

CATEGORIA: *Ensaio*

1º prémio

“BE IT SAID WITHOUT A FIGURE”  
figuralidade e representação em  
Fanny Hill, de John Cleland

Miguel dos Santos Silva Ramalhete Gomes

## 1. Preliminares para futuro aprofundamento

Tentarei aqui ensaiar um movimento para baixo. Questão de direcção, de estar rente à terra, mas nem sempre e talvez não de todo. O baixo é o rasteiro, o material: o estilo baixo, na poética da *Ständeklausel*, fazia corresponder uma classe baixa a um registo – precisamente – não elevado, mesmo vulgar<sup>1</sup>.

Em literatura, há um género sempre, ou quase sempre, baixo – tão baixo e rasteiro que seria não-literatura, o oposto numa lógica binária, o negativo em função do qual se definiria e caracterizaria o positivo –, um género que, só por si, quase define a literatura dita culinária (para usar a expressão de H.R. Jauss), feita para consumo imediato: falo evidentemente da literatura pornográfica. Duas questões desde logo: questão do consumo, do uso, da função, enfim da transitividade do texto literário; também questão da definição do género e, sobretudo, da sua frágil distinção em relação ao seu congénere literário, a literatura erótica. Abordarei cada uma destas questões a seu tempo.

A referência ao estilo não é acidental, embora possamos ver mais tarde que o estilo de que vou falar é baixo apenas figuralmente (aliás, como sempre, quando falamos da baixeza do estilo, de um estilo rasteiro). Trata-se aqui de uma ligação entre estilo e classe profissional dentro da literatura pornográfica. Refiro-me à má reputação não só desta literatura mas das que acabam frequentemente por ser as suas protagonistas: as prostitutas. A má fama desta classe é proverbial. A má reputação do género literário é também conhecidíssima, tal como as razões para isso apresentadas. A primeira, óbvia, não será aqui sequer desenvolvida: é a razão moral. A segunda, mais nossa contemporânea, será estética, literária, mais subtil. Roland Barthes aponta para

---

<sup>1</sup> A propósito da influência de um conceito como a *Ständeklausel*, veja-se, por exemplo, o que Friedrich Schiller diz do baixo na arte: “O que é baixo assinala sempre algo rude e plebeu (...). O que é comum opõe-se portanto ao que é nobre, o que é baixo ao que é nobre e ao que é decente em simultâneo (...). Trata-se um assunto *de maneira baixa* ao fazer notar aquele aspecto nele que a boa decência manda ocultar ou ao dar-lhe uma expressão que conduz a conotações baixas. Na vida do maior homem ocorrem funções baixas, mas só um gosto baixo as irá realçar e descrever” (Schiller 1997: 188).

esse juízo a propósito da recepção de D.A.F. de Sade: “Il y a beaucoup d’intellectuels pour dire que Sade est ennuyeux!” (Barthes 1981: 183). É um lugar-comum crítico: a literatura pornográfica (que nem seria literatura) teria como características uma monotonia e uma repetitividade excessivas; seria vulgar e crua, denotativa por oposição a conotativa; quando perifrástica e sugestiva, seria ora de mau gosto (através de alusões e trocadilhos duvidosos e fáceis) ora erótica e aí já um pouco mais aceitável. Temos assim, por um lado, uma crítica à crueza nominativa e descritiva da pornografia – um órgão sexual tem um nome e esse nome é usado –, causadora de uma inevitável repetitividade (característica de qualquer gênero que se defina tematicamente) e, portanto, do tédio do leitor. Por outro lado, quando o texto tem pretensões artísticas mínimas, ou pelo menos não quer ofender a moral (muitas vezes disfarçada de tédio), e usa (ou abusa de) figuras de retórica e de um estilo mais delicado, será então de mau gosto, ridículo, delirante. Voltarei a este ponto mais tarde.

É neste contexto, e para desenvolver este contexto, que tenciono abordar uma obra emblemática da literatura pornográfica, *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748-1749), mais conhecida como *Fanny Hill*, de John Cleland. Durante muito tempo publicada clandestinamente, com centenas de edições e traduções conhecidas, mas apenas editada oficialmente nos EUA em 1963 e no Reino Unido em 1970, trata-se de uma obra que causou a ruína do autor e de alguns dos seus sucessivos editores (de novo, a má reputação), apesar de lida com muito prazer por uma miríade de leitores anónimos. Veremos que não é uma obra explícita ao nível de um Sade (ou sequer de uma boa parte dos romances libertinos franceses que circulavam na Europa do século XVIII, como *L'École des filles*, de 1655), mas alusiva, embora não em demasia, com a elegância de estilo e a profusão retórica próprias do século XVIII.

## 2. Introduzindo o assunto

Porquê *Fanny Hill*? Por que não *Justine* ou *Juliette*? *Venus im Pelz*? *Histoire d'O*? *Fanny Hill* surge num momento curioso da história da literatura, bem no meio do século XVIII e, nesses últimos tempos de um classicismo que, poucas décadas depois, passará relutantemente o testemunho ao romantismo, encontramos nesta obra uma intensa problematização de algumas das

principais e mais discutidas questões da literatura ocidental, questões estas que se prendem necessariamente com a existência de uma literatura erótica ou pornográfica. Antes de as apresentar, esclareço que não tentarei considerá-las fora do âmbito deste romance ou de uma literatura pornográfica. De todo. Este não é um ensaio de poetologia. Por edificantes que sejam estas questões, veremos que aqui só irão interessar na medida em que possamos rebaixá-las. De resto, veremos este fenómeno ocorrer frequentemente: falando de pornografia (e mesmo muitas vezes não falando dela), escapa-se mal ao trocadilho ou à alusão lúbrica e veremos que estes segundos sentidos se infiltram e se disseminam com a maior das facilidades mesmo no ensaio mais empedernido e mais moral.

