casa de Hilda Hilst, e resalto: – A escritora, para tentar desfazer a cara de indagação que ele me faz. Alguém que estava na guarita ajuda a localizar: “Primeira à direita. No número 290”, e a cancela se abre. Para quem leu sobre a chácara afastada que a escritora havia construído para si, para afastar-se de uma vida absolutamente urbana, estranho a grande quantidade de casas construídas no entorno. A rua é pavimentada e o vizinho da casa da frente lava sua calçada. Alguns adolescentes andam de bicicleta sob a certeza de segurança de quem mora em condomínios fechados. A banalidade do que vejo não me permite entrar na atmosfera mítica que dominava minha fantasia sobre a tal casa de paredes rosadas. Disco para o número de Olga Bilenky e aviso que cheguei.

Em alguns segundos os cachorros aparecem correndo e, logo atrás, surge uma figura de cabelos laranja que ficam ainda mais vivos no sol do meio dia. O portão se abre com os cães em alvoroço. Olga fala com eles como se fala com uma pessoa e já vai se desculpando pelo mal cheiro de uma das cadelas enquanto me dá um forte abraço de boas-vindas. Atravessamos um jardim lateral – os cães estão a fazer meu reconhecimento – e logo avisto a casa. Entro pela porta da sala principal e dou de cara com aquilo que, até então, só tinha visto por fotografia. E não é que era verdade? Está tudo lá: os móveis coloniais, o tecido estendido na parede, as paredes repletas de quadros e fotografias, os abajures com luz amarelada. O cheiro é justo com a idade da casa e com a quantidade de histórias que ali se deram e se dão. A casa é de outro tempo, um tempo místico. São cinquenta anos de letras entre paredes e chãos.

Atravesso o pátio e sigo Olga até o quarto onde ficarei nestes dias (mais tarde, em uma das longas conversas, vou descobrir que este foi o quarto de Dante depois que se separou de Hilda). Quando a porta se abre um século se fecha. O pé direito é altíssimo e o forro de madeira, assim como o armário e a cabeceira da cama. Há uma pequena salinha que é

iluminada por um pequeno vitral azul. O chão de pedra fria ameniza o calor que faz por aqui. Deixo minha mala e sigo para a cozinha onde o espírito mineiro irá prevalecer pois, em torno da grande mesa de madeira, ficaremos a conversar por mais de três horas. E essa seria só a primeira das muitas e profundas conversas que teríamos. Olga me lembra Hilda: senta na ponta da mesa, serve um café e acende vários cigarros. Suas histórias se misturam com as de Hilda e com a própria casa. Quer saber de mim, de minha pesquisa, de João Pessoa, de meus amores. Estou eletrizada e queria que minha memória pudesse gravar tudo que estou escutando, mas sei que serei traída. Ligar um gravador parece-me inapropriado. Entrego-me ao deleite da prosa longa enquanto um cachorro já dorme encostado no meu pé. Fui aceita pelo bicho. Se havia pedido licença à Sra. Hilst para adentrar sua nave assim que ali cheguei, neste momento tive a sensação de que a licença havia sido concedida.

Escuto as histórias do filme de Gabriela Greeb sobre as experiências místicas de Hilda que está em fase de finalização após quase uma década de pesquisa. Olga me conta sobre outros residentes que por ali passaram e seus projetos. “Só vem gente legal pra cá. Impressionante como a obra de Hilda atrai tanta gente bacana – com raras exceções”, e rimos. A senhora de cabelos laranjas e olhos intensos habita estes tetos há cerca de quarenta e dois anos. Foi esposa, amiga e amante de Mora Fuentes – grande amigo e interlocutor de Hilda – “tivemos todos os tipos de relação que dois seres humanos podem ter”, e com quem teve um filho, Daniel Mora Fuentes, que hoje é detentor dos direitos autorais da escritora. Relata histórias com Caio Fernando Abreu. Conta dos altos e baixos de Hilda, mas ressalta a inabalável convicção da escritora sobre seu ofício de escrever. Hilda sabia-se uma gênio, conta Olga que também reforça essa imagem a todo tempo.

Conversamos sobre a trilogia obscena em prosa: o *Caderno Rosa de Lori Lamby* é, sem dúvida, o carro-chefe dessas obras, segundo Olga. Estão todos muito animados com a edição da poesia e da prosa completa que sairá no próximo mês pela Cia das Letras. “Hilda será um fenômeno com uma tiragem de dez mil exemplares”, profetiza a amiga. E eu concordo. Relembra das leituras que Hilda pedia a Mora Fuentes para fazer das obras obscenas “e se ele não risse na hora certa, ela dizia que não funcionou. Era pra ser engraçado”. Escuto isso com a convicção de que minha leitura sobre pornografia e ironia é acertada. Pergunta-me se eu conheço os textos teatrais da escritora e confesso que não. “Acho que esses são os menos lidos. Mas são maravilhosos”, diz Olga.

