

ENTRE O PORNÔ-CHIC E O PORNÔ-TRASH: CARTAS DE UM SEDUTOR, DE HILDA HILST

Between porno-chic and porno-trash: Cartas de um sedutor, by Hilda Hilst

Gonzalo Aguilar¹

Universidad de Buenos Aires - UBA

Tradução de Aline Leal e Aline Novais de Almeida²

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO;

Universidade de São Paulo - USP

RESUMO

Cartas de um sedutor (1991), de Hilda Hilst, insere-se na tradição da literatura pornográfica que remonta ao Marquês de Sade e a toda uma série de textos malditos criados por grandes escritores. No entanto, o livro também confronta essa tradição que, em seu presente, parece esgotada com a chegada da internet e seu arquivo de acesso massivo. Este artigo, dessa forma, se propõe a ler o livro de Hilst em um duplo movimento: para trás, em direção àquela tradição à qual supostamente pertence; para frente, em direção ao seu futuro, em uma situação nova que seus textos ajudam a construir ou enfrentar; sob a hipótese de que em nenhum dos dois casos o texto se rende docilmente a ambos os paradigmas, mas, lido em uma ou outra direção, produz rupturas, discrepâncias e desordens.

Palavras-chave: Pornografia; Transgressão; Literatura erótica transgressora de elite; Hilda Hilst.

ABSTRACT

Cartas de um seductor (1991) by Hilda Hilst is part of the tradition of pornographic literature that goes back to the Marquis de Sade and a whole series of cursed texts created by great writers. However, the book also faces this tradition that, in its present, seems to be exhausted by the arrival of the internet and its massive access file. The present article, in this way, proposes to read Hilst's book in a double movement, backwards, towards that tradition to which it supposedly belongs and towards its future, in a new situation that its texts help to build or face; under the hypothesis that in either case the text is docilely delivered to both paradigms but, read in one or the other direction, produces breaks, discrepancies and disorders.

Keywords: Pornography; Transgression; Elite Transgressive Erotic Literature; Hilda Hilst.

¹ Professor de Literatura Brasileira da Universidad de Buenos Aires e diretor do mestrado de Literaturas de América Latina da Universidad Nacional de San Martín. Este artigo integra o livro *¿Qué es más macho? Ensayos sobre masculinidades* (2023), editado por Fondo de Cultura Económica (FCE).

² As tradutoras respectivamente são: Mestre e doutora pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Atualmente, é bolsista de pós-doutorado (PNPD/Capes) do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e professora substituta adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), Escola de Letras do Centro de Letras e Artes. Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Professora Tutora do Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No início dos anos 1990, Hilda Hilst publicou a sua trilogia pornô. A série era composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). A trilogia se somava a uma antiga tradição de escrita que remonta ao Marquês de Sade e a toda uma série de textos malditos e pornográficos criados por grandes escritores. As referências que se espalham ao longo de *Cartas de um sedutor* situam o livro nesta linha: “A lista de tarados [escritores] é enorme” (Hilst, 2014, p.167). Com uma epígrafe de Georges Bataille, sem dúvida um dos escritores mais prestigiados da “lista”, a trilogia parece encontrar um lugar confortável nesta tradição maldita da *Literatura erótica transgressora de elite*.

O percurso que a trilogia de Hilda Hilst fará desde então vai se deparar, porém, com um panorama em que a força da literatura erótica transgressora de elite começa a se esgotar.³ A literatura pornográfica, que durante muito tempo teve circulação quer clandestina, quer vergonhosa, que parecia estar destinada prioritariamente a um público masculino, e que teve seu apogeu entre as décadas de 1960 e 1990, entrava em uma nova fase. Poucos anos após a publicação da trilogia hilstiana, um novo paradigma da pornografia se imporia até chegar nos dias de hoje. Na falta de uma data precisa, a mudança poderia ser datada de 1997, quando a Suprema Corte dos Estados Unidos anulou o Communications Decency Act⁴, promulgado em 1996, durante o governo Bill Clinton (Matsakis, 2018). A partir de então, a internet tornou-se um campo inesgotável na proliferação de material pornográfico e um arquivo de acesso massivo (que alguns programas de restrição hoje já esquecidos tentaram barrar), transformando totalmente sua natureza temática e seu estilo narrativo, bem como sua produção e circulação. A mudança de paradigma implicou também numa passagem do predomínio da escrita sicalíptica⁵ para o império do audiovisual. A literatura erótica, baseada em contar o que era proibido narrar, tinha que circular em um mundo onde tudo se via e nada parecia interdito. Quase se poderia falar do surgimento, em escala global, de uma nova cultura popular e massiva (a do consumo de pornografia) que ainda não é considerada pela crítica e pela academia porque carece de prestígio e porque continua sendo, embora massiva, clandestina. Seu caráter popular, porém, não pode

³ Um bom exemplo disso é a coleção *La sonrisa vertical*, das edições Tusquets, que surgiu em 1977 no contexto da redemocratização espanhola e que teve o seu auge na década de 1990, com um declínio no presente século que culminou com o seu encerramento em 2008. A coleção de narrativas eróticas, organizada por Beatriz de Moura e Luis García Berlanga, nasceu com um duplo propósito: resgatar um gênero literário até então censurado pelas leis franquistas e apostar na narrativa de jovens autores.

