

Ficção *a trois*: erotismo, mercado e valor em trilologias eróticas de autoria feminina

Luciana Borges*

Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão

Resumo: O presente trabalho aborda duas trilologias de ficção erótica de autoria feminina considerando a relação entre literatura, valor de mercado e circulação de capital erótico. *Fifty Shades Trilogy* (*Cinquenta tons de cinza*), da inglesa E. L. James, lançada em 2012 no Brasil e a *Trilogia Obscena*, da brasileira Hilda Hilst, lançada na década de 1990, compõem-se de modo que pode ser considerado diametralmente oposto quanto a suas estratégias de composição formal, construção temática do erotismo e limites transgressivos da pornografia. Se na primeira encontra-se o tom folhetinesco das obras comerciais, na segunda, o sentido da densidade própria do texto literário transita pelos limites da não fabulação, posto que a narratividade é decomposta por mecanismos reflexivos que remetem a uma crítica do campo literário. A reflexão proposta parte da relação com a conformidade ou desconformidade em termos do instituído ao gênero ficcional literatura erótica e ao campo do *pornô* em geral, às investidas

* Doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (2009). Atualmente é professora da Universidade Federal de Goiás, no Campus Catalão. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura de Autoria Feminina, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos de gênero, crítica feminista, erotismo e pornografia.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons.

de gênero que constroem o masculino como ativo e o feminino como passivo e à lógica do mercado editorial em torno do que constitui um *best seller* e sua circulação no meio leitor.

Palavras-chave: Erotismo. Pornografia. Autoria Feminina. Gênero. Trilogias.

Um livro obtém sucesso somente em dois casos: se dá ao público o que ele espera ou se cria um público que decide esperar o que o livro lhe dá.

Umberto Eco (1989)

Entre o prazer e a fruição: o universo das trilogias

Um é pouco, dois é bom, três é demais? Aplicada ao universo produtivo da ficção comercial, aparentemente, tal afirmação poderia ser relativizada, uma vez que o formato *trilogia*², como principal modo de apresentação recente dos chamados *best sellers*³, tem se consolidado como uma de suas principais estratégias mercadológicas. Para a ficção dedicada a temas sexuais, esse formato *a trois* seria “satisfação garantida ou seu dinheiro de volta”? A inglesa E. L. James parece ter reproduzido satisfatoriamente a *fórmula*: o primeiro volume da trilogia erótica *Fifty Shades* (no Brasil, *Cinquenta tons de cinza*, 2012) vendeu, em nível mundial, mais de 40 milhões de cópias, apenas nos primeiros seis meses do lançamento. Recentemente, os direitos do livro foram vendidos para o estúdio Universal Pictures para adaptação cinematográfica. No Brasil,

² Ao lado das *trilogias*, encontram-se variações como as *tetralogias* e as *sagas*. Produtores de cinema, diretores e roteiristas também tem adotado com frequência o formato tripartido para narrativas fílmicas, seja com a adaptação de *best sellers*, seja pela elaboração de roteiros sequenciais.

³ Ressalvadas as diferenças temáticas e estruturais, apenas para lembrar algumas trilogias ou sagas constantes nas listas dos “mais vendidos”: *Harry Potter*, da inglesa J.K. Rowling (1997); *A guerra dos tronos*, do norte-americano George R. R. Martin (1996); *Crepúsculo*, da norte-americana Stephenie Meyer (2005); *Millenium*, do sueco Stieg Larsson (2008); as datas se referem ao ano de lançamento do primeiro volume. Todas as obras mencionadas acima foram adaptadas ao cinema ou a séries de televisão.

a obra alavancou crescimento de cerca de 140% da editora Intrínseca, responsável pela publicação no país.

A grande repercussão dessa trilogia erótica faz pensar algumas questões relativas à circulação de material erótico e à inserção de escritoras nesse campo, uma vez que o romance, ao usar como pano de fundo⁴ uma relação baseada em BDSM (Bondage, Disciplina/ Dominação, Sadismo, Masoquismo) suscitou controvérsias em relação à submissão feminina e sobre como as mulheres verbalizam a vida erótica e sexual. Por um lado, o sucesso da trilogia faz pensar, inevitavelmente, nos critérios relativos à valoração do texto literário, bem como na relação da literatura, como artefato artístico, com a produção em massa da literatura e a lógica do consumo que tudo transforma em mercadoria. Por outro, faz pensar em por que alguns textos literários, brasileiros ou estrangeiros, nunca constaram (ou constariam) nas listas de livros mais vendidos da revista *Veja, Isto é*, ou similares, muito menos no topo dessas listas.

Nesse ponto, referenciamos o segundo item de discussão proposto para análise nesse trabalho: trata-se da *Trilogia Obscena*, de Hilda Hilst, que teve seu primeiro volume *O caderno rosa de Lori Lamby*, publicado pela Massao Ohno em 1990. Apresentada como produto do adeus poético de Hilda Hilst à literatura séria, os três livros suscitaram controvérsias que, no entanto, não garantiram a vendagem dos textos. Consta que o volume *Cartas de um sedutor* (1991) teve, inclusive, alguns exemplares devolvidos – cerca de mil – pelo editor à autora, por incapacidade de venda. Os romances que compõem a trilogia representam uma tentativa feita por Hilda Hilst no sentido de popularizar sua obra à época, ou seja, ao escrever o que ela achava que “as pessoas queriam ler”, resolveu abordar temas sexuais e produzir um conjunto de textos obscenos que, pela exploração do limite com a pornografia, poderiam despertar o interesse do leitor comum e se transformar em sucesso de vendas. Não foi isso que aconteceu exatamente e se um dos objetivos desse trabalho é refletir um pouco sobre porque a *Trilogia obscena* não fez/ não faz parte da lista dos livros mais vendidos no Brasil, podemos adiantar que Hilda

⁴ Voltarei a essa argumentação na terceira sessão desse trabalho.

Hilst implodiu o formato do *best seller* ao produzir um texto desviante do padrão que usualmente compõe o gênero. A trilogia não pode ser encaixada no rol dos livros “vendáveis” ou consumíveis: *os fast-books*.

Como mecanismo garantidor de vendas e manutenção da fidelidade do público leitor, as trilogias tem se mostrado eficientes, uma vez que operam com uma das fórmulas mais antigas de constituição da narratividade romanesca tradicional: o suspense, o “reservar para o próximo capítulo” – nesse caso, para o próximo volume – a solução de algum conflito ou a revelação de enigmas da trama ficcional, geralmente formulado no primeiro livro e apenas desvendado ao final de todo o conjunto. Conforme afirmam Gláucio Aranha e Fernanda Batista (2009, p. 125), “na literatura de entretenimento é possível notar o empenho autoral no sentido de promover uma experiência de totalidade em relação do leitor, ou seja, uma experiência de leitura que aposta na vinculação e aproximação da relação texto-leitor”. Não obstante, é evidente que o índice de popularidade de um texto não se mede apenas pela sua estruturação formal acessível. No caso do mercado atual, as estratégias de *marketing* são fundamentais para a circulação do texto; fatores como nacionalidade do autor e língua original da obra⁵, inserção midiática da editora responsável pela publicação, circulação do texto na internet⁶, tradução para idiomas vários⁷ são indispensáveis para que um texto se transforme em um fenômeno de vendas.

⁵ No contexto brasileiro, o consumo mais frequente é de *best sellers* traduzidos, uma vez que a literatura nacional, como observam os estudos de Reimão (2001) não se caracteriza pela presença de escritores que figuram nas listas de mais vendidos em países como Estados Unidos e Inglaterra (há exceções como Paulo Coelho, a despeito de todas as controvérsias), fato recorrente em listas de mais vendidos no Brasil, nas quais se encontram basicamente títulos estrangeiros. A língua portuguesa é frequentemente apontada como um fator restritivo para a circulação dos textos de autores/as brasileiros/as.

⁶ Grande número de textos foi publicado inicialmente em versão seriada em páginas da internet. No caso de E.L. James, o primeiro volume foi publicado on line com o título *Master of the universe* e com personagens diferentes, sob o pseudônimo Snowqueen's Icedragon.

⁷ Nelly Novaes Coelho observa essas estratégias a partir de *Harry Potter*, que utilizou “complexa estratégia da tradução”: cada volume foi traduzido, com antecedência, em vários idiomas, para ser lançado em diferentes países simultaneamente. Tais lançamentos eram precedidos de um formidável *marketing*: notícias nas colunas literárias da imprensa e na internet; fotografia e divulgação das filas de crianças à espera da compra. (COELHO, 2006, sem página).