A tarde cai e os pernilongos aparecem junto com meu cansaço de uma noite mal (leia-se: não) dormida em cadeiras de avião. Vou tomar um banho e me deitar um pouco para depois jantarmos juntas. Deito na cama e tento relaxar – mas a tentativa é em vão pois minha

mente está inquieta e meu coração excitado. Assumo que será impossível repousar estando dentro das paredes que observaram festas, debates, amores, brigas e toda criação literária da escritora que elegi como inspiração deste momento de vida. Volto pra cozinha com Olga. Os azulejos de fundo branco e com um desenho de mandala floral azul royal estão por toda a casa, mas ficam especialmente bonitos na cozinha.

Me programo para ir no dia seguinte ao CEDAE, localizado no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Campinas, onde está organizado um imenso arquivo de Hilda com toda ordem de documentos: manuscritos das obras, cadernos de anotação, desenhos, cartas, recibos, contratos com editores, matérias de jornais, etc. Sinto que serão dias cheios.

Unicamp, 17 de março de 2017.

A quantidade de arquivos preciosos que encontro no CEDAE me deixam em um estado de euforia e angústia por saber ser impossível lidar com tamanho banco de dados. São mais de três mil documentos catalogados – mas que ainda não estão digitalizados. Conheço Cristiano Diniz que, além de trabalhar no arquivo, é autor de *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Temos um “dedo de prosa” durante as horas que permaneço ali. Cristiano me ajuda a localizar uma pasta da hemeroteca na qual se encontram uma centena de análises literárias e matérias de jornais sobre a vida e obra de HH. Separo uma porção delas que tratam do período e obra que estudo, assino os devidos termos e consigo cópias de textos importantíssimos, principalmente da década de 90, para minha pesquisa.

Entro no sistema e seleciono todos os arquivos que quero ter acesso. A lista não é pequena e sei que levarei todo o dia neste trabalho. Coloco as luvas e manuseio com cuidado as pastas que vão chegando. Posso fazer anotações a lápis em meu pequeno caderno – nunca à caneta, que não podem sequer ficar perto dos originais. A escrita de *Contos d’escárnio/Textos grotescos* inicia-se com algumas anotações da escritora em um caderno espiral em 1985: pode-se ler nas letras garranchadas uma série de citações de frases de autores como Octavio Paz, Flaubert e Lênin. No meio lê-se um projeto do que seria *Amavisse*. Entre frases e pequenos desenhos há contas e números de telefones anotados, como quem foi interrompida no meio do processo criativo por uma chamada e anota o número pedido entre uma frase e

outra. Trechos do que viriam a ser grandes obras da literatura nacional dividem espaço na folha com listas de afazeres e compras, como “farmácia, dentista, livros” e contas mensais. Hilda fica palpável: também paga conta e vai ao dentista.

Pego a segunda versão – das quatro existentes – de *Contos d'escárnio*, datada de 5 de maio de 1988. O livro já está bem próximo do que seria sua versão final. Mais tarde, Olga me confessaria que Hilda pouco alterava suas obras. “Ela mudava muito pouco. Principalmente os poemas, esses saíam de uma só vez. Lembro-me de uma vez que Hilda estava no banho e eu em frente ao espelho da pia e ela, de repente, sai correndo e se enrola em uma toalha, vai até a escrivaninha e escreve todo um poema... aquele dos barcos navegando... Mas mesmo com a prosa era assim, ela pesquisava muito, lia dicionários e escrevia quase tudo. Ia ajustando uma ou outra palavra depois, mas a ideia já estava toda lá”. De fato, o que se vê já na segunda versão são apenas riscos em caneta – ora vermelha, ora azul – nas palavras datilografadas. Por exemplo: “muito jovem” é substituído por “um adolescente” e, depois, por “molequinho”.

Em um pequeno papel, no meio do manuscrito, encontro várias expressões alemãs em letra de forma escritas em caneta vermelha, com suas devidas traduções. “Dein Süsser stander = teu doce pau duro” ou ainda “Barchen = ursinho”. Essas expressões ou algo aproximado será mantido na versão final em um diálogo de Crasso e Clódia. Quem teria auxiliado Hilda em suas traduções de palavras e frases tão inusitadas? Perguntas que ficam e que, talvez, possam ser respondidas pelos que se debruçam pela crítica genética.