Dito isto, falta acrescentar que serão estas as questões orientadoras do ensaio. A primeira prende-se com a mimese e a figuralidade. Se a mimese se compromete com um propósito de representação, de verosimilhança (literalmente, similitude com a verdade), e que é um dos motivos para a exaustividade descritiva da pornografia, interessa-me o modo como a figuralidade participa neste projecto, fazendo-se tema ocasional de *Fanny Hill*, e chegando, em última instância, a desestabilizar qualquer tentativa de criar uma semelhança com a verdade. Tendo isto em conta, irei considerar sobretudo duas figuras: a símile e a metáfora. Isto sugere já um caminho ínvio: a símile e a metáfora são figuras de comparação, de criação de similitude. O propósito de similitude com a verdade vê-se, desde logo, dependente deste tipo de operações e das suas idiossincrasias. Olhando para o uso da expressão “figura” em *Fanny Hill* vemos, então, de que forma figuralidade e representação se mesclam e se complicam. A palavra “figura” é aqui usada para significar tanto figura de retórica como figura enquanto desvio ou fingimento (as conotações são várias num texto que imita a verdade – a mentira seria a imitação da verdade – e na história de uma prostituta que se vê ocasionalmente forçada a fingir prazer). Esta consciência da figuralidade mostrar-nos-á *Fanny Hill* como uma teoria aplicada das figuras de retórica.

A segunda questão deriva do problema criado pela primeira: se a representação não consegue ser realista, mimética, ou verosímil, é porque esta não consegue recriar a experiência (no limite, o desejo implícito seria o de a linguagem nos devolver as coisas que nomeia: é este fetichismo que marca a

noção de tabu – dizer a coisa ou o acto seria invocar a corporização dessa coisa ou acto). A visão que aí encontramos da linguagem é nossa conhecida: haveria um divórcio insanável entre linguagem e experiência, estas seriam inconciliáveis na sua diferença radical. O sintoma deste entendimento, em *Fanny Hill*, é o repetido pedido de desculpas perante a repetitividade e monotonia do texto, a admissão de que seria impossível recriar as sensações através de palavras, e o apelo ao leitor para que faça uso de dois suplementos absolutamente necessários: a sensibilidade e a imaginação. Se a relação entre experiência e linguagem é impossível nesta direcção (ou seja, da experiência tida para a sua posterior descrição), por outro lado, convém ter sempre em mente de que este é um romance erótico ou pornográfico – um texto que procura um efeito muito claro. Ao visar a excitação sexual dos seus leitores (poderíamos dizer a erecção, pois que *Fanny Hill* foi escrito para leitores masculinos, dizendo ainda alguma crítica feminista, e com razão, que o ponto de vista aí veiculado seria masculino, apesar de ser posto na boca de Fanny) – como dizia, ao visar a excitação sexual dos seus leitores, *Fanny Hill* visa ligar linguagem e experiência, mas desta vez por via do efeito e da performatividade. Assim, se se imagina incapaz de descrever e de recriar, esta linguagem pelo menos cria ou provoca, acoplando linguagem e experiência numa outra parte do esquema comunicacional. Não é já o texto que deve juntar linguagem e experiência, mas sim o leitor, nos efeitos recebidos pela estimulação do texto.

### **3. Penetrando a essência da coisa**

Seria talvez conveniente começar por voltar à tentativa de distinção entre uma pornografia e um erotismo. A distinção comum é sócio-linguística e literária: como disse há pouco, a pornografia é denotativa e o erotismo conotativo; a pornografia nomeia, enquanto o erotismo alude, através de um estilo mais ornado, perifrástico, figural. Estaríamos perante dois discursos que não se misturam, pois que pertencem a mundos sociais diferentes, o primeiro, o da pornografia, sendo baixo, o segundo, o do erotismo, sendo mais elevado, mais próximo de uma classe aristocrática. É para a anulação desta separação dos discursos consoante a classe social que Barthes aponta como uma das grandes proezas de D.A.F. de Sade, acto este constitutivo daquilo a que Barthes chama o crime linguístico de Sade:

Sade pratica aquilo que a que poderíamos chamar uma violência metonímica: justapõe no mesmo sintagma fragmentos heterogêneos, pertencentes a esferas de linguagem vulgarmente separadas pelo tabu sócio-moral (...). O que assim se abala são, evidentemente de uma forma muito clássica, os “feitiços” sociais, reis, ministros, eclesiásticos, etc., mas também é a linguagem, as tradicionais classes da escrita: a contaminação criminal infecta todos os estilos do discurso: o narrativo, o lírico, o moral, a máxima, o discurso mitológico (Barthes 1999: 37/38).

A partir desta anulação, torna-se difícil chamar erotista a Sade, e este é um dos argumentos de Barthes. A delicadeza do estilo de Sade, comumente reconhecida, só vem complicar mais a distinção, visto que esta é sobretudo sintáctica e só ocasionalmente lexical. O carácter alusivo ou explícito do discurso, que, como vemos, funciona como índice de classe social, pode, portanto, servir de traço distintivo entre um erotismo e uma pornografia, mas é um argumento muito frágil quando passamos a um juízo literário, por nos reenviar a uma noção de estilo alimentada por um preconceito de classe que os estudos literários já não acolhem há muito.