O que pode se chamar atualmente de produção de entretenimento inclui um leque de variações de gêneros textuais que vão de obras ficcionais herdeiras do modelo folhetinesco (cujo enredo se apresenta como mais relevante em relação ao acabamento da linguagem) aos textos de autoajuda (de todos os tipos, espiritual, existencial, amorosa, financeira, erótica). Entretanto, a urdidura do que hoje chamamos *best sellers* não é uma exclusividade do momento contemporâneo. A partir da invenção da imprensa, e com a possibilidade de produção de livros em grande escala – comparando-se ao período anterior caracterizado pela produção manuscrita – a noção de um livro cujos exemplares seriam reproduzidos por demanda de vendas passa a se configurar no campo literário, tornando-se parte do processo de produção de livros, fossem eles literários ou não. A inserção e popularização da prática de indicação de um conjunto de livros mais vendidos será um tanto posterior. Segundo Carlos Ceia (2010), a revista literária norte-americana *The Bookman* é responsável pela apresentação da primeira lista de *best-sellers*.

O mais interessante da consolidação desse procedimento é que a própria inserção na lista de mais vendidos passa a ser um critério de valoração do texto, independente da posição da crítica especializada ou da preferência dos leitores, causando uma conclusão por indução: pensa-se que se tantas pessoas querem ler um livro, ele só pode ser... bom! No entanto, tal conclusão é passível de ser contestada na leitura, a qual pode corresponder ou frustrar as expectativas desse mesmo leitor ou leitora. Para certa faixa de leitores, muitas vezes sem grande experiência de leitura ou familiaridade com a chamada “alta literatura” ou com os livros que compõem o cânone da produção literária de um país, a escolha de um livro passa por consultas em setores da mídia ou das livrarias, cujas vitrines são ocupadas por esses livros em posição de destaque. Ainda que gerem controvérsia, termos como literatura de massa, paraliteratura ou baixa literatura aparecem associados aos textos mais vendidos.

Note-se que, nesse ponto, não se está propondo uma hierarquia ou julgamento de valor (do tipo isto é bom ou ruim), mas tentando-se traçar os caminhos e descaminhos da produção literária em relação à lógica do mercado. De qualquer forma, o que vende ou não vende é sintoma das

estruturas mentais que prevalecem entre os leitores e das expectativas da maioria da sociedade em relação ao que ler ou não ler, não sendo indicador preciso da qualidade: esta depende de análise mais complexa, a qual envolve fatores não apenas estéticos, mas também culturais e sociais. Comprar o “que está vendendo” é parte de um círculo vicioso no qual a venda não é “apenas um resultado, mas uma agregação de valor e consolidação da qualidade de uma obra para a massa, legitimada pela própria massa através do consumo” (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 127).

Em sua maioria, a procura pelos mais vendidos obedece a uma “moda” ou tendência, ou seja, se está na moda ler *Cinquenta tons de cinza*, um grande número de pessoas procura esse livro, assim como já procuraram *Harry Potter*, *Millenium* ou *Crepúsculo*, uma vez que, no universo do consumo, o indivíduo pode ser excluído de seu grupo por não possuir um determinado produto. Passada a tendência, logo outro livro de mesmo teor irá substituir esse “mais vendido”, ocupando o interesse midiático e as vitrines das livrarias. Esse é o universo dos “*fast-books*, narrativas “gastronômicas” prontas para serem consumidas com a rapidez com que se devora um hambúrguer” (PAZ, 2004, p. 10). O nível vocabular acessível e as tramas sem elaboração formal muito complexa favorecem a leitura fácil e rápida, uma vez que “o uso de linguagem cotidiana, arranjos gramaticais simplificados, períodos curtos, minimização dos recursos estilísticos e focalização em enredos que correspondessem à experiência de vida de seus leitores ou às representações já estabelecidas em seu imaginário” (ARANHA; BATISTA, 2009, p. 124), garantem que o texto seja percorrido sem grandes sobressaltos.

De certa forma, essa escrita consumível afasta um dos grandes fantasmas da chamada literatura de alta complexidade: o não entendimento dos sentidos do texto. Caracterizada desde os formalistas russos como um uso específico da linguagem, que prima pelo adensamento dos sentidos e das formas, o texto literário seria aquele que causa estranhamento ao leitor. Para Roland Barthes (2004, p. 18) “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto e esse indireto é precioso”. Esse lugar indireto – das percepções não óbvias ou implícitas, o cultivo dos não ditos e das informações nas entrelinhas – é, desde muito

tempo, associado à literariedade de um texto. Nesse ponto, duas categorias barthesianas podem ajudar a perceber os modos de circulação dos livros mais vendidos. O autor pontua essas categorias em *O prazer do texto*:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até com certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2002, p. 20-21; grifo no original).

O leitor de *best seller* é geralmente aquele a quem não agrada o abalo de suas estruturas, que não quer colocar em jogo sua capacidade de compreensão do texto ou seus valores. Pode ser também aquele leitor contumaz de literatura “densa” que esporadicamente busca um texto “para relaxar e não pensar em nada”. Pode ser também aquele leitor para quem a garantia do entendimento e a fluência da leitura são as balizas de seu gosto ficcional, assim, “pode-se dizer que o leitor vive a necessidade de descobrir o sentido, pois ele quer a segurança de dizer que entendeu o texto. Sua maior angústia é não poder precisar o sentido; a leitura difícil é um anátema, desestabiliza e causa inquietude” (SILVA, 2006, p. 4).

No caso do Brasil, especificamente, não há uma produção nacional consistente do que se convencionou de *best sellers*. Segundo Reimão (2010, p. 13), em nosso país há uma interessante relação entre livros de ficção mais vendidos e o universo da televisão. Esta, conforme pontua a autora, atua em dois sentidos no que diz respeito à intensificação de vendas no mercado de livros: pela adaptação para o formato de novelas e minisséries (livros como *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna) ou pela inserção anterior de determinados autores no meio televisivo (caso de Jô Soares, cujos livros *O Xangô de Baker Street* e *O homem que matou Getúlio Vargas* já figuraram na lista dos mais vendidos, tendo

sido o primeiro adaptado para o cinema). Fernando Rinaldi (2013) ao comentar o fato atípico de que, no início de 2013, contrariando todas as expectativas, o livro *Toda Poesia*, de Paulo Leminski (Companhia das Letras, 2013) ter figurado na lista dos mais vendidos pelas livrarias Cultura e Livraria da Vila e no ranking da *Revista Veja* afirma que, para alguns, o problema da não-leitura estaria “na pretensão dos escritores brasileiros, que escrevem livros complexos com o objetivo de serem elogiados por acadêmicos e de ganharem prêmios literários, afastando-se, por conseguinte, do leitor” (RINALDI, 2013, p. 1).

É evidente que a questão da leitura no Brasil não se restringe ao sucesso ou fracasso de um projeto literário. A indicação de que, para alguns, “se o livro não vende a culpa é do livro e do autor” nos leva de volta à segunda trilogia a ser abordada nesse texto. Como funcionaria um *best seller* erótico? Que meandros da circulação do texto literário fazem com que, mesmo pensando ter escrito sobre um tema que as pessoas gostariam de ler, a ficção obscena de Hilda Hilst tenha saído pouco das estantes das livrarias e percorrido minguados lares enquanto *Cinquenta tons de cinza* vende milhões e circula não apenas nas cabeceiras das camas e poltronas mas em parques, academias, metrô, ônibus e salas de espera de consultórios? Questões como estas remetem não apenas ao universo do mercado já abordado como também reenvia a discussão para o campo do erotismo (e suas variantes, o pornográfico, o obsceno, com ou sem ênfase diferencial⁸) e do gênero, uma vez que um texto erótico, ao tematizar a vida sexual humana, encontra-se em território limítrofe entre a economia do desejo circulante na sociedade e as expectativas de gênero

⁸ É cada vez mais frequente a opção teórica pela não distinção entre erotismo e pornografia. Alexandrian (1994, p. 8) em um estudo já clássico sobre a literatura erótica já observava que “tudo que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais”. Argumentando que a diferenciação com base em termos binários como implícito/explicito; indireto/direto; alto/baixo; refinado/grosseiro; artístico/comercial e outras, muitas vezes se faz por atributos relativos à moralidade e não à forma do texto, alguns teóricos como Eliane R. Moraes (2004), Dominique Maingueneau (2010), Carlos Gerbase (2006), Maria Filomena Gregori (2012) preferem matizar as estratégias de elaboração e não propor uma relação de oposição (excludente) entre erótico e pornográfico. O termo *pornô* pode ser utilizado para englobar todas as categorias, desfazendo a distância formal ou temática entre as manifestações dos temas sexuais nas artes, no cinema e na literatura.

culturalmente construídas. Considerando que a *performance* dos corpos exposta no texto erótico, a linguagem de registro e as soluções narrativas apresentadas desenham cartografias do masculino e do feminino, a voz que fala no texto é também parte desse mesmo mapa. Seja o texto conformado em sua zona de conforto ou desconforme em suas linhas transgressoras, a sua recepção indica modos de se ler o pornô.