Entre recortes de jornais, uma reportagem me chama atenção. É de Celso Falaschi, no jornal *O Globo*, de 16 de abril de 1988. Nela, há uma declaração interessante de Hilda sobre seu interesse de fazer um doutorado na Unicamp: “com uma abrangente pesquisa sobre escritores e a arte de fazer poesia”. Tema que moveu Freud em suas pesquisas sobre a sublimação e que trato aqui neste estudo. Interessante encontrar esta manifestação de Hilda de pertencer, ainda que por um breve momento, à vida acadêmica – e, com um tema que diz de seu próprio ofício.

Folheio centenas de páginas de jornais e revistas. E comprovo que Cristiano Diniz afirma em seu livro: Hilda era magistral também no gênero das entrevistas. Há sempre uma frase de impacto, um pensamento complexo que a escritora é capaz de desenvolver em torno de sua própria produção. E leio outra frase sua: “Existem várias alternativas para o fracasso: o álcool, o suicídio e o riso, por exemplo. Optei pelo último através do obsceno”. Mais uma vez o entrecruzamento da ideia de sublimação e riso se faz presente e apontam para a mesma direção desta pesquisa. Olga Bilenky, mais tarde, enquanto tomávamos café, conta-me como

Hilda estava triste no período em que escrevera os livros obscenos. “Ela estava tristíssima nesse período. Com humor deprimido por conta dessa coisa de não ser lida e com o caminho do mundo de uma forma geral. Ela não se sentia pertencente a este mundo mais”. A própria Hilda confirma isto em entrevista:

Foi uma aventura muito divertida dentro da minha carreira, eu estava realmente muito triste. Eu sei que escrevi um poema da melhor qualidade, fiz uma revolução dentro da literatura brasileira, foram anos de trabalho para eu dar o meu recado e não tive resposta. Quando surgiu a ideia de escrever a *Lori Lamby*, pra mim foi uma experiência radical e divertida (DINIZ, 2013, p. 139-140).

Entre documentos e mais documentos, encontro outras pérolas: contratos de Hilda com a editora Siciliano e recibos de pagamentos. O contrato estipulava o repasse de 10% do valor das vendas de *Contos d'escárnio* para a autora. É compreensível a indignação e revolta da escritora para com as editoras. Havia também um recibo da editora no valor de 40 mil cruzeiros pela venda de três mil cópias do *Caderno Rosa de Lori Lamby*. Hilda não ganhou dinheiro em vida com seu ofício – pelo contrário – para construir este lugar dedicado à construção literária, Hilda perdeu muito dinheiro. Da grande fazenda que herdara da mãe e onde ergueu a Casa do Sol, hoje resta uma propriedade de cerca de 11 mil metros quadrados. De acordo com Olga, Hilda foi vendendo e doando pedaços de terra no entorno da Casa ao longo da vida e, confessa a velha amiga, que manejar as finanças definitivamente não era um talento de Hilda que frequentemente estava sem dinheiro: “tenho que ir ao oculista, ao dermatologista e agora não tenho um puto, ou melhor tenho sim 800 cruzeiros e só”. E assim Hilda termina uma carta de 21 de agosto de 1990, para Mora Fuentes – período em que acabara de lançar *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* e escrevia *Cartas de um Sedutor*.

A generosidade, segundo Olga, era um talento de Hilda tão grande quanto sua literatura: “ela era generosíssima. Uma vez veio uma moça aqui trazer um dinheiro para ela da editora e a moça começou a contar de suas dificuldades. Hilda deu-lhe todo o pacote de dinheiro. E o tanto de gente que ela ajudou a colocar dentadura? Pagava mesmo! Era muito generosa!”. Generosidade parece ser atributo que se cultiva e se mantém na Casa do Sol. A maneira como Olga tem se mostrado aberta e disponível comigo é digna de ressalva.

Casa do Sol, 19 de março de 2017.

Domingo chuvoso e frio. Para quem se habituou às temperaturas nordestinas, o tempo cinza – por um curto período – é bem-vindo. No dia em que cheguei, havia pedido a Olga que, em algum momento do domingo, desse-me uma entrevista. “Não vamos dar esse nome porque a coisa fica muito formal. Mas gostaria de lhe perguntar algumas coisas sobre o período em que *Contos d'escárnio* foi escrito e algumas outras coisas sobre esta obra”, digo. Olga, sempre disponível, aceitou prontamente. E ficou acordado que eu poderia até mesmo gravar nossas falas para um uso posterior da pesquisa. E o domingo chegou.