Não é por acaso, então, que a narradora inicia o livro nesta tónica, justificando as suas opções narrativas perante a destinatária do texto (isto porque o livro se compõe de duas longas cartas destinadas a uma misteriosa “Madam”):

[To] prepare you for seeing the loose part of my life, wrote with the same liberty that I led it.

Truth! stark, naked truth, is the word; and I will not so much as take the pains to bestow the strip of a gauze wrapper on it, but paint situations such as they actually rose to me in nature, careless of violating those laws of decency that were never made for such unreserved intimacies as ours; and you have too much sense, too much knowledge of the ORIGINALS, to snuff prudishly and out of character at the PICTURES of them (Cleland 1994: 15)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Usar-se-á neste ensaio a edição da *Penguin Popular Classics* para argumentar duas coisas: a primeira deriva de este ser um produto barato, acessível a qualquer bolsa, como, no seu tempo, o foram os panfletos pornográficos e restante literatura de cordel. A segunda deriva da própria colecção, que publica, em grandes tiragens, vários clássicos de língua inglesa. A edição da *Penguin Popular Classics* demonstra duas coisas: a primeira é a grande popularidade de Fanny Hill; a segunda é a sua entrada no cânone, tendo sido publicada nesta colecção generalista pela primeira vez em 1994. Finalmente, é no mínimo adequado usar uma edição barata, feita para grandes públicos e não demasiado bem trabalhada, de forma a honrar, nem

Se aquilo que se promete aqui é uma liberdade, uma licença estilística e narrativa, a verdade nua sem qualquer tipo de pano que a cubra ou a minore, a protagonista irá, mais à frente, moderar esta declaração de intenções, não vá o leitor, a meio do romance, sentir-se defraudado pela ausência da crueza que acompanha proverbialmente a verdade nua. Mas que acontece, então, com esta verdade anunciada, que torne necessária uma revisão da declaração inicial? O estilo de Cleland, sendo embora mais do que suficientemente inequívoco nos actos e órgãos que descreve, é alusivo, não explícito. A verdade está, de facto, envolvida pelo pano do estilo (e que é também o pano de uma certa noção de decência). Já que irei daqui a pouco considerar alguns exemplos de figuralidade, bastará para já apenas um. Ou melhor, vários relativamente a um só objecto, o pénis. Estas denominações são tantas e tão variadas<sup>3</sup> (Peter Sabor refere mais de 50 variações metafóricas para pénis [cf. Sabor 1985: xix]) que V.S. Pritchett produz este comentário mais do que adequado: “The male organ is phenomenal to the point of absurdity” (*apud idem*: xvi). A capacidade combinatória e alusiva de Cleland não pode ser negada,

---

que seja apenas um pouco, a história de clandestinidade pela qual esta obra foi obrigada a passar.

<sup>3</sup> No espírito de uma enumeração não exaustiva, podemos referir algumas destas variações, interessantes pelo esforço imaginativo delirante que as concebeu: “that wonderful machine”, “that capital part of man”, “that fierce erect machine of his”, “his red-headed champion (...) the flaming point of his weapon of pleasure”, “the engine of love assaults (...) the fierceness of his machine (for few men could dispute size with him”, “its prodigious stiffness (...) the fury and over-mettle of that member (...) the sweet relenting murderer of my virginity”, “this pride of nature, and its richest masterpiece (...) a column of the whitest ivory (...) no horn could be harder or stiffer; yet no velvet more smooth or delicious to the touch”, “the essential object of enjoyment (...) not the plaything of a boy, not the weapon of a man, but a maypole of so enormous a standard that, had proportions been observed, it must have belonged to a young giant: (...) animated ivory!”, “oversize machine”, “the stiff, thick, indriven engine”, the insufferable size of his weapon”, “that delicious stretcher”, “a soft fleshy excrescence”, “that soft pleasure-conduit pipe (...) the very engine of those flames”, “its dimensions, mocking either grasp or span (...) such a bulk (...) this furious battering ram”, “that superb piece of furniture”, “the amazing, pleasing object of all my wishes, all my dreams, all my love, the king member indeed!”, “his plenipotentiary instrument”, “his master member of the revels, (...) whose eminent size proclaimed the owner a true woman’s hero”, “flesh hardened into marble”, “one of those just true-sized instruments”, “his machine, which was one of those sizes that slipped in and out without being minded”, “a prodigious stiffness of erection, but to a size that frightened even me: a nonpareil thickness indeed!”, “his unactive torpid machine”, “that stupendous head of his machine (...) that broad acorn-fashioned head of his instrument (...) the oversize of his stretcher”, “its enormous head seemed, in hue and size, not unlike a common sheep’s heart”, “his label of manhood”, “a stately piece of machinery”, “the staff of love”, “the stiff stake”, “that peculiar sceptre-member that commands us all (...) that organ of bliss”, “love’s true arrow from the point up to the feather” (Cleland 1994: 41/43/48/50/58/59-60/65/94/95/96/97/98/99/100/105/107/136/140/142/144/150/162/177/181-182/192/196/200/201/214/215/216).

apesar de muitas destas denominações serem lugares-comuns. Por outro lado, o que não escapa ao leitor é a total ausência do *nome* do órgão, ou sequer das suas variações coloquiais. A prática desta arte perifrástica ao lado de um “minute detail of things” (Cleland 1994: 107) cria a aparência de contradição: se é a verdade nua que aqui encontramos em todos os seus pormenores (e são muitas e exaustivas as descrições do livro), por outro lado, esta verdade nua aparece-nos afinal velada, coberta de flores de retórica que resguardam, apesar de tudo, os órgãos e os actos a que estes se dedicam. Mas, como veremos já em seguida, a desculpa da narradora para esta situação é literária, demonstrando-se uma auto-consciência muito setecentista dos problemas, defeitos e dilemas do género pornográfico.