Trajetórias do desejo: erotismo e autoria feminina

Matéria polêmica, os textos eróticos e /ou pornográficos apenas recentemente começaram a ser considerados dignos de estudos acadêmicos, uma vez que, associados a um gênero menor, não eram considerados merecedores de esforço crítico ou investigação formal. O próprio erotismo como esfera fundamental à existência humana seria formulado pela primeira vez em um ensaio filosófico por Georges Bataille: *O erotismo* ([1957] 2004) apresenta uma compreensão da vivência erótica como experiência interior, fundamental para a constituição do ser. O sentido filosófico do erotismo se constitui na região fronteira com a transgressão e com a violência como campos de atuação e manifestação do desejo erótico. Para o autor, o êxtase erótico se limita com a morte uma vez que, ao se ligar a parâmetros de continuidade e descontinuidade, indicam o desconforto da ideia de finitude humana, para a qual os indivíduos formulam a ligação erótica como solução.

De modo magistral, a abordagem foucaultiana da sexualidade também lança luzes ao terreno do erotismo ao considerar que deslocando a discussão do campo da repressão para o campo discursivo, considera o sexo não como algo preexistente, mas como parte da formalização de um discurso que entrelaça saber e poder, poder e prazer. Assim, em *História da sexualidade: a vontade de saber* (2001), o autor observa que a colocação do sexo “em discurso”, ressaltando a sua condição reprimida, é uma maneira que a sociedade ocidental encontrou para sempre falar sobre sexo e valorizá-lo como um “segredo”. Esses dois textos são fundamentais para a modificação da percepção do status dos textos literários que tem o sexo como motivação uma vez que, deslocados

da esfera da simples satisfação corporal, tais textos fazem parte dessas mesmas estratégias de construção de um saber discursivo sobre o sexo. As mudanças de comportamento advindas da chamada revolução sexual dos anos 1960 são também responsáveis pela disseminação dos falares sobre a sexualidade, de modo a contribuir para que o material erótico e pornográfico tivesse circulação fora das suas tradicionais *zonas de tolerância*⁹.

Nos últimos anos tem-se acompanhado uma espécie de *boom* da ficção erótica, principalmente escrita por mulheres. Muito já se discutiu se a voz de mulher que fala no texto erótico seria diferente da masculina, se o texto teria marcas específicas por ter autoria de uma mulher. Essa preocupação não é algo que move o presente texto uma vez que ao compreender, com Judith Butler (2003) e outras teóricas feministas, o gênero como *performance*, expressão sem a qual o próprio gênero não existiria, afastamo-nos da noção de anatomia como destino. Se a linguagem é constituída e constitutiva das interações sociais, não faz muito sentido partir desse tipo de distinção. O que importa é pensar como se tem interpretado culturalmente a produção erótica a partir de uma dicção que se considera masculina ou feminina e as expectativas que são formuladas em torno dos textos, uma vez conhecida sua autoria.

Explicações, justificativas, exposição de motivos. Ainda que em menor ocorrência nas últimas décadas, quando se fala em literatura erótica de autoria feminina, termos esses ou assemelhados tem se relacionado aos textos que tematizam projetos ficcionais ou poéticos desse gênero ao longo da história literária. Não raras vezes, a chamada para “explicar-se” acontece por meio de entrevistas em que as autoras são instadas a justificar sua empreitada temática e a guinada em direção ao erotismo. Outras vezes, as justificativas são inseridas no próprio acabamento do

⁹ Para Eliane Robert de Moraes (2004), uma zona de tolerância é um nicho no qual a pornografia tem livre circulação uma vez que se mantém restrita ao lugar social que lhe cabe. Assim, estabelece-se o lugar social em que o cinema pornô, os clubes de sexo ao vivo, as revistas de sexo explícito, a ficção erótica como sendo o lugar marginal e de sombra, por excelência privado, e restringe-se sua circulação nos meios culturais, acadêmicos e científicos.

texto final, como estratégia ficcional que, incorporada à obra, pode constituir um caminho para auscultar os mecanismos que subsidiam a incursão de mulheres no ambiente textual erótico e pornográfico, bem como os percursos adotados pelas mesmas.

Quando Clarice Lispector publicou o volume de contos *A via crucis do corpo* (a primeira edição é de 1974) estrategicamente usou a própria ficção para se resguardar, frente à crítica e leitores, em relação ao propósito do livro, uma vez que, pela natureza dos textos, pressupunha que os ataques seriam fulminantes. “Vão me jogar pedras, eu sei. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais, tratava-se de um desafio” (LISPECTOR, 1998, p. 11), dizia uma Clarice toda explicativa, mas consciente da transgressão e atraída por esta profundamente. Ao pontuar que os textos sobre sexo poderiam ser como “lixo”, enfatizar que era “mulher séria” e que não escrevia por dinheiro mas por necessidade de vida, a autora indica alguns dos tradicionais meandros da percepção do texto pornô: baixa literatura, assunto indigno, inexistência de trabalho estético, autoria masculina.

Grande parte das restrições impostas às autoras reside no fato de que a sexualidade feminina é construída, no ambiente patriarcal, como passiva e retroflexa, causando ainda estranheza que um avanço sexual seja iniciado por parte da mulher. A liberdade de falar sobre sexo é muitas vezes confundida com disponibilidade total do corpo uma vez que, segundo Jean Franco (2005), na cultura ocidental a sexualidade masculina se constrói como motivo de honra e orgulho público, devendo ser provada por meios explícitos que comprovem a masculinidade do indivíduo. No entanto, a feminilidade se constrói pelo confinamento da sexualidade feminina, cujo exercício se transfere para uma esfera privada, sendo sempre propriedade de outrem: de um – para as mulheres consideradas moralmente dignas – ou de muitos – no caso das prostitutas que, por pertencerem a muitos, não pertencem a ninguém. De tempos em tempos os discursos se alteram, mas muito ainda há para ser modificado.

Nas últimas décadas, não apenas no Brasil, mas em diversos países, o número de escritoras que se dedicam à escrita do texto

erótico, até mesmo por estratégia de transgressão de gênero, aumentou consideravelmente. A própria compreensão da sexualidade sofreu modificações que, por sua vez, implicam nos modos de se ler textos que falam de sexo:

Falar *sobre* o sexo supõe um objeto estável de investigação, falar *de* sexo implica em que as próprias formas de falar partem das construções discursivas de sexo e discursos sobre a sexualidade proliferaram exponencialmente no âmbito de intensas guerras de sexo e de debates sobre a pornografia. (WILLIAMS, 2012, p. 26).

É sobre esses falares que as próximas sessões se debruçam: mais do que discutir os parâmetros do mercado e do valor já mencionados anteriormente, importa perceber de que maneira se “diz o sexo” nessas duas trilógias, e como esse se dizer se relaciona com as relações patriarcais de gênero, como o lugar social e erótico das escritoras e com o lugar social do texto erótico. Alterações nos modos de ser e de se pensar a mulher e a sexualidade (por exemplo, *Cinquenta tons* lido sem pudor em salas de espera, academias e outros lugares públicos) indicam também ondulações no campo literário do erotismo e despertam reflexões sobre o poder transgressor dessa literatura. Tais fatos não implicam, entretanto, que a livre circulação de um texto erótico indique a desconformidade com o instituído, tanto para o gênero literário quanto para as relações de gênero (*gender*).

Cinquenta tons de cinza ou a fantasia do orgasmo permanente

Recentemente, o livro *Cinquenta tons de cinza* chamou a atenção para o erotismo na literatura a ponto de uma reportagem do Programa Fantástico, da Rede Globo de televisão, informar equivocadamente que este livro “trazia o sexo para dentro da literatura”, como se ele fosse o marco inaugural do estilo e E. L. James fosse a primeira escritora a tematizar

o sexo na ficção. Entretanto, o erotismo é perceptível na literatura de autoria feminina pelo menos desde a década de 1930, quando escritoras como Anaïs Nin (nascida em Paris, mas que viveu grande parte de sua vida nos Estados Unidos) exploraram a sexualidade feminina em textos altamente eróticos, com o intuito de mostrar uma perspectiva diferente da ficção produzida por autores como Henry Miller, do mesmo período. A poesia erótica de autoria feminina, no entanto, é bem mais antiga e remonta a Grécia clássica, com a obra poetisa Safo de Lesbos (Séc. VII a. C). No Brasil, Adelaide Carraro e Cassandra Rios escreveram textos eróticos desde a década de 1950 e se apresentam como pioneiras do estilo “marginal” dessa literatura. Desde o final dos anos 1970, escritoras como Clarice Lispector, Márcia Denser, Hilda Hilst, Marina Colasanti, Nélide Pinón, Helena Parente Cunha, Fernanda Young e outras tem se dedicado à escrita do erótico. Por qual motivo então, um *best seller* inglês com ambientação americana é apresentado como marco inicial do gênero na televisão brasileira? De um lado, a discussão que já fizemos sobre literatura de entretenimento e estratégias de composição das listas dos mais vendidos explica essa percepção. De outro lado, o desconhecimento da maioria dos leitores/as sobre obras literárias canônicas, de qualidade inquestionável, que compõem o arcabouço da ficção erótica no Brasil e no mundo advém da não consolidação do texto literário como produto artístico naturalizado no cotidiano da população e nos meios de comunicação de massa.