Fizemos um chá bem quente e sentamos na sala. Os cachorros se aninham em volta. A tarde vai caindo e a conversa adentra a noite. Apesar de todas as nossas prosas ao longo destes dias, algo nesta foi diferente. Instalou-se aqui uma cumplicidade: talvez porque eu pude me abrir e dizer mais de mim neste momento. A fala estava tão solta e fluida que não tive coragem de ligar o gravador. Tive a sensação de que se o fizesse poderia podar, de alguma forma, a fala de Olga e, provavelmente, a minha mesma. Optei por preservar o momento e resguardei-me apenas a algumas anotações em meu pequeno caderno para ajudar a lembrança no momento do registro escrito.

Conversamos longamente sobre psicanálise: nossas experiências de análise, desdobramentos teóricos desta e daquela linha de pensamento, o encanto de Hilda com as descobertas freudianas e, sobretudo, com Jung. Falamos sobre nossas famílias e trajetórias pessoais. Os vínculos familiares tomam tom especial quando se fala dos irmãos. Olga comenta que Hilda não foi muito próxima de seu irmão ao longo da vida, mas que, já mais velha, esforçou-se para uma aproximação. Algo como se o avançar dos anos trouxesse uma necessidade de vinculação fraterna. Entre relatos de conflitos e amores, Olga conta que, apesar de Hilda ter pago uma análise para Dante, ela mesma nunca submeteu-se a um processo psicanalítico: “Ela acreditava que a literatura e os amigos cumpriam essa função”, conta Olga. E continua: “Hilda passou por momentos tristíssimos. E a escrita parecia ter este lugar de cura”. Em uma entrevista de 1977, dada a Clelia Pisa e Maryvonne Petorelli, Hilda confirma estas ideias quando conta do fascínio e assombro que a figura paterna lhe causava e, em meio a relatos sobre os pontos de tragicidade desta figura, diz: “Foi preciso que algo da confusão conflituosa em que eu me encontrava saísse de mim. Isso me estimulou para a necessidade de escrever”.

A figura do pai, sabidamente de importância central na obra hilstiana, parece ser a presença que se excede pela ausência. Apesar da pouca convivência, o pai de Hilda fez-se

mito em sua vida e, também, em sua obra. O pai louco, belo, poeta, incompreendido. Dessa loucura paterna, conta-me Olga, veio o medo de Hilda em ser mãe: “Como na família dela haviam muitos casamentos entre primos, ela morria de medo de ter um filho com transtornos mentais”. Esta ideia de Hilda pode ser encontrada em algumas entrevistas.

Sobre os amigos, impossível não citar a já conhecida relação de Hilda com o escritor Caio Fernando Abreu e com Lygia Fagundes Telles. Olga lamenta a morte de Caio e de tantos outros amigos que faleceram em função da Aids nos anos 80 e 90. Sobre Lygia, Olga relembra com graça e riso a relação: “Às vezes Hilda lia umas coisas de Lygia e falava assim: 'Ninguém mais escreve 'e o vento soprou na janela', Lyginha! Depois ela via que pegou pesado e ia toda jeitosa falar com Lygia de novo. Eram pessoas completamente diferentes e faziam literaturas muito diferentes. E se amavam”.

Casa do Sol, 20 de março de 2017.

A Sala da Memória é o lugar no qual encontra-se hoje a biblioteca pessoal de Hilda. Fica onde, outrora, foi seu quarto. A sala localiza-se no canto direito da casa, logo após passarmos por um cômodo que foi seu escritório. Sua mesa ainda está ali e é inevitável não olhar para a cadeira e imaginá-la escrevendo e lendo. Seus livros estão em enormes prateleiras que se movem através de uma manivela que as descola nos trilhos do chão – recurso que foi possível através da parceria com Itaú Cultural.

Há livros de Zé, de Olga, de uma ou outra doação, mas, em sua grande maioria, são de Hilda. Foram lidos e grifados por ela. Hilda tinha o hábito de ler com uma caneta na mão: não poupava as linhas que lhe chamavam a atenção. Há grifos, anotações, círculos e pequenos comentários nos milhares de páginas. Na prateleira que fica na altura dos olhos vejo algo que não poderia passar despercebido: a famosa biografia de Freud, escrita por Peter Gay; o seminário 7, de Lacan; um livro de correspondências de Freud e Jung e outro das correspondências de Freud e Lou Salomé; muitos livros da psicanálise junguiana (mais de quinze volumes!) e outros muitos títulos sobre psicologia mística.

Chama a atenção o número de obras de alguns autores que Hilda – já tendo declarado em entrevistas – admirava: Bataille, Simone de Beauvoir, James Joyce, Kafka, Henry Miller e

Anais Nin. Constatamos nos bastidores do processo criativo de Hilda Hilst o que a sua literatura traz. Os grandes temas da escrita eram também os de leitura: erotismo, misticismo, morte e deus. Hilda lia aqueles que se debruçaram pelas questões mais profundas do humano – trabalho que também foi o seu. Apontando para as sombras que os objetos, prateleiras e quadros fazem na parede rosada, Olga conta: “Hilda olhava para as sombras na parede e via o semblante de Joyce. Ela achava ele um gênio!”. A revolução na literatura – que Hilda afirmava saber ter feito – pode ser pensada como essa mesma revolução na linguagem que Joyce realizou. Seu projeto literário parecia buscar isso. Talvez venha daí a fama de difícil.