⁴ O Communications Decency Act de 1996 foi a primeira tentativa do Congresso dos Estados Unidos de regular o material pornográfico na internet. Em 1997, em um caso histórico, a Suprema Corte dos Estados Unidos derrubou por unanimidade as disposições anti-indecência da lei (N. das T.).

⁵ O adjetivo "sicalíptico" determina, na cena literária e teatral espanhola do início do século 20, um gênero de escrita "menor", entre o erótico e o pícaro, o libidinoso e pornográfico (N. das T.).

ser subestimado já que os sites abundam em vídeos profissionais (dominados pela indústria do entretenimento norte-americana), também em gravações caseiras feitas pelos próprios usuários (e, neste caso, os latino-americanos não ficam atrás)⁶. Em outras palavras, quando a trilogia hilstiana começa a circular, o contexto já era completamente diferente do que existia com a literatura erótica transgressora de elite.

Minha proposta é ler *Cartas de um sedutor* em um duplo movimento, para trás, em direção àquela tradição a que pertence; para frente, em direção ao seu futuro, em uma nova situação que seus textos ajudam a construir ou enfrentar. Em nenhum dos dois casos, o texto se rende docilmente a ambos os paradigmas, mas, lido em uma ou outra direção, produz rupturas, discrepâncias e desordens.

A TRANSGRESSÃO DA TRANSGRESSÃO

Para diferenciar a literatura pornográfica culta da vulgar, Susan Sontag estabeleceu um critério de qualidade artística. Em seu conhecido ensaio “A imaginação pornográfica”, escreveu que “A avalanche de obras artísticas comerciais vendidas ilegalmente por dois séculos e, agora, cada vez mais, fora de mercado, não impugna a condição de literatura do primeiro grupo de livros pornográficos” (Sontag, 1985, p. 45). Sontag refere-se, entre outros, a Pierre Louÿs, George Bataille e ao romance *A história de O*, publicado anonimamente em 1954 (quarenta anos depois, soube-se que foi escrito – contra todas as especulações – por uma mulher: Dominique Aury).

Não resta dúvida de que os textos de Hilst dialogam com a tradição literária de que fala Sontag, algo que a crítica reafirma, bem como o título que os editores deram à publicação em volume único da trilogia: *Pornô chic*. As precauções classificatórias e defensivas de Sontag reaparecem em um atributo (“chic”) que pretende separar a pornografia culta da vulgar, numa época em que tal diferença já havia colapsado completamente. De fato, em 1972, com a explosão massiva do cinema pornográfico com a estreia de *Garganta profunda*, falava-se do consumo *chique* do gênero. Nas palavras de Linda Williams (2009), uma das mais importantes estudiosas acadêmicas da pornografia:

Com a chegada da pornografia *hardcore* na América do Norte no início e meados da década de 1970, a representação explícita do ato sexual – em oposição à sua simulação –, nas telas oficiais do cinema, desfrutou de um prestígio raro. Durante esse breve momento de “porn chic”, um pequeno grupo de jornalistas liberais, diretores de filmes pornôs e estrelas começaram a falar com entusiasmo sobre um futuro utópico onde os filmes pornôs se tornariam

⁶ Uma busca rápida no site Xvideos por “*amateur peruano*” produz mais de dois mil resultados, com alguns vídeos tendo mais de 100 mil visualizações. Este é obviamente um exemplo aproximado, já que vídeos profissionais e caseiros se misturam na pesquisa.

filmes “de verdade” e os filmes “de verdade” teriam pornografia (sexo verdadeiro).⁷

Na década de 1970, ainda se podia dizer que havia dois estilos diferenciados: o movimento da poesia pornô não era o mesmo que a “pornochanchada” (a declinação cinematográfica brasileira de um fenômeno de características globais), mas levar o argumento até a última instância desembocava em um critério de qualidade artística ou literária – como faz Sontag – que os diferentes usos da pornografia justamente passaram a questionar. Ou, para dizer com o “Manifesto (feito nas coxas)” da poesia pornô, escrito em 1980: “A rapaziada tá cagando para Literatura Oficial” (Kac, 1984, p. 7). Na mesma linha, e apesar de sua escrita sofisticada, Hilst ataca o bom gosto e o imperativo de ter que escrever sobre o Brasil, tão próprio da formação da literatura nacional: “Gozo grosso pensando: sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona” (2014a, p. 141). A própria prática da escrita pornográfica – um gênero baixo ou baixíssimo – já desafia as classificações que Sontag pretende sustentar (Pierre Louÿs, aliás, soube circular em edições baratas).