Dirigindo-se à sua destinatária, no início da segunda parte do romance, Fanny Hill constata que:

I imagined, indeed, that you would have been cloyed and tired with uniformity of adventures and expressions inseparable from a subject of this sort, whose bottom, or groundwork being, in the nature of things, eternally one and the same, whatever variety of forms and modes the situations are susceptible of, there is no escaping a repetition of near the same images, the same figures, the same expressions (Cleland 1994: 115).

A consciência da limitação do material verbal num género temático é aqui exposta, adivinhando Cleland a acusação de repetitividade e de monotonia, pela repetição potencialmente infinita do mesmo acto. Assim se explica a combinatória e todas as variações que enumerei em nota. Parece ficar por explicar o véu do estilo que cobre a linguagem pornográfica, mas é a isso que Fanny se refere logo de seguida, falando da

[Extreme] difficulty of continuing so long in one strain, in a mean tempered by taste, between the revoltingness of gross, rank, and vulgar expressions, and the ridicule of mincing metaphors and affected circumlocutions (idem: 115/116).

Tentando desviar-se da Sila de um estilo baixo e da Caribdes de um estilo efeminado, Fanny tenta então encontrar um estilo médio, suficientemente explícito para ser inequívoco e suficientemente elevado para não ser vulgar.

Jogam-se novamente normas sócio-estilísticas e de género<sup>4</sup>, podendo dizer-se, do ponto de vista de quem contempla a história da literatura que até nós chega, que é este um dos principais dilemas históricos da pornografia, ainda hoje não completamente resolvido, como se pode ver pelas variadas discussões a que ainda hoje se assiste quanto a elementos, em especial linguísticos e estilísticos, que distingam, para além de qualquer dúvida, erotismo de pornografia.

Foram já abordadas as discussões, no texto, sobre monotonia e repetitividade, e sobre linguagem vulgar e refinada, passando a solução destes problemas pelo uso de uma linguagem perifrástica e retoricamente variada, regida, contudo, por elementos moderadores (como, por exemplo, o realismo tendencial do romance) que controlem excessos retóricos. De facto, a

---

<sup>4</sup> A questão do género não é de ignorar, sendo de muita importância no romance, na sua relação com o contexto sexual e sócio-cultural da época. Efectivamente associa-se mais do que uma vez traços efeminados à descrição de uma aristocracia decadente, "whose race is now so thoroughly refined and frittered away into the more delicate and modern-built frame of our pap-nerved softlings, who are as pale, as pretty, and almost as masculine as their sisters" (Cleland 1994: 85). A efeminação, sendo indício de preferências sodomitas, é recorrentemente condenada pela protagonista do romance, primeiro através da condenação e recusa de sexo anal entre homens e mulheres ("I feeling pretty sensibly that it was not going by the right door" [idem: 170], "he was so fairly set on a mis-direction, as to give the girl no small alarms for fear of losing a maidenhead she had not dreamt of. However, her complaints, and a resistance, gentle but firm, checked and brought him to himself again; so that turning his steed's head, he drove him at length in the right road" [idem: 186]), depois através da condenação veemente da sodomia entre homens ("I could not conceive how it was possible for mankind to run into a taste, not only universally odious but absurd, and impossible to gratify; since, according to the notions and experience I had of things, it was not in nature to force such immense disproportions" [idem: 186]). Esta temática termina com a célebre descrição de um episódio sodomita testemunhado pela protagonista, através de um buraco na parede entre o seu quarto e o de dois jovens (cf. idem: 187), episódio este que apenas não acaba com a delação do par por parte de Fanny, porque esta, ao apressar-se a ir chamar o dono da estalagem, tropeça e perde os sentidos. Os termos usados por Fanny são, contudo, inequívocos: a cena é criminosa, a paixão infame e "as to the thing itself, the less said of it was the better" (idem: 189). Curiosamente, a prática de lesbianismo não parece ser tão condenada no romance, entregando-se Fanny a esse prazer como prelúdio de "more solid food" (idem: 51), mas, pouco tempo depois, decidindo não entregar-se mais a esse tipo de práticas ("I (...) promised tacitly to myself that I would not be put off much longer with the foolery of woman to woman" [ibidem]). É Peter Sabor que agrupa toda a quantidade de práticas reprovadas pela protagonista do romance: "Throughout the novel she condemns what she considers unnatural activities, including lesbianism, masturbation, sodomy, glove and hair fetishism, flagellation, and, most intransigently, male homosexuality" (Sabor 1985: xxv). As cenas acima referidas representam a mudança setecentista, em termos de costumes sexuais, do conceito de sodomia, segundo Randolph Trimbach. Anteriormente uma ambivalência sexual, moderadamente tolerada, entre o gosto por homens, mulheres e crianças, a sodomia passa a representar, no século XVIII, a cristalização de um gosto apenas por homens e jovens, gosto este que então se torna estritamente condenado, face ao surgimento de uma relativa libertação sexual, circunscrita, contudo, apenas "às novas estruturas do amor romântico e da reprovação da sodomia" (Trimbach 1999: 289). Acresce finalmente dizer, num breve apontamento a uma nota já excessivamente longa, que a reprovação extrema da sodomia é um fenómeno histórico que se inicia no século XVIII, nem sendo sequer hegemónica em textos da época de cariz erótico ou pornográfico. O contra-exemplo imediato é Sade.

monotonia descritiva (a que não se furta, contudo, uma descrição bastante plana dos corpos das personagens, à semelhança do que Sade fará com as descrições das vítimas nos seus livros, recorrendo a uma série de lugares-comuns vazios que, mais do que descrever, afirmam a beleza das vítimas<sup>5</sup>) – como dizia, a monotonia descritiva, de facto, é obviada através de uma variedade retórica quase delirante.