Flávia Baracho e Luiza Helena Novaes fizeram um excelente trabalho de organização desses documentos e, para isso foram feitos reparos hidráulicos, descupinização e pintura. O acervo ainda não está digitalizado – mas a ideia é que esteja em breve. É indubitável que o acesso digital desse material ampliará em muito as fontes de pesquisa e circulação da obra, nada pode ser comparado à experiência de folhear os livros que passaram pelas mãos de Hilda, observar seus grifos. Diante de sua biblioteca podemos ter comprovada a figura da grande leitora que foi Hilda. Olga, em nossas conversas, sempre dizia que o trabalho de escrita de Hilda passava por duas etapas: muita pesquisa e leitura para, depois, iniciar a escrita.

Os dicionários que compõem a biblioteca também revelam o trabalho de pesquisa que a escritora tinha com a linguagem. “Ela adorava dicionários! Para a tetralogia obscena ela pesquisava muito os dicionários de palavras. Ríamos muito das coisas!”. A história dos pedidos de Hilda para que seus rascunhos fossem lidos em voz alta na procura do riso no momento certo é emblemática neste aspecto. Imagino que estar naquela casa nos anos em que a tetralogia obscena foi escrita tenha sido deliciosamente divertido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Obsceno não é o cu, mas as bombas de Napalm.
As verdadeiras obscenidades, as políticas, ninguém toca nisso.*

H. H.

Chegamos ao final de nosso trajeto. Uma linha de chegada que, quando cruzada, abre no passo seguinte outros caminhos. Impossível não ser assim no terreno do exercício do pensamento, da interlocução entre saberes e da interpretação. O inesgotável será sempre o ponto que une a partida e a chegada. Hilda Hilst foi a autora escolhida, *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* foi a obra eleita, Crasso foi o narrador que nos falou, Freud foi nosso interlocutor, a pornografia foi nosso ponto de questionamento e a possibilidade de sublimação foi nossa defesa.

Voltemos ao nosso problema inicial: nos propusemos a verificar as articulações possíveis do conceito freudiano de sublimação a partir de obras literárias de cunho erótico-sexual. Para tanto, nos voltamos para a trilogia obscena de uma das maiores escritoras brasileiras do século XX, Hilda Hilst, especialmente sua obra *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. Além da esfera passional que movia nossas leituras de Hilst, entendemos que a obra escolhida trazia em sua composição elementos condensadores que embaralhavam (e enriqueciam) nosso problema. Estamos nos referindo ao fato da autora ser, ao mesmo tempo, aclamada pela crítica e escrever pornografia; ser canônica e marginal; ao fato de haver um narrador concomitantemente chulo e culto; ao fato de existir um discurso reprodutor de violências e ao mesmo tempo libertário; ao fato da obra pautar-se nos estilemas pornográficos mas subvertê-los pela ironia; ao fato do riso, do asco e do excitante existirem e influenciarem-se mutuamente.

A partir da identificação e desmembramento destes elementos contidos na narrativa, colocamos em questão duas categorias conceituais, a saber, a pornografia e a sublimação. Sustentamos a ideia de uma concepção de pornografia que mais se aproxima do erotismo do que propriamente se distancia e que, também, perpassa toda a história da produção cultural humana. A aproximação da categoria do pornográfico à do erótico não tem a intenção de suavizar a primeira na tentativa de uma maior aceitação em função da segunda mas, antes disso, de questionar os elementos morais que sustentam tal separação e condenam a

pornografia à marginalidade. Essa condenação é intrínseca à escrita do sexo em nossa cultura e, embaralhando todos esses pressupostos, Hilda traz a obscenidade para o centro da arte. E esse feito é realizado pelas narrativas de Lori, Crasso e Karl em contraposição às do pai de Lori, Hans Haeckel e Tio. Nesse jogo dialético é onde mora o trunfo de sua sublime obscenidade.