A pornografia era uma estratégia que possibilitava exibir áreas obscuras e desprezadas, os restos que uma cultura não conseguia processar e que expulsava para lugares inconfessáveis: não é por acaso que a palavra “lixo” aparece nos textos que se aproximam dessa problemática, tanto em Clarice Lispector, que cunhou o termo “a hora do lixo” para seu livro de contos eróticos de 1974, *A via crucis do corpo*, quanto em *Cartas de um sedutor* que, muitos anos depois, começa com um personagem que recolhe livros de uma lata de lixo como se a lixeira fosse o arquivo de onde se devia alimentar a literatura do futuro (paradoxalmente, entre os restos, encontra livros de autores de prestígio como Tolstói ou Kierkegaard). Com a metáfora do lixo queriam não somente desafiar a instituição literária, mas também a necessidade de expandir a dimensão afetiva, simbólica e referencial da escrita: expandir o mundo dos objetos e dos corpos, sobretudo os femininos. Daí a importância de intervir em um gênero que era feito para homens e que deveria deixar de ser escrita (*grafia*) sobre a prostituta (*porneia*: a mulher como objeto de desejo) para ser escrita prostituta ou, melhor, escrita da prostituta, em que se misturam o corpo feminino, o desejo e o dinheiro. Ao revisitar o gênero pornográfico, o que Hilst e Lispector fazem é questionar as classificações convencionais entre chique e vulgar, bom gosto e mau gosto, também entre masculino e feminino. Aquilo que é resto (as palavras que não devem ser ditas, o corpo da mulher na escrita, o sexo ou os afetos sexuais) se transformam em sujeito, em protagonista, em narração.

Ora, que diferença há entre uma escrita sobre a prostituta e uma escrita da prostituta? Uma das maiores autoridades da pornografia de *qualité*, Georges Bataille, dedica um capítulo ao assunto (“O objeto do desejo: a prostituição”) em seu livro *O erotismo*, em que aponta que o início da vida sexual é “a procura de uma mulher por parte de um homem”

⁷ “O ato sexual no cinema”, disponível em: <https://www.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>. Acesso em: 25 jan. 2024.

e que as mulheres têm uma “atitude passiva” e “se propõem ao desejo [dos homens]”. A questão, ele acrescenta, é saber em princípio a que preço, em que condições, a mulher cederá (1983, p.183)⁸. Como se lê ironicamente em *Cartas de um sedutor*: “E uma mulher na cama tem que ser um pouco prostituta” (2014a, p.160).

Bataille, de uma forma muito masculina, minimiza a questão do dinheiro para enfatizar o momento da rendição. A transgressão, nessa passagem de *O erotismo*, adquire um caráter masculino naturalizado, quase animal, e esse tipo de transgressão regula um gênero tradicionalmente destinado ao consumo dos homens. Como se esse refinamento (muito chique por sinal) fosse efeito de uma natureza em que a mulher é passiva e o homem, um caçador. Na *Literatura erótica transgressora de elite*, o sujeito da transgressão é sempre um homem, e o corpo da mulher o lugar onde essa transgressão ocorre⁹. Há exceções, obviamente, como Anaïs Nin, a quem Hilst elogia em um de seus textos.

Tanto Clarice Lispector (de uma forma mais suave) quanto Hilda Hilst (com um humor extremo e intransigente) respondem a essa naturalização modernista com uma estratégia que eu gostaria de chamar de *transgressão da transgressão*. Não denunciam a transgressão, não se escandalizam, mas vão ainda mais longe: mostram o lixo que ela esconde debaixo do tapete, escrevem pornografia e a vinculam diretamente ao dinheiro; a pornografia não está somente na narrativa, mas nas condições da sua produção. A transgressão na arte esteve historicamente vinculada ao desinteresse pelo dinheiro: ao rejeitar o dinheiro, o escritor questionava a demanda burguesa, o esquema de produção, a tirania do capitalismo que aparecia suspensa e contestada na boemia, num estilo de vida, numa soberania ou supremacia da vida sobre o salário (em não ceder, para usar um dos termos de Bataille). O desejo erótico e o gozo, no *homem*, eram movidos por um desejo de conhecimento e experimentação. Em oposição, a transgressão da transgressão significa – no caso de Clarice – dizer que escreveu os contos a pedido do editor e, no de Hilda, que quer vender mais e ganhar dinheiro com a escrita (Hilst não deixa de se referir à sua situação de escritora, repetidas vezes, como se tratasse de uma variante da prostituição)¹⁰.