A despeito da qualidade duvidosa do texto, o romance aciona elementos recorrentes no imaginário coletivo ao reproduzir expectativas de gênero ainda circulantes no meio patriarcal, personificando contemporaneamente a figura do príncipe encantado, o mito do amor romântico e as narrativas dos contos de fadas. É a própria E. L. James que reafirma a proposta do texto como “desligamento da realidade”, em uma entrevista sobre a trilogia:

As situações narradas são factíveis na vida real?

E L – É tudo fantasia. Christian e seu estilo de vida. Ele é incrivelmente rico, realizado, excepcional dentro e fora da cama, um mistério. Você tem uma ideia do que está acontecendo com ele, mas não sabe ao certo. Acho que as mulheres estão conscientes disso. É como ver um filme. É como aceitar Hoghwarts (a escola de mágicos de Harry Potter). E depois, você volta para o mundo real.

Então Christian é uma versão moderna do príncipe encantado?

E L – Levando em conta que é uma história romântica, com paixão e amor, então sim, ele é um príncipe. Ele é o tipo de pessoa que quando decide fazer algo, faz bem. Mas acho que ser igual a ele... seria bem cansativo. (PELLI, 2012).

A estratégia está posta: a construção da trama com o intuito de sequestrar as leitoras da realidade (fica evidente que o público alvo são as mulheres) para inseri-las em um universo ficcional feérico, no qual o homem perfeito encontra a mocinha despreparada e ingênua para lhe revelar o mundo prodigioso do sexo. Desde o primeiro toque de mãos entre ambos, Anastasia Steele já sente uma corrente elétrica percorrer o seu corpo, como um toque de mágica, algo inexplicável. A protagonista é uma jovem de vinte e dois anos, estudante de literatura prestes a se formar, sem nenhum conhecimento ou experiência sexual, algo que soa bastante inverossímil para os dias atuais, em que informações sobre sexo circulam livremente e a iniciação sexual dos jovens acontece cada vez mais precocemente. Ela é virgem e sua virgindade será devidamente “retirada” por Christian Grey, após uma longa e detalhada sequência narrativa de preliminares repletas de expressões interrogativo-exclamativas, de *ais e obs* da protagonista: “I’m going to fuck you now, Miss Steele, he murmurs as he positions the head of his erection at the entrance of my sex. “Hard”, he whispers, and he slams into me. “Aargh!” I cry as I

feel a weird pinching sensation deep inside me as he rips through my virginity¹⁰. (JAMES, 2012a, p. 117).

A cena do desvirginamento de Anastasia é emblemática da relação do casal: Christian Grey terá total controle sobre as sensações sexuais da moça, levando-a a orgasmos sucessivos e fulminantes durante toda a narrativa. Apresentado como um empresário multimilionário, ele cultiva um estilo de vida singular: é um Dominador e mantém em seu luxuoso apartamento um “Quarto de jogos” (espaço que Anastasia rebateza como “Quarto vermelho da dor”) para práticas BDSM. Toda a personalidade do protagonista é delineada a partir da ideia de *controle*. Christian exerce completo e perfeito controle sobre sua vida financeira, suas empresas e empregados e, principalmente, sobre suas parceiras, com as quais ele somente inicia qualquer relacionamento após a assinatura de um Contrato entre Dominador e Submissa, explicitando as atribuições de ambos.

O fato de que Anastasia foge ao seu controle – ela é incredivelmente ingênua e imatura, não sabe se vestir, toma decisões que a colocam em risco– faz com que a estrutura existencial milimetricamente planejada por ele, e em tudo moldada pela dominação dos outros, comece a balançar. É essa ondulação da zona de conforto de Christian a responsável pelos momentos de tensão narrativa. Entretanto, o texto não consegue fugir do lugar comum dos chamados romances água-com-açúcar ou romance rosa (ALBERONI, 1997), com passagens recheadas de lágrimas mútuas após os desentendimentos, principalmente no segundo volume (JAMES, 2012b; 2012e). De fato, como a própria autora indica, a prática sadomasoquista é apenas o cenário, a parede contra a qual se projeta uma história de amor redentorista, um conto de fadas contemporâneo.

Se comparado a outro romance que tematiza a submissão, *História de O*, de Pauline Réage (2005), no qual a escravidão sexual

¹⁰ Agora vou começar a foder com você, Srta. Steele – murmura ele, ao posicionar a cabeça de seu pau na entrada de meu sexo. – Com força – murmura, e me penetra. – Aai! – grito ao sentir um beliscão lá dentro de mim quando ele tira minha virgindade. (JAMES, 2012d, p. 107). Para a tradução dos trechos em inglês, será usado trecho equivalente na edição brasileira, posto ser essa versão acessada pela a maioria das leitoras do Brasil.

não é cinzenta, mas vermelho sangue, já que a trajetória de O culmina com marcação a ferro em brasa, aplicação de anéis de metal fundido na genitália e sua completa despersonalização, *Cinquenta tons de cinza* pode ser considerado bem cor de rosa. Apelidado de “pornô para mamães”, o ambiente sadomasoquista que, em um primeiro momento parece ser a tônica e constituir a singularidade do texto, termina sendo apenas o pano de fundo da trama, uma vez que acaba se resumindo a amarrações (gravata, cordas, algema) e surras (palmas das mãos, cinto ou chicote) as quais, em vez de causarem o sofrimento da personagem, potencializam seu prazer e proporcionam sua descoberta de si como um corpo capaz de sensações indizíveis. As cenas eróticas narradas no romance pressupõem a imediata e irrepreensível satisfação sexual de ambos os parceiros, desde sua primeira interação, quando Christian resolve o “problema” da virgindade de Anastasia:

Now I know what all the fuss is about. Two orgasms... coming apart at the seams, like the spin cycle on a washing machine, wow, I had no idea what my body was capable of, could be wound so tightly and released so violently, so gratifyingly. The pleasure was indescribable. (JAMES, 2012a, p. 118)¹¹.

O clima de excitação contínua, as referências ininterruptas da narradora ao “efeito Christian Grey” sobre seu corpo e seus sentidos é responsável pelo que poderia ser chamado de *fantasia do orgasmo permanente*. O texto parece vibrar em uma mesma tensão erótica do início ao fim, e a figura masculina personifica o falo sempre pronto a satisfazer e preencher esse feminino faltante, incompleto ou defeituoso que Anastasia, por seu turno, personifica.

A linguagem fluente, o vocabulário simples que facilita a compreensão, a utilização de detalhadas descrições que não se furtam a

¹¹ Agora entendo todo o estardalhaço. Dois orgasmos... desabar inteira, me sentir como se estivesse dentro de uma máquina de lavar, nossa, eu não tinha ideia do que o meu corpo era capaz, de ser tão contido e liberado com tanta violência, de modo tão gratificante. O prazer foi indescritível. (JAMES, 2012d, p. 109).

nomear as partes do corpo e ações dos personagens, junta-se à apropriação de um ambiente bem contemporâneo, com ambientação urbana e aproveitamento de práticas do cotidiano atual como a reprodução de e-mails e mensagens de celular, componentes que facultam a identificação com as leitoras. A exploração do ambiente BDSM é feita de modo a não “assustar” a leitora que se sinta tentada a esse tipo de fetiche, uma vez que, por mais que cenas de chicoteamento, espancamento e amarração sejam exploradas no livro, é frequentemente enfatizado pelo personagem dominador que ele não machucará Anastasia: pretende apenas fazê-la explorar sua sensualidade/ sexualidade ao máximo. Isso é profundamente atrativo se considerarmos o já destacado contexto repressor em relação à gênese da sexualidade feminina no Ocidente, pois essa violência atenuada e maquiada leva ao interesse pela exploração de uma sexualidade sem limites. O fascínio que Grey pode exercer sobre as mulheres (e que faz captar cada vez mais leitoras) deve-se ao fato de que a narrativa o aproxima ao príncipe encantado das histórias tradicionais: ele é rico, culto, refinado, competente, é um líder nato e não obstante a pouca idade, tem vasta experiência sexual por ter sido precocemente iniciado por Mrs. Robinson, uma Dominatrix.

Mesmo que a submissão formal não venha a se efetivar na trilogia, o controle que Christian exerce sobre Anastasia é um *controle pelo prazer*. Nenhuma relação sexual descrita no livro apresenta qualquer indício de insatisfação, pelo contrário, são todas prazerosas e excitantes, como se fossem a continuação de um longo e único orgasmo. Assim, como o imaginário do príncipe encantado, a satisfação sexual total e permanente pode ser um desejo da maioria dos indivíduos, sejam homens ou mulheres; desejo esse que alimenta a leitura do livro, uma vez que na rotina da vida real, a vida sexual tediosa é uma queixa frequente de homens e mulheres, responsável pela baixa frequência das relações sexuais, principalmente entre casais casados. De certo modo, a projeção de um mundo sexual perfeitamente satisfatório é bastante sedutora. Para Linda Williams (2012, p. 16) “saber o tipo de sexo que a pessoa gosta de observar é uma pista para saber o tipo de amante que ele ou ela gostariam de ter ou gostariam de ser”. Ao construir a personagem masculina como

ativa, controladora e responsável pelo despertar sexual da mulher, o texto pressupõe os atributos opostos para essa personagem feminina, posto que o comportamento adolescente de Anastasia contrasta com a maturidade de Christian, para quem a vida adulta já começou há bastante tempo, independente da sua idade.