Estamos cientes de que um mesmo texto pode ser lido a partir de diferentes pressupostos teóricos e, com isso, chegar a pontos diversos. Nossa escolha restringiu-se aos principais textos freudianos e às leituras histórico-conceituais que pudessem nos munir frente à obra erótica de Hilda Hilst e, sabidamente, tivemos de abrir mão de uma série de outros caminhos interpretativos e teóricos. Ao longo da tessitura deste trabalho nos deparamos com importantes autores e teorias que, com pesar, escolhemos não incluir no corpo desta pesquisa temendo que, caso o fizéssemos, incorreríamos no risco de nos dispersarmos em demasia das leituras psicanalíticas e das categorias que se articularam. Poderíamos, por exemplo, ter concentrado esforços em leituras sobre a teoria estética de Adorno, assim como sobre seu conceito de cultura de massa; poderíamos ter despendido esforços sobre a fortuna crítica do humor/riso em comparação com o grotesco; poderíamos ter nos concentrado nos aspectos políticos de *Contos d'escárnio/ Textos grotescos...*

Todos esses caminhos nos interessam e julgamos válidos, mas não daríamos conta dessa empreitada no tempo circunscrito deste trabalho. Esses tantos outros aspectos nos impulsionam a continuar as leituras em torno deste infinito que é a escrita de Hilda Hilst. Esses muitos desdobramentos que ainda se fazem possíveis – e necessários, diríamos – em relação aos avanços das pesquisas sobre a obra hilstiana nos dão a certeza da riqueza de sua literatura.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1997.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, [1989] 1993.

ALPENDRE, Sergio. “Coisas Eróticas” marca o princípio do fim das inocentes pornochanchadas. **Uol Entretenimento**: filmes e séries, São Paulo, 07 jul. 2012. (Online). Disponível em: < <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/07/07/coisas-eroticas-marca-o-principio-do-fim-das-inocentes-pornochanchadas.htm> >. Acesso em: 23 jan. 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O amor natural**. São Paulo: Cia. das Letras, [1992] 2014.

ANDRÉ, Jacques. **Vocabulário básico da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ARRIGUCCI JR., Davi. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 39, n. 1, p. 245-254, dez. 2007.

AS SEEN THROUGH a telescope. Direção: George Albert Smith. Reino Unido: [S.l.], 1900. 1 vídeo streaming (1 min), s/son., p&b. Disponível em: <<https://youtu.be/kC8RvcJXohk>>. Acesso em: 23 jan. 2017.

BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BIRMAN, Joel. Sublime ação. In: CASTIEL. Sissi Vigil. **Sublimação**: clínica e metapsicologia. São Paulo: Escuta, 2007. p. 5-10.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BRASIL. Ministério da Justiça. **Guia prático de classificação indicativa**. 2. ed. Brasília. 2012. Disponível em: <<http://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/guia-pratico/guia-pratico.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

BUENO, Alexei. **Antologia pornográfica**: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BUSATO, Susanna. Quem tem medo de Hilda Hilst? In: REGUERA, Nilze Maria de Azevedo; BUSATO, Susanna (Org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Unesp Digital, 2015. p. 9-12. eISBN 978-85-68334-69-0.

CALLIGARIS, Contardo. O desejo das mulheres e o funk carioca. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 fev. 2018. (Online). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2018/02/1954791-o-desejo-das-mulheres-e-o-funk.shtml>.

CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: _____. **Vários Escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, [1968] 1977. p. 13-32.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CARVALHO, Ana Cecília. A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. **Psicologia**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 513-530, jul./set. 2010.

CARVALHO, Ana Cecília. Apresentação. In: MARZAGÃO, Lúcio; RIBEIRO, Paulo de Carvalho; BELO, Fábio. **Psicanálise e literatura**: seis contos da era de Freud. Petrópolis: KBR Editora, [2001] 2012.

CARVALHO, Ana Cecília. Limites da sublimação na criação literária. **Estudos da Psicanálise**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 15-54, set. 2006.

CASTIEL. Sissi Vigil. De qual sexualidade falamos? In: MEDEIROS, Monica; MACEDO, Kother. (Orgs.). **Neuroses**: leituras psicanalíticas. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2015. p.73-81

CASTIEL. Sissi Vigil. **Sublimação**: clínica e metapsicologia. São Paulo: Escuta, 2007.

CECCARELLI, Paulo. A pornografia e o ocidente. **Revista (In)visível**, Portugal, v. 1, p. 25-34, 2011.

CECCARELLI, Paulo. Sexualidade e consumo na TV. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 59-68, 2004.

CECCARELLI, Paulo; RIBEIRO NETO, Alberto. Internet e pornografia: notas psicanalíticas sobre os devaneios eróticos na rede mundial de dados digitais. **Revista Reverso**, Belo Horizonte, ano 37, n. 70, p. 15-22, 2015.

CINE Reporter: semanário cinematográfico. **Alterações no Código Hays**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/085995/per085995_1955_00991.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2017

COELHO, Nelly Novaes. Ensaio, Da poesia. **Caderno de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 8, p. 66-79, 1999. (Publicação semestral do Instituto Moreira Salles).