Não significa dizer que elas se submetam ao capitalismo, mas evidenciam o que se silencia ao desvendar a engrenagem que une escrita e dinheiro (e não o fazem, para falar de uma teoria em voga na época,

⁸ Bataille acrescenta: “Não há em cada mulher uma prostituta em potencial, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina” (1983, p.183). Eliane Robert Moraes destaca que Bataille funciona como “anjo inspirador da entrada de Hilst na escrita licenciosa” (2018, p. 20). De qualquer forma, considero que existe – como tentarei demonstrar – uma nítida separação entre a transgressão sensual batailliana e a transgressão hilstiana.

⁹ Sintomática, nesse sentido, foi a presunção que durou até a década de 1990 (o romance foi publicado em 1954) de que a *História de O* havia sido escrita por um homem. Bataille também assinou suas histórias com um pseudônimo.

¹⁰ “E aqui, no meu país, eu sou tratada, depois de quarenta anos de trabalho, exatamente como era tratada aos olhos dos ‘hipócritas’ quando eu tinha vinte anos: uma puta” (HILST, 2018, p. 32).

ao estilo de *Tel Quel*, que considerava escrita como trabalho, porque, em ambas, mais do que trabalho, há a ambição de colocar a questão do dinheiro na mesa, de fazer explodir uma literatura de homens marcada por outros interesses: ter bom gosto, escrever alta literatura, escrever sobre o Brasil). Transgridem essa transgressão e a situam em outro patamar: não utilizam o corpo da mulher como meio, mas – a partir de uma subjetivação estratégica – destacam sua relação com o dinheiro e as experiências que isso provoca. Na “Explicação” que Clarice Lispector escreve para seu livro de contos *A via crucis do corpo*, o gesto se mostra descaradamente e com um paradoxo: a demanda por dinheiro se transforma em desejo.

EXPLICAÇÃO

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação. E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer *história de encomenda*. Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração. A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via crucis”. Eu mesma espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas. *Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso*. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio.

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a *inliberta*.

Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a *hora do Lixo*. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um *mundo cão*. (1974, p. 19-20, grifos meus)

Clarice cria, para se referir à sua própria posição, um neologismo – a “inliberta” –, palavra vinculada à escravidão, à

possibilidade de acabar com ela e à ficção de tê-la feito.¹¹ Presa nas teias do mercado e da instituição literária, Clarice se rebela. E não entrega arte ou literatura, mas *lixo*. Não sabe fazer “história de encomenda”, mas encontra uma figura tradicional da criação literária (a “inspiração”) para finalmente dizer que sim: a *mistificação* é tão evidente que não se pode deixar de pensar que Clarice está interessada em pôr em cena todo o processo.

Não foi muito diferente do que aconteceu com Hilda Hilst quando ela deu a Wesley Duke Lee o seu texto para ler: “É horrível, Hilda, que coisa horrorosa, é um lixo o que você escreveu” (HILST, 2014a, p. 262). Hilst falou, claro, do dinheiro e do giro comercial que dava com esse livro, mas também de explodir uma instituição (literatura) machista que lhe negava reconhecimento. Aos sessenta anos, Hilst assume um papel comumente reservado aos homens (o de “velho safado”) e dispara em todas as direções: contra a pureza dos escritores, a explicitação da ambição monetária; contra o protagonismo autoral masculino na literatura de temática sexual, a ruptura feminina da transgressão da transgressão; contra uma literatura comportada e de bom gosto, o escândalo de uma literatura feita de palavrões e cenas profanas. A partir daí, a literatura de temática erótica pode ser lida a contrapelo, como Hilst faz com o *Diário de um sedutor*, de Søren Kierkegaard, um relato em que se leva ao paroxismo o sujeito masculino (o narrador e protagonista Johannes) que faz experiências com a mulher (Cordélia) e a sujeita ao escrutínio intelectual, afetivo e espiritual. Mas o que aconteceria se fosse Cordélia a usar Johannes, sem que ele percebesse, para cometer uma transgressão?

Mas a *transgressão da transgressão* vai mais longe: não somente revela o seu lado oculto (seu lixo) como questiona a sua própria natureza, o seu caráter de lei masculina ou de masculinização do desejo. Se a transgressão à *La Don Juan* de Kierkegaard e Bataille se expressava em frases como “o interdito está aí para ser violado” (que Bataille extrai do *Ensaio sobre a dádiva*, de Marcel Mauss), Hilst parece acrescentar: “violado pelos homens”¹². Em sua entrevista a Caio Fernando Abreu, a escritora diz: “não foi a pornografia que me atraiu: foi a leveza” (Hilst, 2014a, p. 258). Basta considerar o toque rabelaisiano de seu projeto, a gaia ciência de Lori ou a astúcia de Eulália, para perceber que a trilogia não deixa de fazer ouvir o seu riso, o seu espírito lúdico e o seu gesto de não subordinar todos os seus esforços à lógica da transgressão.