Francesco Alberoni (1997), abordando a estrutura do chamado “romance rosa” demarca da seguinte maneira o seu esquema narrativo:

Há uma heroína que se parece com uma mulher comum. Nunca é belíssima [...]. Ou é virgem ou não teve outras experiências amorosas. Se as teve, foram experiências infelizes, águas passadas. Em geral não é rica. [...] Esta mulher, em determinado ponto da estória, encontra um homem extraordinário. É alto, forte, seguro de si. Na maior parte das vezes possui olhos de aço, cinzentos, frios, distantes. A mulher sente-se perturbada porque ele lhe parece, a um só tempo, fascinante e inatingível. É bonito demais, rico demais, admirado demais, adorado demais pelas outras mulheres para que possa esperar ser notada (ALBERONI, 1997, p. 16-17).

Alguma semelhança com Anastasia e Christian? Não terá sido mera coincidência. O fato é que *Cinquenta tons de cinza*, por mais que tente vender uma ideia de romance transgressor e pornográfico, matiza os comportamentos presentes nos romances direcionados a moldar certa feminilidade infantil e reafirmar estereótipos de gênero. Anastasia cora o tempo todo, revira os olhos, morde os lábios, chama o filho recém concebido de “pontinho”, é uma criança crescida nas mãos do Super Grey, ou Sr. Orgasmo, como ela por vezes o chama. Por mais que este homem cinza¹² possa se humanizar no *happy end* do terceiro volume, esta normalização do masculino se dá via casamento e gravidez, pois ao final da trama Ana, já mãe de um menino, encontra-se grávida de

¹² Na tradução brasileira o trocadilho com o sobrenome do protagonista presente no título de James se desfaz, uma vez que o título original do primeiro volume, literalmente, “Cinquenta tons de Grey” (*grey*, em inglês, cinza) enfatiza as ambiguidades e inconstâncias do protagonista.

uma menina. Casamento: sendo a trigésima primeira e uma das mais frequentes funções proppianas observadas nas narrativas tradicionais, dificilmente associá-lo à transgressão que o *marketing* editorial¹³ do livro quer ressaltar seria possível.

A autora declarou, por diversas vezes, que a trilogia é uma *fanfiction*. Gênero narrativo específico que se consolidou mais fortemente a partir do desenvolvimento de sites de escrita on line, a *fanfiction* (ou *fanfic*) representa uma fatia gigantesca da produção literária comercial na atualidade. Trata-se de uma homenagem que um autor ou autora (geralmente amadores ou iniciantes) fazem a um texto de sua preferência, recriando personagens inspirados no universo ficcional homenageado. No caso de *Cinquenta tons*, trata-se de uma *fanfic* da saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. Desse modo, Anastasia é correlata Bella Swan, a mocinha seduzida pelo vampiro e Christian reproduz o universo fascinante desse homem não-humano, Edward. A forma dos diálogos, as exclamações de Anastasia, as impressões e o modo como ela descreve Christian, as referências à ruborização constante, são estratégias emprestadas do texto de Meyer. A referência ao universo ficcional mágico de Harry Potter feito pela própria autora e já citado nesse trabalho marca também sua conexão com esse universo da ficção comercial recente das sagas e trilogias escritas para um público específico¹⁴.

Sendo o livro de Meyer direcionado a um público caracterizado como *young adult* (Y.A), ou seja, adolescente, a adoção do mesmo tom no livro de James soa muito estranha para uma narrativa que se pressupõe pornográfica, principalmente com a chamada principal para a utilização de mecanismos frequentes na pornografia *hard core*, como as relações de

¹³ Falamos anteriormente de estratégias de *marketing*: na página oficial da autora e da trilogia (<http://www.eljamesauthor.com>) pode-se acessar fotos dos locais por onde as personagens transitam, a trilha sonora referenciada nas cenas entre os mesmos, a lista dos vinhos degustados nas refeições... tudo para aumentar a verossimilhança e intensificar a proximidade com o público leitor do romance.

¹⁴ A associação com Harry Potter rendeu algumas leituras controversas como a do jornalista André Forastieri em seu Blog do R7, segundo o qual Anastasia Steele é uma Herminone crescida que, saindo do mundo fantasioso de Hogwarts e de Crepúsculo, entra no mundo fantasioso de Grey.

dominação e submissão. O fato é que, observando mais detidamente, o ambiente BDSM é apenas o chamariz para mais uma história de amor baunilha, para usar um termo de Grey. Esse amor redentorista afastará Christian de seu mundo doentio – na perspectiva de Anastasia, que demoniza toda a iniciação dele por Mrs. Robinson – ao mesmo tempo em que lançará a inexperiente Anastasia no universo dos prazeres sexuais eternos: “Jeez... Life is never going to be boring with Christian, and I’m in this for the long haul. I love this man: my husband, my lover, father of my child, mu sometimes Dominant... my Fifty Shades”. (JAMES, 2012c, p. 531)¹⁵. Esta fala de Anastasia está no capítulo anterior ao epílogo no volume final e se segue à afirmação de Christian, ao entrarem mais uma vez no Quarto de Jogos, de que, na verdade, é ela que está no comando e não ele. A solução narrativa final reforça a relação da trilogia como sendo mais forte com a tradição do romance rosa do que com a pornografia (por mais que haja as incontáveis e quase sempre repetitivas cenas de sexo) e institui mais uma vez a fantasia do orgasmo permanente. Para Alberoni (1997, p. 19), no romance rosa, mesmo que haja erotismo (ou no caso de *Cinquenta tons*, mesmo que haja BDSM), “o que é especificamente erótico nestas histórias não é o relacionamento sexual. É a languidez, o arrepio causado pela emoção. [...]. O erotismo aflora quando esta mulher comum, que nada tem a oferecer, sente o olhar e o interesse do herói pousados nela”.

A demonização de Mrs. Robinson (tratada como pedófila por Anastasia) e a loucura da ex-submissa Leila (descontrolada em sua obsessão que beira a psicopatia nas cenas do volume dois) são parte da estratégia de desqualificação da “formação” sexual desviante e bizarra de Christian, uma vez que, mesmo continuando a exercer a dominação ocasional sobre a parceira, isso será feito no contexto legitimado do casamento. Confinada à relação conjugal, o poder transgressor dessa prática não convencional se dilui completamente.

¹⁵ Puxa... A vida nunca será monótona com Christian, e eu entrei nessa de vez. Amo este homem: meu marido, meu amante, pai do meu filho, meu Dominador ocasional... meu Cinquenta Tons. (JAMES, 2012f, p. 503).

A estrutura da trilogia se constitui a partir de um roteiro narrativo bastante convencional e típico dessa ficção¹⁶. Apesar de ser narrado em primeira pessoa, por vezes são introduzidos prólogos e capítulos à parte (com títulos variados) que tem ponto de vista diferente: ora Jack Hyde assume a voz, ora é Christian criança e por fim, no volume três, o Christian adulto que apresenta suas primeiras impressões sobre Anastasia em uma retomada do primeiro capítulo do volume um. Tal retomada mostra o esforço da autora em “explicar” algumas passagens e soa bem desnecessário, como uma excrescência que poderia ser suprimida e, no geral, a costura do texto, a tessitura dos diálogos (que se repetidamente se baseiam no autoritarismo de Christian e na contestação de Anastasia) e a descrição das cenas de sexo carecem de inventividade e transbordam obviedades. O epílogo do terceiro volume, por exemplo, destrói uma ambiguidade do texto, revelando os encontros casuais com Anastasia haviam sido arquitetados por Christian, acostumado a ter qualquer coisa ou pessoa que desejasse. Mesmo o ambiente das práticas BDSM, que inicialmente é apresentado como salvamento da “perdição” de Grey na adolescência, e potencialmente indicaria uma ideia transgressora ao não polarizar em primeiro momento as ações entre o bem e o mal, termina neutralizado pela evolução do relacionamento para normalização, casamento e reprodução.