#### 4. Flor, floração, desfloração

Entra em palco a figura retórica e ocupá-lo-á até ao fim do romance. Veremos que efeitos tem isto sobre a tendência realista do romance, mas, para já, consideremos brevemente alguns dos usos de figuras em *Fanny Hill*. Vimos as metáforas que se desprendem do significante cuja ausência é mais sentida neste texto – a palavra “pénis”. São de acrescentar as alusões ou jogos de palavras como o que vimos há pouco (“Truth! stark, naked truth” [idem: 15]), as descrições topográficas (corpos como paisagens [idem: 145-146]), os lugares-comuns metafóricos próprios do género (por exemplo, o *topos* do amor como guerra [cf. idem: 48-51, 58-61, 65, 104-105, 150-151, 218-219]), mas o uso mais interessante da figuralidade é, sem dúvida, aquele que Peter Sabor refere quando nota que “One of Cleland’s favourite rhetorical strategies is matching metaphors for the sexual act with the occupations of Fanny’s partners” (Sabor 1985: xx).

Efectivamente, são várias as correspondências que Cleland estabelece, sobretudo a partir do início da segunda parte do romance, precisamente após a ponderação sobre a monotonia e o estilo a que me referi mais acima. Um desses momentos ocorre em volta de um tema recorrente em quase todo o livro erótico: a temática da educação sexual. Em *Fanny Hill*, vemos então multiplicarem-se as referências figurais ao mundo do ensino e da escola<sup>6</sup>, na

---

<sup>5</sup> “[Os] retratos irrealizam-se; chegamos assim ao segundo retrato sadiano: o dos súbditos do deboche (e principalmente das rapariguinhas); esse retrato é puramente retórico, é um *topos* (...); limita-se a nomear elementos anatómicos, todos eles perfeitos; (...) as vítimas (...) não podem encontrar senão signos vazios, suscitam sempre o mesmo retrato, que as afirma, mas não representa (Barthes 1999: 27-28).

<sup>6</sup> “a ceremonial of initiation”, “these professors of pleasure”, “though they occasionally preached pleasure, and lived up to the text, they did not enthusiastically set up for missionaries” (aqui o jogo de palavras com “missionário” [a posição e o cargo] entende-se se nos lembrarmos que, historicamente, muita da educação era normalmente ministrada por membros do clero), “what delicious manuals of love devotion”, “the soft laboratory of love”, “these polite voluptuaries, these profound adepts in the great art and science of pleasure”, “the play was bespoke for my

cena da entrada de Fanny num bordel. Há também figurações provindas da música<sup>7</sup>, do comércio<sup>8</sup>, da marinha<sup>9</sup>, do martírio<sup>10</sup>, do mundo animal e vegetal (quando uma das prostitutas resolve seduzir um “idiot”)<sup>11</sup>, do idílio pastoril, junto a um lago<sup>12</sup>, e finalmente do amor conjugal, tradicionalmente figurado de forma hierárquica<sup>13</sup>.

Finalmente, será de referir um dos campos mais interessantes para este estudo: o das referências meta-literárias à retórica e ao estilo figural. Aqui se articula uma relação com a mimese que a complica, mina e eventualmente desqualifica. Isto porque o termo “figura” tudo invade e altera, apontando para a questão da semelhança com a verdade (e que não é, ela mesma, verdadeira) adquirindo os dois sentidos que considerámos perto do início deste ensaio: figura de retórica e figura como desvio ou fingimento. A associação entre estes dois sentidos é tradicional. A retórica foi durante muito tempo encarada como o mundo das meias-verdades, do convencimento, do fingimento. A figura de

---

benefit”, “these connoisseurs”, “I might flatter myself with having passed my examination with the approbation of the learned” (Cleland 1994: 119/139/141/143/147/148/149).

<sup>7</sup> “the country dances”, “he fancied the instruments were in tune”, “The first that stood up to open the ball”, “And now Emily’s partner had taken her out for her share in the dance”, “we played over again the same opera, with the same delightful harmony and concert” (Cleland 1994: 138/139/217).

<sup>8</sup> “my receiving a double payment of tribute at one juncture” (Cleland 1994: 152).

<sup>9</sup> “he seized me as a prize”, “he fell directly on board me”, “a long fast at sea”, “changing then in a trice his system of battery”, “a master hand”, “I feeling sensibly that it was not going by the right door, and knocking desperately at the wrong one, I told him of it:— ‘Pooh!’, says he, ‘my dear, any port in a storm.’ Altering, however, directly his course, and lowering his point, he fixed it right”, “perfectly floated those parts, and downed in a deluge all my raging conflagration of desire” (Cleland 1994: 169/170).

<sup>10</sup> “a party of pain”, “like a victim led to sacrifice”, “after recommending to him to use moderation with so tender a novice”, “the instruments of discipline”, “my butcher” (Cleland 1994: 173/174/175/180).