¹¹ Os libertos eram escravos que foram alforriados ou emancipados. Ao criar um neologismo, Clarice se refere à sua condição de escrava e à sua rebelião contra essa condição.

¹² Para esta passagem, inspirei-me no excelente livro de Dobry, 2017, particularmente nas páginas 165-173.

O RISO DIANTE DO PATRIARCADO: DE ÉDIPO A MIRRA

A estrutura narrativa de *Cartas de um sedutor* é composta de três partes: na primeira, o narrador Stamatius – ou Tiu –, um escritor que vive de lixo, conta uma história para Eulália¹³. A história que Tiu conta à Eulália são as cartas que Karl envia para a sua irmã, Cordélia. Este relato emoldurado é a segunda parte. Na primeira parte há interrupções por parte da mulher, mas a segunda se apresenta a partir do gênero unilateral da epístola (não aparecem as respostas de Cordélia). A última e terceira parte do livro são as quatro narrativas anunciadas de Stamatius (com os comentários de Eulália ao final de três delas) e outros dois textos independentes da narrativa principal, também de Stamatius. Ou seja, num jogo de duplos e repetições, *os homens contam a história para as mulheres*. A transição da primeira parte para a segunda (quando começa a numeração dos capítulos) vai de baixo (Stamatius é um mendigo) para o alto (Karl é um “dândi pervertido”) (Hilst, 2014a, p. 195) em uma passagem que funciona como um *continuum* para mostrar as duas faces de um mesmo gesto (sobretudo na linguagem) que poderia ser sintetizado com uma passagem da epígrafe de Bataille (o “esplendor dos farrapos”) ou na frase que abre o livro: “Como pensar o gozo envolto nestas tralhas? (Hilst, 2014a, p. 139). Não há elevação sem descida, nem espiritualidade sem carnalidade: esse princípio rege a teologia do texto.

Tanto pelo título do livro quanto pelo nome do protagonista, foi sinalizada a relação com Kierkegaard e o seu *Diário de um sedutor*. No entanto, não foi sublinhado o suficiente o quanto Hilst inverte a lógica que rege o livro de Kierkegaard, um texto que consiste nos escritos de um homem que mostra como conquistar as mulheres e depois deixá-las (foi apontado que, para o filósofo dinamarquês, “a mulher deve pertencer a outro para encarnar o ideal, para ser amada com amor verdadeiro”) (Lukács *apud* Dobry 2017, p. 167). Tanto o *Diário* do filósofo dinamarquês quanto as *Cartas de um sedutor* da pornógrafa brasileira são escritos por um homem sem a voz da mulher (exceto como interrupção). Apesar disso, no jogo de duplos e duplicações da história, a astúcia feminina da Cordélia de Hilst (e não a de Kierkegaard) consegue prevalecer sobre a enunciação masculina. É ela, e não o irmão-narrador, quem cumpre a tarefa de dormir com o pai (ou seja, as cartas de um sedutor são, na verdade, sobre uma *sedutora*). Cordélia é superior ao irmão, controla a história e guarda o seu segredo. Costuma-se citar, no campo da literatura erótica de elite, que – como dizia o Marquês de Sade – para escrever é preciso dormir com a mãe. Essa é a lógica sexista que rege uma literatura em que o objeto feminino mais proibido se transforma no maior troféu da ousadia e do gozo masculinos. Ora, o que faz Cordélia não é apenas destruir o mito ocidental, modelo que articula esse desejo (o de Édipo), mas substituí-lo por outro: o mito de Mirra. Aqui, o objeto de desejo não é uma mulher, mas um homem, não é a mãe, mas o pai. Cordélia inverte a herança genealógica: enquanto a mãe vivia em estado de castidade total (sempre com a harpa entre as pernas), o pai é pura potência sexual: não

¹³ Etimologia dos nomes: Stamatius significa imóvel, e Eulália eloquente.

só é objeto de desejo dos irmãos, como divide a cama com um negro que tem o nome de João Pater, o Pai Nosso ou Pater Noster. Mas com a filha, o macho (Karl) é decapitado.