Ao elaborar como solução narrativa final o casamento e a gravidez de Anastasia ao lado da suposta “redenção” de Christian, que teria sido “curado” de seus desvios ou traumas pelo amor romântico, o texto boicota promessa de transgressão pelo sexo, que poderia representar/significar um avanço no campo literário do erotismo ou problematizar a inserção da voz feminina na pornografia, seja como autora ou como narradora – o caso de Anastasia. Configurando-se como mais um mecanismo de legitimação de ideologias conservadoras do que se considera feminino e masculino e do lugar da mulher na sociedade patriarcal, a trilogia de E. L. James se apresenta como apenas mais um texto de prazer, no

¹⁶ Apresentação das personagens e introdução de alguns enigmas no primeiro volume, que termina com os amantes separados. A relação é retomada no segundo volume que assume tom mais folhetinesco: perseguições de Leila, assédio e demissão de Jack Hyde, um acidente de helicóptero, revelações sobre a infância de Grey e um pedido de casamento fazem a ponte para o último volume. Este se concentra na vida de casados das personagens e em conflitos que envolvem a gravidez de Anastasia, um sequestro e prepara o final feliz no qual todos os conflitos estão resolvidos.

sentido barthesiano do termo, conformando-se ao estilo *soft porn* e correspondendo às expectativas da cultura de massa.

Um mundo nada cor de rosa: ruptura e transgressão na *Trilogia Obscena*¹⁷

“Conquanto seja verdade que a arte comercial está sempre em perigo de acabar como uma prostituta, é igualmente verdadeiro que a arte não comercial está sempre em perigo de acabar como uma solteirona”: a fala de Erwin Panofsky, citado por Izidoro Blikstein (1987, p. 15), espelha um pouco da relação estabelecida com o público pelas duas trilógicas. Enquanto *Cinquenta tons de cinza* parece se prostituir, vendendo-se como promessa conformada da satisfação permanente, a *Trilogia Obscena*, de Hilda Hilst não encontrou muitos parceiros/as que quisessem levar *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’Escárnio*, *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor* para a cama. A tentativa de explicar a pouca circulação de sua obra, é manifestada pela autora em algumas situações e direciona-se aos mais diversos campos, desde o fato de ser considerada “uma tábua etrusca” até a dúvida se o fato de ser mulher estaria influenciando a baixa repercussão de seus escritos:

Será que o silêncio em torno do meu nome se deve ao fato de eu ser mulher, eu me pergunto. Porque não vejo nenhuma mulher escrevendo como eu por aqui. Salvo engano meu. Será que ainda persiste aquele preconceito de que ‘ela escreve como homem?’ (RIBEIRO, 1989).

A argumentação em torno do fato de ser mulher, entretanto, não avança na direção de uma discussão sobre a recepção dos textos de autoria feminina, em termos de uma exclusão de gênero, mas funciona como índice do modo como sua obra destoa do que usualmente se

¹⁷ A presente seção constitui uma versão alterada do quarto capítulo da minha tese de doutoramento intitulada *Porções de ímpios desejos: movimentos da narrativa erótica brasileira de autoria feminina*, defendida em 2009.

associa, por convenção cultural e de gênero à escrita de mulheres: Hilda Hilst não escreve “literatura de mulherzinhas”. De fato, considerando a discussão em termos de uma essencialização da escrita das mulheres, a preocupação com a existência, o modo desafiador de procurar Deus pela via do insulto e da negação da divindade poderiam, em uma perspectiva de cristalização dos chamados “temas femininos”, destoar do que seria esperado de um texto escrito por mulher. As influências de Hilda Hilst – Bataille, Kiekergaard, Deleuze – associadas à desconstrução formal do gênero (*genre*) e à produção de uma ficção estruturalmente híbrida, poderiam mesmo dificultar a compreensão da obra como pertencente ao gênero (*gender*) feminino. A própria Hilda Hilst considerava o ato de escrever um ato masculino, já que se relaciona à criação: como se percebe, as expectativas de gênero (*gender*) em relação às atividades que podem ser executadas por homens ou mulheres continuam a funcionar de modo sub-reptício.

Não obstante tais considerações, acreditamos que a baixa circulação da trilogia hilstiana se deve às singularidades formais e temáticas dos textos, os quais não correspondem ao formato das trilogias comerciais que abordamos *a priori*: não se trata de uma “história” única, cuja fabulação seja particionada em três partes sequenciais. Pelo contrário, cada volume constitui uma peça única, com estruturação formal desconstrutora tanto da ficção romanesca quanto do discurso pornográfico. De fato, os textos da trilogia promovem uma verdadeira anarquia de gênero, uma vez que, ao se propor a escrever “coisas porcas”, Hilda Hilst termina por escrever textos que não se filiam à tradição da pornografia comercial. O resultado é que a trilogia não se converteria em *best seller*.

Ao escrever *O caderno rosa*, Hilda Hilst anunciou seu adeus à literatura séria, considerou o texto como uma brincadeira, mas ao mesmo tempo, utilizou-o para ironizar público e editores. A tentativa de provocar o riso com a história de uma menininha de oito anos cuja atividade – prazerosa e remunerada – é lambar e ser lambida, não teve efeito.

Para Vladimir Propp (1992), há instâncias em que o riso pode instalar-se e outras, não. A proposta do autor separa nitidamente os

temas *altos* dos temas *baixos*, estes últimos, objetos da comicidade, passíveis de serem ridicularizados, tornados risíveis. Este o problema do cômico hilstiano: nas linhas de Hilda Hilst, qualquer assunto sério pode ser transformado em risível. Rasura-se, assim, a distância entre o elevado e o rebaixado, entre os temas nobres e os ignóbeis. Mas esta fusão não é o único impedimento para o riso hilstiano. Henri Bergson (2001), afirma que não há riso fora do mundo humano. Assim, há a necessidade da coletividade para a existência do riso, de uma cumplicidade entre aqueles que riem. Tanto isso é verdade, que as pessoas que riem sozinhas muitas vezes são consideradas loucas. Aparentemente, poucas pessoas quiseram rir com Hilda Hilst: “Fui muito ingênua. Achei que optando pela pornografia, talvez chamasse a atenção. Mas sabe o que aconteceu? Os que gostam de pornografia disseram que aquilo não era pornográfico. E os críticos “sérios” se decepcionaram comigo”. (CASTELLO, 1992, s. p.).

Editores se manifestaram sobre o texto. Segundo Cicaccio (1989), “Caio Graco, da Brasiliense, considerou *O caderno rosa* ‘escabroso’. Wesley Duke Lee disse que era um lixo. Massao Ohno optou por assumir a edição, independentemente se terá maior ou menor valor literário”. E reproduz as considerações de Massao: “É possível que Hilda possa até repudiar esse livro mais tarde. Creio, porém, que apesar de seu enfoque deletério e um pouco destrutivo, tem o valor de mexer com a cabeça das pessoas. Mas não é nenhuma indução à pedofilia” (CICACCIO, 1989, s.p.). Com efeito, a apresentação de Lori nas primeiras páginas é de arrepiar: “Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum.” (HILST, 2005, p. 13-14). A criança é colocada na cena sexual não por meio de violência, mas porque ela *deseja* o prazer e é seduzida pelo dinheiro. Assim, se instaura um mal-estar no leitor que se julga uma “pessoa normal”, sem desvios de comportamento, patologias ou perversões sexuais, dentre as quais, a pedofilia.

Winckler (1983), em seu estudo sobre a produção e a circulação da pornografia no Brasil, diferencia duas vertentes básicas da pornografia: a *pornografia branda*, e a *pornografia forte*. O autor ressalta que na primeira tende-se a reproduzir elementos da moral dessublimada, adequando-se as ações representadas às fantasias mais corriqueiras da sociedade burguesa; na segunda, ocorre o que se poderia chamar de destruição da socialidade. A destruição adviria basicamente da introdução de temas como sado-masiquismo e incesto, ou da violência real, como o estupro (WINCKLER, 1983, p. 76). *O caderno rosa*, por representar no imaginário coletivo distorções do comportamento sexual, atingiu de modo negativo às expectativas da maioria dos leitores e, como parte de um julgamento apressado, em vez de provocar desejo ou excitação, provoca repulsa e reprovação.

Contos d'Escárnio. Textos grotescos reforça a tônica da *Trilogia*: o uso da matéria pornográfica ou obscena para o ataque ao sistema literário, como no primeiro livro. Conforme Crasso, qualquer um pode se declarar escritor, apresentando uma bestagem qualquer como livro; se o lixo é bem aceito e o respeito pela literatura se esvai na publicação e na aceitação de obras indignas pelos leitores que as valoram, o nosso protagonista escolhe, ele também, tornar-se escritor. Conjuntamente prenuncia o ataque a autores e obras canonizados pela tradição literária, outro *leitmotiv* da *Trilogia*, bem como ao modo de se reconhecer o valor de um objeto artístico, especialmente, o texto literário. Os modos de circulação da língua e das estruturas lingüísticas, a contínua rasura entre o erudito e o chulo, entre os assuntos sérios, existenciais e as práticas de alcova, far-se-ão sempre presentes, instituindo um erotismo de base retórica, em que o uso da língua, das possibilidades vocabulares e sintáticas se limita com a prática erótica. A língua, como órgão emblemático do prazer sexual via oralidade é também a garantia do prazer da fala literária e da fala de um texto que pretende voltar-se para o prazer. Fala e falô intercambiam-se e encenam esse jogo ambíguo.