CRUXÊN, Orlando. **A sublimação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

DABHOIWALA, Faramerz. **As origens do sexo**: uma história da primeira revolução sexual. São Paulo: Globo; Biblioteca Azul, 2013.

DACORSO, Stetina Trani de Meneses e. Psicanálise e crítica literária. **Estudos psicanalíticos**, Belo Horizonte, n. 33, p. 147-154, jul. 2010.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, [1968] 2000.

DIAS, Adriano. **Aula de literatura proibida**: a mais maldita das escritoras brasileiras. 20 jul. 2014. Disponível em: <<http://semema.com/aula-de-literatura-proibida-hilda-hilst-a-mais-maldita-das-escritoras-brasileiras/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem**. São Paulo: Globo: Biblioteca Azul, 2013.

DUARTE, Eduardo Costa. Contos d'escárnio, Textos grotescos: sobre o sexo e a morte. **Miscelânea**, São Paulo, v. 9, p. 90-99, 2011.

DURIGAN, Jesus Antonio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1976] 2015.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Verdade e palavra na pornografia francesa do século XVIII. In: HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade 1500-1800**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 217-238.

FREITAS, Verlaine. **Arte e pornografia**. Belo Horizonte, 31 dez. 2011. Disponível em: <<http://verlainefreitas.blogspot.com.br/2011/>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

FREUD, Sigmund. **Correspondência de amor e outras cartas 1873-1939**. Org. Ernst. L. Freud. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1907] 1996a. p. 14-88. (v. IX, “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)).

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1908] 1996b. p. 131-143. (v. IX, “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)).

FREUD, Sigmund. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1908] 1996c. p. 165-186. (v. IX, “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)).

FREUD, Sigmund. O Mal-estar na Civilização. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1929] 1996d. p. 65-153. (v. XXI, O futuro de uma ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)).

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1930] 1996e. p. 65-151. (v. XXI, O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)).

FREUD, Sigmund. O Moisés, de Michelangelo. In: _____. **Artes, literatura e artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, [1914] 2015a. p. 183-219.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: _____. **Artes, literatura e artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, [1908] 2015b. p. 53-66.

FREUD, Sigmund. Os Instintos e suas Vicissitudes. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1915] 1996f. p. 115-144. (v. XIV, A História do movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)).

FREUD, Sigmund. Prefácio a A vida e as obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação psicanalítica, de Marie Bonaparte. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1933] 1996g. p. 252. (v. XXII, Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise e outros trabalhos (1932-1936)).

FREUD, Sigmund. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, [1912] 1996h. p. 121-133. (v. XII, O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)).

GARTON, Stephen. **História da sexualidade**: da antiguidade à revolução sexual. Lisboa: Estampa, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1975.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.

GREEN, Andre. **As cadeias de Eros**: actualidade do sexual. Lisboa: Climepsi, 2000.

GREEN, Andre. **O desligamento**: psicanálise, antropologia e literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GREGORI, Maria Filomena. **Prazeres perigosos**: erotismo gênero e limites da sexualidade. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. Cartografias do corpo na poesia e prosa de Hilda Hilst. In: _____.; DANTAS, Elisalva Madruga. **Literatura brasileira**: tendências contemporâneas. João Pessoa: EdUFPB, 2011. p. 13-38.

HILST, Hilda. Cartas de um sedutor. In: _____. **Pornô chic**. São Paulo: Globo, [1991] 2014.

HILST, Hilda. **Contos d'escárnio : textos grotescos**. São Paulo: Globo, [1990] 2002.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, [1990] 2005.

HILST, Hilda. Roteiro do silêncio. In: _____. **Da poesia**. São Paulo: Cia das Letras, [1959] 2017.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia**: obscenidades e as origens da modernidade 1500-1800. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. (Transmissão da psicanálise, v. 1: as bases conceituais)

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOFREDO, Ana Maria. **Figuras de sublimação na metapsicologia freudiana**. São Paulo: Escuta; Fapesp, 2014.

MACEDO, José Rivair. O real e o imaginário nos fabliaux medievais. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 9 n. 17, p. 9-32, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MANDIL, Ram. Literatura e psicanálise: modos de aproximação. **Aletria**: revista de estudos de literatura, [S.l.]. v. 12, p. 42-48, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1320>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

MARCELINO, Douglas Attila. **Moralistas de plantão**: enquanto a censura política se abrandava nos anos 70, recrudescia a censura aos novos hábitos e costumes. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/moralistas-de-plantao>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

MARZAGÃO, Lúcio; RIBEIRO, Paulo de Carvalho; BELO, Fábio. **Psicanálise e literatura**: seis contos da era de Freud. Petrópolis: KBR Editora, 2012.