As crônicas, que Hilda Hilst escreveu para o “Caderno C” do jornal *Correio Popular* e outros meios de comunicação durante a década de noventa, serviram de plataforma para divulgar a sua própria obra (sobretudo os poemas) e vincular sua escrita com notícias políticas e sociais. As crônicas são um laboratório sobre o fracasso da política, os maus-tratos aos animais, as falhas do humano, a crueldade de Deus, a exploração da natureza, entre outros temas. Não é por acaso que a primeira crônica em ordem cronológica (pelo menos na antologia de Duncan e Chiara) se passe em um clube de *strippers* e que Hilst proponha decapitar (mas não castrar) o homem: “os acéfalos são até mais estimulantes” (2018, p. 19). Não há inveja do falo, converte-se este falo em um dildo, como faz Hilst no belo poema que publica nas crônicas e que assina com um heterônimo: Johan Kurko, “poeta kapadócio do século XVI”:

ó majestoso! Deixa-me sugar-te
Ambarino, sob o palato trevoso.
Ereto, netarino
Repousa entre minhas mãos
Para que eu possa adorar-te (2018, p. 329)

O pai adorado não é cabeça (da família), mas *caralho* (do corpo). A crítica em *Cartas de um sedutor* ao mito de Édipo como explicação do desejo humano é enquadrada em uma série de ataques à explicação freudiana, alguns dos quais Hilst não desconhecia. Em 1972, Gilles Deleuze e Félix Guattari – que viajariam ao Brasil em 1982 – publicam *Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*.¹⁴ A crítica que fazem os teóricos franceses é devastadora e muito complexa: criticam a familiarização do desejo, sua triangulação e vinculação com o capitalismo. Michel Foucault, em algumas conferências que oferece justamente no Brasil (Foucault é citado em *Cartas de um sedutor* como “o brilhante tarado”, p. 145), também aponta contra a leitura freudiana e coloca o mito em perspectiva histórica (Grécia do século V a.C.) indicando o desmonte que ocorre naquele período na relação saber e poder, da qual Édipo seria um emergente. Ao responder a uma das perguntas do público, Foucault responde: “Meu tema, e nisso sigo Deleuze, é que Édipo não existe” (1991, p. 146). A “edipianização do universo”, como a chama Casarino (1992, p. 27), a propósito do filme *Édipo Rei*, de Pier Paolo Pasolini, foi criticada na década de 1970 tanto por ser uma extensão colonial do mito quanto por projetar um pequeno drama burguês familiar como chave do desejo. Mas talvez a crítica mais poderosa seja aquela feita a partir de uma perspectiva de gênero. *Alicia ya no* (publicado originalmente em 1984), de Teresa de Lauretis, coroa uma série de críticas feministas ao mito de Édipo e desafia a própria teoria da narração:

¹⁴ Há uma citação do livro de Deleuze e Guattari, sem citar o título, na crônica “Por quê, hein?": “Experimente. Dê um de Deleuze, Guattari e Michaux. Mande essa mesa esquizofrênica para o trabalho” (Hilst, 2018, p. 25).

Na história de Édipo, que surgiu durante o *sistema patriarcal*, o papel da princesa teve que ser atenuado, rebaixado; no entanto, não desaparece completamente. Daí a figura da Esfinge, condensação da princesa e da cobra, que mais tarde será figura da etapa anterior da trama, a iniciação do herói na floresta, onde recebe força, sabedoria e o sinal de liderança (nos contos populares esta é a função do Doador). Mas, salienta Propp, a Esfinge “contém aqui claramente a imagem da mulher, e em algumas versões Édipo priva-a de sua força da mesma forma que a princesa feiticeira costuma ser privada de seu poder, ou seja, com a união sexual” (1992, p. 183).

Lauretis vincula a leitura freudiana do Édipo ao patriarcalismo e ao próprio modo de narrar. A mulher é o objeto e, como tal, diminuída em sua capacidade de desejar. O homem, complementarmente, é o protagonista (o herói que move a história) e carrega consigo o enigma do desejo.

A crítica de Hilst ao mito de Édipo faz parte dessa série, mas ao mesmo tempo a renova. Por um lado, porque é feita com humor, com um riso que perturba o patriarcado. Já de início Karl escreve: “suspeito / Que fisgaste o paterno caralho // Nos teus buracos fundos. Traidora” (2014a, p. 141). De fato, Cordélia não apenas dormiu com o pai, mas teve um filho (Iohanis, nome do narrador da ficção de Kierkegaard) e, portanto, o narrador tem inesperadamente um irmão que é também seu sobrinho. Astuciosamente, Cordélia intervém na relação naturalizada entre masculinidade e narrativa. Mas Hilst vai além: Karl chama sua irmã de “Cordélia-Mirra” e o mito de Mirra é o que Hilst propõe para substituir Édipo. “Mirra, sim, é que ilustra perfeitamente o chamado complexo de Édipo. Pobre Édipo! Pois *nem* sabia que a outra era a mãe. Nem Freud nem Jung leram Ovídio (*Metamorfoses*)” (Hilst, 2014a, p. 160, grifo meu).