Nas cenas com as amantes, começando pela adolescente Lina, Crasso estará sempre envolvido em alguma situação lingüística ou literária, estabelecendo uma conexão frequente entre estas e a vida erótica.

Lina é “metida a poetisa” e logo após ser desvirginada por Crasso, a ex-donzela aparentemente pudica dispara uma metralhadora de palavões. Com Otávia se dá um erro de compreensão linguística na primeira vez em que ficam juntos: “A primeira vez em que ‘a fodi’ (ou que ‘fodi-a’ ou que ‘fui fodê-la’, é melhor?) enganei-me na tradução de seu breve texto. Ela me disse: me dá uma surra. Entendi que era uma surra de pau” (HILST, 2002b, p. 16-17). A intromissão do narrador, com as falas entre parênteses – procedimento recorrente no texto hilstiano – revela ao leitor os processos da escritura, expõe a ossatura do texto e os mecanismos de escolha sintática. Em outros pontos, o tema da metanarração será as possibilidades de escolhas lexicais. Já o problema com Flora eram as citações de Lucrécio, já que esta era uma advogada, muito culta. E Crasso se pergunta: “O que mais eu podia fazer com as mulheres além de foder? Quando eram cultas, simplesmente me enojavam. Não sei se alguns de vocês já foderam com uma mulher culta ou coisa que o valha” (HILST, 2002b, p. 18), em uma clara indicação de que certas elevações do espírito seriam incompatíveis com as canalhices do corpo, pois “pau gosta de cona, não gosta de cabeça” (HILST, 2002b, p. 33) e mulher que pensa a sério só pode ser uma escrota.

É frequente a ironia frente ao cânone e à tradição literária e filosófica perceptível nas citações de autores e obras. Assim é que Crasso, ao ter como amante Josete, uma mulher culta apaixonada por Ezra Pound, descobre que esta havia feito, em homenagem ao poeta, uma tatuagem de três damas jogadoras de golfe ao redor do ânus, em referência ao verso de Ezra: “tattoo marks around the anus, and a cicle of lady golfers about him”. Unindo as duas pontas do alto e do baixo, a penetração anal “amarfanha vestidos e chapéus de inglesas ou americanas (*who knows?*)” (HILST, 2002b, p. 23) e, literalmente, fode com a poesia.

Por mais situações sexuais que a narrativa de Crasso apresente, no sentido de tornar o seu relato um relato de experiências eróticas exuberantes, tanto suas quanto de outrem, há uma descaracterização da força fálica. No início de seu envolvimento com Clódia, quando Crasso pensa que vaginas são mais difíceis de pintar do que pênis, a amante diz a ele: “como você é bobinho, *du süsser* Crassinho. Um caralho sem ereção

é fatal para as tintas. Veja: uma vagina em repouso tem por si só vida, pulsão, cor. Um caralho em repouso é um verme morto. Com que tintas se pinta um verme morto?” (HILST, 2002b, p.39).

No texto, além do enfraquecimento das referências fálicas predominantes na pornografia usual, uma estrutura em camadas abismais transforma o texto principal em uma moldura expandida e dúbia. Emoldurados pela narrativa autobiográfica de Crasso estão: a) *os inéditos e dispersos de Hans Haeckel*; b) as *Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e donas de casa*, bem como a reprodução das peças de teatro, *Teatrinho nota 0, nº 1, nº 2 e nº 3*, textos escritos pelos loucos, ambos recebidos de presente por Clódia quando esta foi presa por ocasião de estar fazendo uma de suas pinturas no parque; c) os *Contos de Crasso* (dispersos em várias páginas); d) as *Cartas de Crasso para Clódia*, dentro das quais se desdobram outros episódios, como o do professor Gutemberg. Nem é preciso esforço para perceber que essa estrutura complexa distancia o texto da mera narração de aventuras sexuais, do lixo que Crasso havia dito que escreveria e trai o principal procedimento da *Trilogia*: o uso da matéria sexual como pano de fundo para a reflexão de temas ligados ao sistema literário.

Em *Cartas de um sedutor* (2002b), o espelhamento interno, as rupturas e as irrupções desavisadas de novos núcleos narrativos que reproduzem a produção dos dois escritores – de Karl, as cartas; de Stamatius, a narrativa autodiegética e os contos – adensa o conteúdo narrativo e exige do leitor um esforço de compreensão, a capacidade de se ligar a detalhes, como as marcas gráficas. Apenas o primeiro e o último fragmento, cuja voz é tomada por um Stamatius altamente reflexivo e compenetrado, disposto a pensar e repensar sua existência, são apresentados sem título e sem numeração; as cartas são numeradas de I a XX; os contos para Eulália têm sempre uma só palavra como título; “De outros ocos” é um bloco que tematiza a vida de Tiu; as histórias que compõem o seguimento “Novos Antropofágicos” são numeradas de I a VIII.

Se *O caderno rosa* tentava manter o propósito inicial de adesão à pornografia, ao fim da leitura|escritura de *Cartas de um sedutor* são perceptíveis os procedimentos que já se haviam cristalizado na obra

anterior de Hilda, a qual ela se propusera a sacrificar em *potlatch* com a publicação da história da menininha. A obscenidade e não a pornografia a questão primordial para Hilda. Ela anuncia que está escrevendo um conjunto de textos pornográficos para chamar a atenção desse leitor venal, o que joga obras literárias no lixo, mas o substrato da escritura conserva procedimentos estilísticos já cristalizados na obra anterior. Hilda parece querer, acenando para seu anti-leitor, conquistar o leitor ideal de seu texto: as pessoas que amam a literatura em toda sua complexidade. A apresentação das cenas sexuais provoca uma confusão entre primeiro plano e fundo da cena, já que se termina por não saber qual a intenção do texto. Na cena inicial com Eulália, que lhe suplica, na sua simplicidade, que escreva sua história, Stamatius, tendo sido rude com a companheira (bem mais nova que ele, daí o trocadilho Tiu/ tio) a ponto de fazê-la chorar, tenta consolá-la com afagos sexuais:

Deita-se de bruços, chora um pouco, depois soluça, aí pego a pena do papagaio, uma daquelas com pluminhas verdes amarelas, e assoviando o hino nacional vou empenando sua bundinha, espeto a pena no anel, devagarinho vou alisando a lombada das nádegas e Eulália se ergue e se arreganha lassa, então vou entrando na mata, e deixo as polpas para a pena, bonita ali enfiada. Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona, vamos lá (HILST, 2002b, p. 18-19).

A troca simbólica – pena do papagaio/ pena de escrever/ ofício de escritor – potencializa a intromissão de elementos que desarmonizam a cena como simples ato sexual. A fina ironia no tratamento dos símbolos nacionais associada à pena que opera como simulacro fálico resulta na união das pontas do alto e do baixo, a matéria nobre – a escrita – e a matéria baixa – o ânus. A bunda emplumada e entregue de Eulália, verdadeira alegoria do carnaval em que se encontram diluídos os valores da nação brasileira.

Eis o tratamento irônico e irreverente que será dado aos temas sérios: a escrita, a literatura, a existência, a família, Deus e o Diabo

com seus tantos nomes, a morte. Um jorro de construções de sentidos desnordeantes e inusitados, passíveis de causar ligeiro mal-estar aos estômagos mais sensíveis. Punhaladas de todos os lados, que trespassam a matéria textual preconizando o estranhamento, a tensão constante sobre os valores humanos. Assim é quando Karl relata um sonho, no qual contracenava com Deus – que aparece com cara de mendigo – e os anjos que lhe lambem o ânus:

Em seguida dois anjos me arregaçavam o ó e lambiam-me com línguas prateadas, podia vê-las (as línguas), eu era lambido por trás mas via-os (os anjos) de frente assim como se tivesse o pescoço de um papagaio, podendo me virar para onde fosse. Depois, o próprio Deus com face de andarilho ou daquele vadio do pneu e todo chagoso, me colocava um pneu no pescoço à guisa de colar, e exibia um não sei quê (como chamar o farfalho de Deus?), um chourição rosado e bastante *kitsch*, enfeitado de estrelinhas. Fui todo arrebatado por dentro. Vi estrelas (perdão) (HILST, 2002b, p. 63).

O *osculum obscenum*, relatado como o beijo no ânus que as bruxas ofereciam ao Diabo durante um dos rituais do Sabbat, aparece aqui em uma inversão, pois são os anjos que osculam o ânus de Karl. Por outro lado, a projeção do divino pênis, que já havia aparecido em uma das narrativas de Hans, reaparece nesse trecho, em uma versão *kitsch*, cor-de-rosa, com estrelinhas. De fato, a escolha pelo excesso e pela zombaria foi feita, mas cabe perguntar se um público por demais comprometido com a supremacia da divindade, seria capaz de rir dessas imagens. Nesse universo de deboche, a personagem Karl apenas aparece como signo da falência do escritor – reduzido a um mero ofertante de favores sexuais e outros, um vendável e vendido – e dos sistemas de edição.