<sup>11</sup> “animal ideas”, “animal pleasure”, “tame”, tractably”, “the genuine sensitive plant, which, instead of shrinking from the touch, joys to meet it, and swells and vegetates under it”, “so ripe”, “ready to break”, “not unlike a common sheep’s heart”, “Louisa (...), like the industrious bee, was, it seems, not above gathering the sweets of so rare a flower, though she found it planted on a dunghill”, “so void of meaning, or expression”, “mad and wild like an over-driven steer, he ploughs up the tender furrow”, “the young savage”, “his animal passion, partaking something of ferocity”, “eager, ravenous love-bites”, “The purely sensitive idiot”, “a roar of rapture” (Cleland 1994: 190/191/192/193/194/195).

<sup>12</sup> “Accordingly we took to a bench, whilst Emily and her spark, who belonged it seems to the sea, stood at the sideboard, drinking to our good voyage: for, as the last observed, we were well under weigh, with a fair wind up channel, and full-freighted; nor indeed were we long before we finished our trip to Cythera, and unloaded in the old haven; but, as the circumstances did not admit of much variation, I shall spare the description” (Cleland 1994: 201).

<sup>13</sup> “that peculiar sceptre-member which commands us all”, “at its mightiest point of stiffness, it felt to me something so subduing, so active, so solid and agreeable that I know not what name to give its singular impression”, “that organ of bliss in me dedicated to its reception”, “the great seal of love”, “a ready submission”, “in obedience to his serious commands (for I stood out unaffectedly, till he exerted the sovereign authority which love had given him over me)” (Cleland 1994: 215/216/219).

retórica seria ela mesma condenada por esconder o mundo por trás de termos velados, capciosos, desviantes – longe de uma linguagem denotativa e lógica, o reino tradicional da verdade.

A figura marca, assim, momentos de simulação de prazer junto de clientes. Um desses casos é a venda da virgindade de Fanny, virgindade esta que já não existe há muito (cf. Cleland 1994: 158-166). Num truque recorrente em textos sobre prostituição, Fanny e a dona do bordel usam um aparelho para imitar/simular a desfloração, através da aplicação de um líquido que imita o sangue, colocado num esconderijo dentro da perna da cama. A desfloração, como verificação da existência – da verdade – de uma virgindade até esse ponto, torna-se uma refloração, visto que a introdução do verosímil – daquilo que, não sendo a verdade, se parece com ela – reintroduz a figura, neste caso nos índices/inscrições que apontam para a desfloração. Daí que se trate de uma “copy of a wedding” (idem: 159), em que Fanny finge empenhadamente o prazer (“I all the while crying and complaining of his prodigious vigour, and the immensity of what I appeared to suffer splitting up with” [idem: 164]), aproveitando, em seguida, uma pausa para aplicar o “device for perfecting the signs of my virginity” (ibidem). A cena é “illusion” (idem: 165), “counterfeit”, “deception” (idem: 166), todas elas encobertas pela imitação de sangue nos lençóis – prova esta que é descrita de forma adequadamente textual – “in bloody characters” (ibidem). Podemos, então, dizer que é na desfloração, na verificação da flor (a virgindade), que ocorre esta nova floração, a entrada em pleno do modo da símile, daquilo que imita a verdade sem o ser – o verosímil. Esta infiltração da figura resume-se cristalinamente no seguinte excerto, em que Fanny se encontra com um jovem amante num lago:

[As] we both stood in the water, no higher now than the pit of our stomachs, and which did not hinder him from feeling, and toying with that leak that distinguishes our sex, and is so wonderfully water-tight: for his fingers, in vain dilating and opening it, only let more flame than water into it, be it said without a figure (idem: 199).

O acrescento do aparte da narradora, “be it said without a figure”, pretendendo retirar a figuralidade (pela referência denotativa à água), apenas salienta o facto de a figura não ter sido totalmente evitada – pela referência,

evidentemente metafórica, ao fogo. A figura retórica domina *Fanny Hill* de forma pervasiva, até sobretudo quando mais se julga poder escapar-lhe. O modo constante do romance de Cleland é, então, sintetizado na seguinte expressão de Fanny: “to carry on the figure” (idem: 104).

Mas o que Fanny começa a fazer, mais perto do fim do romance, é justificar esta profusão retórica, à medida que a efectua, associando intimamente os actos à figuralidade do texto:

At the same time, allow me to place you here an excuse I am conscious of owing you for having, perhaps, too much affected the figurative style; though, surely, it can pass nowhere more allowable than in a subject which is so properly the province of poetry, nay, is poetry itself, pregnant with every flower of imagination and loving metaphors, even were not the natural expressions, for respect of fashion and sound, necessarily forbid it (idem: 201-202).

O *topos* do amor como poesia encontra-se aqui adornado, em bom estilo meta-linguístico, de flores de retórica, de metáforas amorosas. Já não é aqui possível qualquer mimese tendencialmente realista, a figura infiltrou-se irremediavelmente e a verdade não é mais nua, se é que alguma vez o foi. Ou então é demasiado nua, impossível de recriar no corpo de um texto. É isso que Fanny sustenta mais do que uma vez.