Mirra é uma personagem da mitologia grega cuja vida é relatada por Ovídio. Mirra, assim chamada porque foi condenada a se tornar uma planta de mirra, era a mãe de Adônis, que ela teve com o próprio pai: Ciniras. A união entre Mirra e seu pai Ciniras é semelhante à de Cordelia com seu pai. “tu e o pai dormiam juntos e fornicavam”, escreve Karl, “e me fizeram de *claune*” (Hilst, 2014a, p. 159). Mas em que se baseia a inovação de Mirra em relação ao Édipo, além de definir o desejo não em relação ao Pai, mas com outra lógica, em que a mulher é a protagonista? Como diz Karl, Mirra – ao contrário de Édipo – sabia que era seu pai e faz uso de um artil para enganá-lo. A mulher é sujeito do desejo em um duplo sentido, como heroína e protagonista consciente, e o homem é reduzido à figura cômica e sofrida do *clown*, um autômato “dândi perverso” que só faz rir.

A trilogia pornô hilstiana interveio em uma tradição de prestígio ambivalente e mostrou suas deficiências e o alcance exíguo de suas transgressões. Lida nos dias de hoje, de uma sociedade em que a pornografia tem outro estatuto, pode revelar novas estratégias e formas de pensá-la e vivê-la.

CHIC / VULGAR / TRASH: DESTRUIÇÃO DA OBSCENIDADE

A transformação da relação entre sexualidade e arquivo afeta tanto a disseminação da pornografia quanto a própria vida em seu conjunto. Os arquivos da era moderna, desta sociedade que Gilles Deleuze caracterizou como “disciplinar”, foram substituídos pelo arquivo da atual “sociedade de controle” (1995, p. 277). Naquela predominavam lugares fechados e isolados como focos de disciplina (escola, fábrica, hospital, cadeia) e assim também se distribuía o arquivo que era depositado em lugares fechados como bibliotecas, museus, ministérios. O poder estava ligado à administração do acesso a esses lugares fechados. Na sociedade de controle em que vivemos, por sua vez, o arquivo não está mais alojado em lugares fechados, mas nos acompanha por todos os lados: em nossos celulares, na internet, nas redes de comunicação que se estendem por todo o espaço habitável. Antes, para ver pornografia, era preciso ir a um lugar fechado (às cabines de uma *sex shop* ou ao cinema). Hoje, por sua vez, ela está potencialmente em nossos celulares ou computadores. É o sexo na era da reprodutibilidade técnica.

O conflito continua a ser o acesso, embora seja muito mais crucial o excesso, ou seja, a forma como a nossa própria vida é registrada em um arquivo e posta ao alcance de todos (ou de quase todos). O problema da censura da sociedade disciplinar é substituído pelo da proliferação do dizível e do visível, dos rastros que deixamos nesta inteligência artificial que são as redes e plataformas. Não mais o que se vê, mas como fazê-lo circular. A pornografia passa do terreno da obscenidade – do que acontecia fora da cena, que se levava para os recessos do arquivo – para o da *on-scenity*, segundo termo criado por Linda Williams: uma exibição permanente, sempre acessível, com um só clique. O que é vedado à visão é trazido à cena, num perpétuo e latente obsceno: um “ponto de fuga onde as convenções colidem em torno do público e do privado, do lascivo e do ordinário; onde ocorre o debate público e a velha obscenidade – do tipo que realmente se mantinha escondida e encerrada em museus secretos – deixa de ser possível” (*apud* Barba, 2007, p. 81-83). As mudanças são muito profundas: nos anos 1970, a pornografia era denunciada por mulheres devido ao seu machismo: Andrea Dworkin ou Catherine MacKinnon defendiam a proibição da pornografia por perpetuar “o direito sexual dos homens sobre as mulheres”, e Robin Morgan dizia que “a pornografia é a teoria e o estupro é a prática.” Com a transformação do arquivo, a circulação e o acesso não se restringem mais a um gênero e, como a proibição na sociedade de controle não é mais possível (nem desejável), a política passa por pensar seus usos e como poderia ser a pornografia feminina ou feminista. Embora eu não ache que Hilda Hilst faça pornografia feminista ou pós-pornô, a trilogia apresenta a escrita do pornô a partir de uma perspectiva de gênero.

Interessa-me particularmente a mudança do estatuto da transgressão na passagem do pornô vulgar e chique para o pornô *trash* em que vivemos atualmente. Na sociedade disciplinar, a transgressão era a forma de revelar os mecanismos do poder. Como continuar apoiando a transgressão quando, nos anos 1990, ela se tornou senso comum e atributo de políticos conservadores? Como sustentá-la quando há consenso para

aplicar a lei (para processar) ou a condenação social por comportamentos inadequados que já foram a aura transgressora de artistas e vanguardistas? Como articular o comportamento em torno da transgressão quando a norma foi substituída pelas múltiplas e permanentes anomalias sem normalidade que a elas fazem referência? Como deixá-la intocada no centro do sistema quando – como vimos – se baseia na lógica masculina ou sexista? Nesse contexto, em que a pornografia é o pão nosso virtual de cada dia, como ler o romance de uma menina de nove anos que começa dizendo:

Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, é toda cor de rosa [...] E o homem que não é tão moço pediu pra eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir bem as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda e pediu para que eu abrisse bem as minhas perninhas. 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 o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum (2014a, p. 11),

E quando o jornal mais importante da Espanha se opõe à reedição de *Lolita*, de Vladimir Nabokov? Sem dúvida, a transgressão deixou de ser a categoria moderna para compreender os comportamentos de resistência ao poder. E Hilda Hilst – como Mirra – sabia disso. É este conhecimento que faz a diferença, porque o ato incestuoso não se baseia na transgressão, mas naquilo que Georges Bataille chamou de “convulsão” (1983, p. 189), ou seja, a prostituição que perde toda a sensualidade e se torna animal.