O perigo do tipo de texto que Hilda Hilst formaliza com maestria, não é apenas a incursão pelos assuntos proibidos, mas a proposta de transformação de valores estéticos e cognitivos, colocando o leitor em crise com a linguagem e com um pacto de leitura que se quer estabelecer

com o texto lido. Hilda Hilst igualmente frustra as expectativas de uma feminina escritura ao enveredar pelo território do ignóbil e nomear sem pudor as partes do corpo abaixo da cintura, efetivando o cruzamento de duas zonas de interdição: a sexualidade e a fala das mulheres. De fato, há “bocetas e caralhos em efusão”, mas os desdobramentos do texto em camadas complexas e, por sua vez, redesdaíveis, como em *Cartas de um sedutor*, distancia o texto da simples pornografia. O que se observa em Hilda Hilst é que a entrada pelos temas sexuais e eróticos é um modo de tentar valorizar sua imagem de escritora, sua identidade como autora de bons textos que ninguém percebe. Vítima de apagamento, a escritora tenta driblar a não-compreensão e a não-leitura com este procedimento.

Por outro lado, as principais exigências para o texto erótico convencional não são satisfeitas, principalmente em relação ao engendramento das figuras masculinas, todas meio emasculadas, desvirilizadas (até mesmo o diabo!), fato que contribui para o desvio da excitação – a satisfação de uma função masturbatória – como principal efeito do texto. Retoricamente excessivo, o texto hilstiano descortina relações impensadas e, com isso, revisita a esfera da transgressão, lugar seu de origem e de recusa a qualquer domesticação. Palimpsesto, à superfície do texto encontram-se subscritas outras escrituras e as vozes enunciativas, no emaranhado de referências, que terminam por referenciar a própria autora. Estilhaçando sua própria medida, Hilda Hilst cria múltiplos de si mesma.

Para Díaz-Benitez (2010, p. 20), “observado ‘de fora’ o material pornográfico é transgressor por encarnar a produção excluída dos padrões culturalmente aceitos pelo “gosto legítimo”. Ao extrapolar essas fronteiras, transgride o senso comum criado por juízos valorativos hegemônicos que enquadram a pornografia como produção de qualidade estética inferior”. No caso do texto hilstiano, a incursão por uma suposta pornografia resgata o poder transgressor desse tipo de texto, mesmo que pague um alto preço – o distanciamento dos leitores/as – pelo desvirtuamento do gênero. Isto porque, de acordo com Moraes (2008, p. 414-415), “banalizada ao extremo pela cultura de massa, a temática erótica tornou-se objeto de suspeita por parte dos circuitos literários mais

cultos, atraindo apenas alguns escritores pouco assimilados pelo sistema cultural do país”, portanto, o texto erótico que se afasta da expectativa das massas, propondo-se como texto de fruição, como desconforme em relação aos esquemas narrativos e temáticos da pornografia, seja ela *soft* ou *hard*, pode não agradar e mesmo não sair das prateleiras.

Em relação à primeira trilogia abordada nesse trabalho, frente ao desbotamento cinza e da atenuação dos mecanismos mais violentos da linguagem, das relações humanas e da própria existência, em um texto formulado para ser digerível e não causar sobressaltos às leitoras, o texto de Hilda Hilst se apresenta como aquele “preto no branco”, sem a preocupação de evitar o choque. Ainda que o preço pago seja o não figurar no topo dos mais vendidos e nem se converter em um fenômeno de vendas, para essa escritora e sua escritura não há meios tons.

Referências

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ARANHA, Gláucio; BATISTA, Fernanda. Literatura de massa e mercado. *Revista Contracampo*, Niterói, n. 20, p. 121-131, 2009.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLIKSTEIN, Izidoro. Prefácio. In: CALDAS, Waldenir. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Lua Nova, 1987. p. 13-15.
- BORGES, Luciana. *Porções de ímpios desejos: movimentos da narrativa erótica brasileira de autoria feminina*. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Letras. Goiânia, 2009. 338 p.

CADERNOS de Literatura Brasileira n.08 – Hilda Hilst. Das sombras: entrevista com Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

CASTELLO, José. Hilda Hilst troca pornô por erotismo. (Entrevista). *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, junho de 1992.

CEIA, Carlos. Best-seller. *E-Dicionário de termos literários*.

Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=142&Itemid=2>. Acesso em: 12 mar. 2013.

CICACCIO, Ana Maria. Novembro, mês fértil para HH. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 de novembro de 1989.

COELHO, Nelly Novaes. O fenômeno Harry Potter e o nosso tempo em mutação. Suplemento literário Linguagem Viva. São Paulo, Out. 2006. Disponível em: <<http://www.linguagemviva.com.br/potter206.html>>. Acesso em: 06 fev.2013.

DIAZ- BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

FORASTIERI, André. 50 Tons de Cinza: Hermione cresceu e quer transar – sem culpas. R7, 24 set. 2012. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2012/09/24/50-tons-de-cinza-hermione-cresceu-e-quer-transar-%E2%80%93-sem-culpas/>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

GERBASE, Carlos. Imagens do sexo: as falsas fronteiras entre o erótico e o pornográfico. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 31, p. 39-46, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3391/2656>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

- GREGORI, Maria Filomena. Erotismo, mercado e gênero: uma etnografia dos *sex shops* de São Paulo. *Cadernos Pagu*. v. 38, p. 53-97, 2012.
- HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002a.
- _____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002b
- _____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- JAMES, E L. *Fifty Shades of Grey*. New York: Vintage Books, 2012a.
- _____. *Fifty Shades Darker*. New York: Vintage Books, 2012b
- _____. *Fifty Shades Freed*. New York: Vintage Books, 2012c.
- _____. *Cinquenta tons de cinza*. Trad. Adalgisa C. da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012d.
- _____. *Cinquenta tons mais escuros*. Trad. Juliana R. de C. Stanton. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012e.
- _____. *Cinquenta tons de liberdade*. Trad. Maria C. Dias. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012f.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MORAES, Eliane R. *A pornografia: palestra proferida no Café Filosófico CPFL*. Cultura Marcas, 2004. 1 dvd, 55 min.
- _____. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos pagu*, v. 31, p. 399-418, 2008.
- PAZ, Eliane H. *Massa de qualidade*. Anais do I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial, 2004, Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http:// www.

livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/elianehpaz.pdf >. Acesso em: 20 mar. 2013.

PELLI, Reinaldo. Entrevista [por e-mail]. 15 set. 2012. *O Globo, Caderno Cultura*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/el-james-ha-sexo-selvagem-mulheres-gostam-de-ler-sobre-isso-6097025>>. Acesso em: 06 fev. 2013.

PROPP, Vladimir. *Comichidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RÉAGE, Pauline. *História de O*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

REIMÃO, Sandra. Os best-sellers de ficção no Brasil: 1990/2000. Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande /MS, Setembro 2001. [On line]. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/10350422397584083529631387364826498482.pdf>>. Acesso em: 06 fev.2013.

RIBEIRO, Leo Gilson. Luminosa despedida. Entrevista a Hilda Hilst. *Jornal da Tarde*. São Paulo, abril de 1989.

RINALDI, Fernando. A poesia venceu a mercadoria. *Blog Esparrela*. 7 abr. 2013. Disponível em: <<http://esparrela.com/2013/04/07/a-poesia-venceu-a-mercadoria/>>. Acesso em: 07 abr. 2013.

SILVA, Fernando Moreno da. Cultura e mercado: o *best-seller* em questão. *Interthesis*. Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 1-21, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/795>>. Acesso em: 06 fev.2013.

WILLIAMS, Linda. Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo. *Cadernos Pagu*. v. 38, p. 13-51, 2012.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade no Brasil*.

Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

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

Fiction *a trois*: eroticism, market and value in female authorship erotic trilogies

Abstract: This paper addresses comparatively two erotic fiction trilogies considering the relation between literature, market value and circulation of erotic capital. *Fifty Shades Trilogy*, by the English E L James, released in 2012 in Brazil and the *Obscene Trilogy*, by the Brazilian Hilda Hilst, released in the 1990's, are composed in a way that can be considered diametrically opposite regarding their strategies of formal composition, theme construction of eroticism and transgressive limits of pornography. If in the first one can find the feuilleton tone of the commercial works, in the second, the sense of the own density of the literary text transits along the limits of the non-fabulation, as the narrative is decomposed by reflexive mechanisms which refer to a criticism of the literary time. The reflection proposed comes from the relation with conformity or disconformity in terms of the instituted to the fictional genre erotic literature and to the context of *porn* in general, to the gender investitures which build the male as active and the female as passive and to the logic of the book market around of what constitutes a *best seller* and its circulation in the reading environment.

Keywords: Eroticism. Pornography. Female Authorship. Gender. Trilogies.