## **5. Esse impossível prazer *no* texto**

Fanny queixa-se com frequência de lhe faltar *escrita* suficiente. Esse prazer inconcebível, esse membro indescritível, esse acto impossível – tudo isso aponta para o versadíssimo tema do inefável (à letra, isso que não se pode efabular, que não se pode dizer), da impossibilidade de, em último grau, trazer a experiência ao texto. É uma posição bem disseminada e é um dos problemas maiores na pornografia, qualquer que ela seja. A pornografia, evidentemente, seja ela escrita, pintada, esculpida, filmada, etc., não é o acto sexual, apenas uma sua reprodução ou simulação. Depende de uma eficácia especial. Daí que Fanny diga “Oh! could I paint his figure as I see it now, still present to my transported imagination!” (idem: 63). É a mesma Fanny que se debruça sobre a diferença entre pintura, ou representação em geral, e original,

num discurso típico do seu século (típico na fixação da poética setecentista pela natureza):

[All] together formed the most interesting moving picture in nature, and surely infinitely superior to those nudities furnished by the painters, statuaries, or any art, which are purchased at immense prices; whilst the sight of them in actual life is scarce sovereignly tasted by any but the few whom nature has endowed with a fire of imagination, warmly pointed by a truth of judgement to the spring head, the originals of beauty, of nature's unequalled composition, above all the imitation of art, or the reach of wealth to pay their price (idem: 64).

A insuficiência da linguagem continua a ser tema ao longo do livro, perante as dificuldades acrescidas de ter de contar os mesmos actos, quase todos eles extremamente fogosos e quase sempre protagonizados por membros de tamanhos descomunais, hiperbólicos, em termos finitamente variáveis. A linguagem não chega: não expressa a variedade nem a intensidade. No fundo, falta-lhe veicular aquilo mesmo com que o consumidor de pornografia sonha – a devolução da coisa mesma, daquilo que apenas se representa. Falta à linguagem a capacidade de dar efectivamente corpo. Falta ao verbo ser carne. Assim se compreende que, na última descrição de um acto amoroso no romance, o reencontro com Charles, com o qual viverá feliz para sempre, Fanny expresse a incapacidade de escrever:

I see, I feel the delicious velvet tip!—he enters me might and main, with—oh!—my pen drops from me here in the ecstasy now present to my faithful memory! Description too deserts me, and delivers over a task, above its strength of wing, to the imagination: but it must be an imagination exalted by such a flame as mine that can do justice to that sweetest, noblest of all sensations, that hailed and accompanied the stiff insinuation all the way up, till it was at the end of its penetration (idem: 216).

O êxtase é demasiado, a caneta cai, a descrição deserta e entrega a tarefa à imaginação. Entramos agora num campo novo da relação entre experiência e texto. Se vimos que o entendimento aqui veiculado é o de uma linguagem que não faz jus à experiência, que é incapaz de a reproduzir (negando, pelo caminho, os seus poderes miméticos), invertem-se agora os pólos de influência. Ao invocar a imaginação, da mesma forma que a invocara,

junto com o juízo, na citação anterior, Fanny está a falar da imaginação do leitor. Já que o texto não consegue reproduzir essa experiência que, na sua ficção, lhe seria anterior, cabe ao leitor reproduzi-la ele próprio. É a isto que Fanny se refere nos parágrafos sobre a monotonia e a repetição que considerámos antes:

I must therefore trust to the candour of your judgement, for your allowing for the disadvantage I am necessarily under in that respect, and to your imagination and sensibility, the pleasing task of repairing it by their supplements, where my descriptions flag or fail: the one will readily place the pictures I present before your eyes; the other give life to the colours where they are dull, or worn with too frequent handling (idem: 115).

A imaginação e a sensibilidade são os *suplementos* de uma descrição deficiente. Na lógica do suplemento derrideano, este não só acrescenta como substitui. Se a ideia de Fanny é a de acrescentar os elementos em falta no texto por meio da imaginação e da sensibilidade, a vida dada por estas mesmas imaginação e sensibilidade não se fica, contudo, pelo preenchimento dos espaços de indeterminação do texto. Idealmente, no caso da pornografia, há vida para além da pornografia – os actos, corpos e membros do livro provocam uma reacção do leitor, uma reacção de excitação sexual. É este o desejo implícito, o objectivo, a finalidade última da pornografia. E, como em qualquer teleologia, a finalidade da pornografia corresponde exactamente ao seu fim – o leitor fecha o livro e irá fazer outra coisa. Temos, assim, uma inversão na relação entre experiência e linguagem – não é já a experiência que se vê recriada pela linguagem, mas é a linguagem que cria, potencia, provoca a experiência no leitor. Estamos assim já não no domínio da representação ou da mimese, mas no domínio da performatividade. É este o ideal da pornografia, e é a isto que ela aspira em qualquer momento – ser discurso performativo, ver-se substituída por um acto que não seja uma representação, ser ela mesma puro meio, nunca finalidade em si mesma.

E, no entanto, num aparte que não deriva necessariamente do livro de Cleland, mas sim da pornografia contemporânea (já não tanto em livros, mas em vídeo e da Internet), será de notar que esta finalidade pornográfica, ao implicar o seu fim, prejudica o negócio extremamente lucrativo em que a

pornografia se tornou. A passagem da representação ao acto acaba por causar danos à indústria da pornografia, pelo que, ao oferecer sempre mais um conjunto de fotos, mais um vídeo, incitando o espectador a ver mais, a consumir mais, a identificar-se com os protagonistas das sessões a que assiste – ao fazer tudo isto, mantém o espectador seguro em frente à televisão ou ao computador, num acto contínuo e ininterrupto de voyeurismo. Dá-se um desvio, uma alienação face à dita finalidade pornográfica. A pornografia como puro meio transforma-se em finalidade em si mesma.