A trilogia de Hilst gira em torno da *transgressão da transgressão* e da *destruição do obsceno*. Ou seja: exibir a masculinidade da transgressão e a inutilidade da obscenidade. Daí a leveza (hipostasiada na voz de uma menina) que ignora as diferenças entre o permitido e o proibido e a fronteira entre o visto e o não visto, o dizível e o indizível, que supõe o fora de cena (obs-ceno). As palavras proibidas, grosseiras ou “más”, não são ditas como quem procura escândalo, mas porque fazem parte do tesouro esfarrapado da língua. Em *O erotismo*, Bataille condena a “prostituição baixa” (que ele compara ao *Lumpemproletariado*, ou seja, a que seria uma prostituição dos trapos) como aquela que desce ao nível dos porcos: perde a vergonha humana, regozija-se cinicamente na indiferença às proibições e coloca no mesmo plano o sagrado e o profano. “A baixa prostituta se degrada à categoria dos animais: ela suscita em geral um nojo semelhante àquele que a maior parte das civilizações demonstra pelas porcas” (observe o uso do feminino) (1983, p. 188). É ainda pior do que os animais por causa do resto humano que se mantém na prostituta moderna ou das ruas. No entanto, se a escrita de Hilst for comparada com a de outros contemporâneos da *literatura erótica transgressora de elite* (por exemplo, *Elogio da madrasta*, de Mario Vargas Llosa, publicado em 1988), fica evidente que a trilogia *Pornô chic* foge do sensualismo e da atmosfera de mistério e

interdições típicos do gênero. Não há preliminares, nem suspense, nem portas entreabertas. Há mais Rabelais do que Bataille, e o gozo – típico dos personagens *trash* ou lúmpen – não depende mais do medo das proibições, mas do conhecimento carnal e espiritual do corpo e da linguagem.

Em um mundo em que os modos de circulação do obsceno se transformam, em que as formas de cortejar mudam e não se pode mais falar – sem se envergonhar – da mulher como objeto que se propõe ao desejo, o que *Cartas de um sedutor* faz é se perguntar – através da escrita – sobre as relações entre gozo sexual e narração, desejo e saber narrativo, fruição dos gêneros sexuais e literários... em suma, sobre o que sabemos do desejo.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Leusa. Hilda Hilst, umasómúltiplamatéria. *Cult*, n. 233, a. 21, abril, 2018.

BARBA, Andrés; MONTES, Javier. *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Valencia: Pretextos, 1995.

DOBRY, Edgardo. *Historia universal de Don Juan (Creación y vigencia de un mito moderno)*. Barcelona: Arpa, 2017.

FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1991.

HILST, Hilda. *132 crônicas: cascos & carícias e outros escritos*. Prefácio Zélia Duncan, introdução Ana Chiara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014a.

HILST, Hilda. *Cartas de un seductor*. Trad. Teresa Arijón e Bárbara Belloc. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014b.

KAC, Eduardo; TRINDADE, Cairo Assis. *Antorlogia - Arte pornô*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *El via crucis del cuerpo*. Trad. Gonzalo Aguilar. Estudio crítico Vilma Arêas, dossier Constanza Penacini. Buenos Aires: Corregidor, 2015.

MATSAKIS, Louise. Today's debate over online porn started decades ago. **Wired**. Disponível em: <https://www.wired.com/story/online-porn-laws-debate-started-decades-ago/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

MORAES, Eliane Robert. As faces espelhadas de Eros. **Cult**, n. 233, a. 21, abril, 2018.

SONTAG, Susan. La imaginación pornográfica. In: SONTAG, Susan. **Estilos radicales**. Madrid: Debolsillo, 2011.

WILLIAMS, Linda. El acto sexual en el cine. *LaFuga*, 9. Disponível em: <https://www.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Contato do autor e das tradutoras:

Autor: Gonzalo Aguilar

E-mail: gonzalus2001@gmail.com

Tradutora: Aline Leal

E-mail: alinelbarbosa@gmail.com

Tradutora: Aline Novais de Almeida

E-mail: alinenovas@gmail.com

Manuscrito aprovado para publicação em: 01/03/2024