MÉLEGA, Marisa Pelella. **Imagens oníricas e formas poéticas**: um estudo da criatividade. São Paulo: Editora Pasavento, 2014.

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira, Pulsão e sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 33, n. 62, p. 55-67, set. 2011.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa. **Poetas mulheres que pensaram o século XX**. Curitiba: Editora UFPR, 2007a. p. 11-15.

MORAES, Eliane Robert. **Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

MORAES, Eliane Robert. Eros canibal: correspondências entre mitos indígenas brasileiros e a ficção erótica europeia. **Revue Silène**, Nanterre, 10 maio 2007b. Online. Disponível em: <www.revuesilene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=84>. Acesso em: 16 fev. 2018.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 20, p. 121-130, 2003.

MORAES, Eliane Robert. **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

MORAIS, João Batista Martins de. **Estética da confissão em Fanny Hill e Teresa Filósofa: o papel da pornografia na ascensão do romance moderno**. 2014. 159 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

NAKASU, Maria Vilela Pinto. Além das projeções do artista: a interpretação freudiana circunscrita ao universo da obra. **Ide**, São Paulo, v.33, n.51, p. 146-158, 2010.

NAKASU, Maria Vilela Pinto. **Sublimação, pulsão de morte e super ego: o papel das teses freudianas sobre a cultura na elaboração das concepções metapsicológicas**. 2007. 262 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007.

NASIO, Juan David. **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ODA, Lucas Kiyoharo Sanches. Vagina entrelinhas: poesias pornográficas de Drummond de cabo a rabo ou de quando rebentaram. **Especial 100 anos de Drummond (1902-2002)**. Unicamp, 2002. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/cda.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

PAES, José Paulo. Nota biográfica e uma retórica do orgasmo. In: ARETINO, Pietro. **Sonetos luxurioso**. São Paulo: Cia das Letras, 2011. p. 9-47.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Crítica literária e Psicanálise: contribuições e limites. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 6, p. 166-185, 2002. Disponível em: www.revistas.usp.br/ls/article/view/25382/27127>. Acesso em: 21 jan. 2018.

PÉCORA, Alcir. Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst. **Correio Popular**, Campinas, 7 nov. 1991.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: _____. (Org.). **Por que ler Hilda Hilst?** São Paulo: Globo, 2010. p. 7-29.

PÉCORA, Alcir. Pécora revisita transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva. **Jornal da Unicamp**, Campinas, n. 350, mar. 2007. Entrevista concedida a Alvaro Kassabi, p. 5. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2007/ju350pag05.html>. Acesso em: 21 jan. 2018.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

PIRES, Maria Pompéia Gomes. Sublimação: em relação à troca de objeto. **Reverso**, Belo Horizonte, v.33, n. 61, p. 75-81, 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102739520110001000009>. Acesso em: 04 jan. 2018.

PONTALIS, Jean-Bertrand [J.-B.]; MANGO, Edmundo Gómez. **Freud com os escritores**. Trad. André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

SÁ, Sérgio de. O pornográfico impossível: dito e interdito em Hilda Hilst. **Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, v.6, n.11, p. 67-77, 2014.

SILVA, Reginaldo Oliveira. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**: recepção e fluxo do grotesco, em Hilda Hilst. 2008. 221 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

SILVA, Valmir Adamor da. **Psicanálise da criação literária**: as neuroses dos grandes escritores. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: _____. **A vontade radical**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, [1967] 2015.

SOUZA, Raquel de Souza e. **A (des)construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst**. 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008a.

SOUZA, Raquel de Souza e. Uma história pornéia a quatro mãos: Contos d'escárnio, textos grotescos. **Cadernos de Literatura da UFF**: dossiê: Literatura e humor, nº 37, p. 19-33, 2008b.

TAVARES, Pedro Heliodoro. As “derivas” de um conceito em suas traduções: o caso do Trieb freudiano. **Trabalhos de Linguística Aplicada**, Campinas, n. 50, p. 379-392, 2011.

TOREZAN, Zeila Facci. **Sublimação, ato criativo e sujeito na psicanálise**. 2009. 162 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

TOREZAN, Zeila Facci; BRITO, Fernando Aguiar. Sublimação: da construção ao resgate do conceito. **Ágora**: estudos em teoria psicanalítica, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p.245-258, 2012.

VIAN, Boris. **Escritos pornográficos**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

WERNECK, Humberto. Hilda se despede da seriedade. In: HILST, Hilda. **Pornô chic**. São Paulo: Globo, [1990] 2014. p. 244-250.