Giorgio Agamben vai ainda mais longe quando se refere à questão da cumplicidade entre *pornstar* e espectador – o convencional olhar que a actriz pornográfica lança na direcção daquele que, do outro lado do ecrã, a vê. Ao contar o caso de Chloë Des Lyces, Agamben fala da inexpressividade e potencial profanatório do seu rosto:

O seu rosto impassível despedaça, assim, qualquer relação entre o vivido e a esfera expressiva, já não exprime nada, mas dá-se a ver como lugar ilibado da expressão, como puro meio.

É este potencial profanatório que o dispositivo da pornografia visa neutralizar. Aquilo que é aqui capturado é a capacidade humana de fazer funcionar inutilmente os comportamentos eróticos, de os profanar, separando-os do seu fim imediato. Mas enquanto estes se abrem, deste modo, a um possível uso diferente, que não tem tanto a ver com o prazer do *partner* quanto com um novo uso colectivo da sensualidade, a pornografia intervém, neste ponto, para bloquear e desviar a atenção profanatória. O consumo solitário e desesperado da imagem pornográfica substitui-se, assim, à promessa de um novo uso (Agamben 2006: 131-132).

É este “consumo solitário e desesperado” que a indústria pornográfica contemporânea promove, defendendo Agamben, pelo contrário, uma sua profanação, uma abertura para a possibilidade de se entender uma sensualidade colectiva sem fim imediato. A pornografia torna-se, em Agamben, o nome para o dispositivo que neutraliza o comportamento erótico como puro meio, que não aceita o afastamento da rígida teleologia pornográfica, a qual consiste em fazer o comportamento erótico terminar necessária e obrigatoriamente num acto sexual. O seu espectador, ou o que resta dele, é um consumidor solitário e alienado. Como podemos ver, começámos com um livro

que visava apenas dar prazer aos seus leitores e passámos para uma indústria que depende da alienação dos seus públicos.

## 6. Fumando um cigarro – Glosa

Após o clímax que foi a consideração sobre o inefável e sobre a performatividade do texto pornográfico, eis que termina a secção anterior com um anti-clímax. *Post coitum omne animal triste*, segundo o filósofo. Descansemos então, enquanto fumamos um cigarro, e abandonemos qualquer tentativa de elaborar uma conclusão. Quem sentir falta dela pode sempre ler novamente as primeiras duas secções deste ensaio.

Em vez disso, contar-se-á uma breve história derivada do entendimento da pornografia como uma tentativa de dar prazer aos seus leitores – não estamos ainda no mundo negro da indústria. A história está devidamente purgada de quaisquer pormenores que a identifiquem ou que ajudem a identificar o autor deste ensaio – nestas coisas da pornografia, convém sempre um certo anonimato. Autores, editores e leitores ao longo da história que o digam. Pois bem, a história tem lugar numa universidade bem longínqua. Mais do que isso, numa aula. Nessa aula, em que se discute apaixonadamente certas questões ligadas à literatura erótica (afinal a cadeira é sobre isso), um dos alunos, matreiro, propõe o seguinte estudo:

– Já que a pornografia, ou, se preferirem, o erotismo, visa a excitação dos seus leitores ou utilizadores, que tal se elaborássemos um estudo sociológico sistemático e o mais pormenorizado possível, em que se avaliasse a carga erótica de uma passagem de um livro pornográfico através da medição rigorosa, com régua (ou fita métrica), da erecção que esta provocasse no seu leitor? Cenas diferentes, práticas diferentes, provocariam graus de excitação diferentes. E, apesar de nisto o gosto variar bastante, poderíamos sempre verificar quais as passagens mais apreciadas, quais os autores mais eficazes, onde se reuniriam os maiores consensos, as maiores erecções.

A turma, muito aborrecida e indignada com a proposta, abafou-a com críticas. Dado que era uma turma muito aberta e versada em estudos culturais (os “cultural studies”), criticaram-lhe sobretudo três aspectos. As/os representantes de teorias de género (“gender studies”) criticaram a referência exclusiva a erecções. As mulheres teriam também um clítoris, ficariam também

húmidas. Opôs o proponente inicial que isso não se poderia medir com régua. O segundo aspecto foi criticado pelos pós-estruturalistas, que não gostaram do sistema totalizante proposto. O terceiro aspecto, o mais interessante, foi o problema de a proposta ser evidentemente cómica. Todos os problemas do erotismo e da pornografia haviam sido discutidos com a maior das seriedades. O cómico da proposta lançava a ironia sobre toda aquela sisudez. Todos sabiam que o cómico, embora um companheiro de longa data da pornografia, era cada vez mais o seu veneno. O riso perante o acto sexual (ou a sua representação) anula-o, ou melhor, anula a sua possibilidade de eficácia. E, no entanto, a proposta tocava uma questão realmente curiosa: que sucede quando se aplicam os estudos de recepção ou as fenomenologias a um campo como o da pornografia? Deixo o/a meu/minha paciente leitor/a a pensar no assunto e vou apagar o cigarro. Faz-se tarde.

#### Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2006): *Profanações*. Trad. Luísa Feijó. Lisboa: Cotovia.
- BARTHES, Roland (1981): *Le grain de la voix*. Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1999): *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70.
- CLELAND, John (1994): *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure*. Londres: Penguin.
- SABOR, Peter (1985): "Introduction", in Cleland, John (1985): *Memoirs of a Woman of Pleasure*. Oxford: Oxford University Press, vii-xxvi.
- SCHILLER, Friedrich (1997): *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Lisboa: INCM.
- TRIMBACH, Randolph (1999): "Fantasia erótica e libertinagem masculina no iluminismo inglês", in Hunt, Lynn (ed.) (1999): *A invenção da pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo, Hedra, pp. 273-308.