UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

**Fanny e Margot, libertinas:
O aprendizado do corpo e do mundo em dois
romances eróticos setecentistas**

Mariana Teixeira Marques

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Fanny e Margot, libertinas:
O aprendizado do corpo e do mundo em dois
romances eróticos setecentistas

Mariana Teixeira Marques

Tese apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês
do Departamento de Letras Modernas
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

São Paulo
2011

*“A libertinagem se situa no cruzamento de fatos da sociedade e de devaneios
eróticos, do comércio dos corpos e da invenção literária.”*

Michel Delon, **Le savoir-vivre libertin**, 2000.

Para a Aury e para o Walter.

Resumo

O objetivo desta tese é um estudo comparativo dos romances **Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure** (1748-1749), do inglês John Cleland, e **Margot La Ravaudeuse** (1750), do francês Jean-Charles Foucheret de Monbron. Os dois romances fazem parte do conjunto de narrativas eróticas libertinas que inundaram o emergente mercado livreiro europeu durante o Iluminismo e contam as memórias de duas jovens prostitutas respectivamente em Londres e Paris em meados do século. Partindo do pressuposto segundo o qual as duas narrativas se organizam num contínuo que oscila entre a sociabilidade e a individualidade, o objetivo desta análise comparativa é compreender como estes dois temas, fundamentais na experiência setecentista e no processo de formação do romance moderno, são formalizados nas “memórias” de Margot e Fanny Hill através de procedimentos estruturais recorrentes na literatura da libertinagem.

Palavras-chave: *libertinagem, literatura erótica, século XVIII, romance inglês, romance francês*

Abstract

The aim of this dissertation is a comparative study of the novels **Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure** (1748-1749), by John Cleland, and **Margot la Ravaudeuse** (1750), by Jean-Charles Fougeret de Monbron. Both novels are part of the body of erotic libertine narratives that flooded the emerging European book market during the Enlightenment and tell the memoirs of two young prostitutes respectively in London and Paris during the mid-18th-century. Assuming that the two narratives are organized according to a continuum which oscillates between sociability and individuality, the objective of this comparative analysis is to understand how these fundamental themes in 18th-century life as well as in the rise of the modern novel are formalized in the “memoirs” of Margot and Fanny through recurring structural procedures found in libertine literature.

Keywords: *libertinism, erotic literature, 18th-century, English novel, French novel*

Agradecimentos

À CAPES, que me conferiu, de agosto de 2010 a junho de 2011, uma bolsa-sanduíche para que eu terminasse de desenvolver esta pesquisa em Paris.

À Profa. Dra. Sandra Guardini T. Vasconcelos, mais uma vez, agradeço a paciência, a ajuda inestimável, a amizade em todos os momentos; todas as minhas reverências acadêmicas, libertinas e sentimentais à minha mestra.

À Profa. Dra. Eliane Robert Moraes e ao Prof. Dr. Jorge de Almeida, por terem participado da minha banca de qualificação e terem me provocado, cada um a seu modo, a continuar esta pesquisa.

Ao Prof. Jean-Paul Sermain e à Universidade Paris III-Sorbonne Nouvelle, por terem simpaticamente me acolhido durante o período de bolsa; e aos funcionários da Bibliothèque Nationale de France, que pacientemente organizaram minhas leituras durante estes meses. Agradeço também ao Prof. Michel Delon, o qual, durante uma conversa, me esclareceu décadas de libertinagem.

Aos funcionários da Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pelo auxílio constante – agradeço especialmente a Edite Mendez Pi –, e a Newton Santa Paula, da Seção de Alunos das Letras, pelo apoio em todos estes anos em que circulei naqueles corredores.

À minha família – Sheila, Sergião, Marcelo, Rodrigo, Luzia, tio Paulo; aos meus amigos queridos todos, que sempre tentaram manter a minha sanidade mental e, às vezes, quase conseguiram.

Gostaria de agradecer, especialmente, pela ajuda recebida, no último ano, de Claudio Nigro, Emma Batchelor, Isabel Correia, Kauê Lopes dos Santos,

Deborah Rebello, Joana Imparato, Rodrigo Teixeira Marques, Ana Carolina Galvão, Nathalie Belouineau, Doria Pontarlier, Mariluz Rey, Gabriela Labouriau, Tom Sakellariou, Togão, Adriana Monti, Jeffrey Lippman, Margarida Barreto, Aleixo Guedes, Karen Hudes, Matt Gilgoff, Christian Laepple, Naama Silverman Forner e Daniel Puglia.

A todos aqueles que tentaram me atraparhar – mas não conseguiram.

Aos funcionários do Collège d’Espagne e à Cité Universitaire de Paris.

Ao meu avô Siza, ao Lorenzo e a quem mais chegar.

Sumário

Resumo	5
Abstract	6
Agradecimentos	7
1. Meninas	10
1. John Cleland e Fanny	10
2. Fougeret de Monbron e Margot	28
3. Fanny e Margot	38
2. O Mundo	64
1. Entre o pequeno “ <i>seraglio</i> ” e o Palais-Royal	72
2. O luxo e o grotesco	109
2.1. O espelho e o bidê	109
2.2. Monstros, bruxas e outras criaturas	140
3. O Corpo	175
1. Aprender o corpo	179
2. Aprender a paixão e o desejo, o prazer e a dor	213
Coda: paixões e interesses	265
Bibliografia	273
Imagens	303

1. Meninas

“Prenez, lisez, ne craignez rien.” (Diderot, **As Jóias Indiscretas**)

1. John Cleland e Fanny Hill

Em 8 de fevereiro de 1749 – e exatamente um mês depois, dia 8 de março –, tremores de terra assustaram os moradores de Londres. Tendo em vista a raridade da ocorrência de terremotos na região, Horace Walpole comentou que “*all the women in town have taken them up upon the foot of judgments; and the cleggy, who have had no windfalls of a long season, have driven horse and foot into this opinion*”.¹ De fato, só parecia haver uma explicação, ou seja, que os abalos sísmicos haviam sido enviados por Deus “*para punir publicações indecentes, livros impudicos... e todos os outros pecados, naturais ou não*”.² Era este também o ponto de vista do Bispo de Londres, Thomas Sherlock, que chegou a publicar uma **Letter... to the Clergy and People of London and Westminster on Occasion of the Late Earthquakes** (em 16 de março de 1749), na qual indagava: “*Have not the histories or romances of the vilest prostitutes been published?*”³ De fato, o jornal **General Advertiser** do mesmo dia do segundo terremoto anunciava:

¹ [“*todas as mulheres da cidade os interpretaram como julgamentos; e o clero, que não havia tido um golpe de sorte por uma longa temporada, se lançou com tudo nesta opinião*.”]. Horace Walpole, citado por William Epstein. Ver EPSTEIN, William H. **John Cleland. Images of a Life**. New York: Columbia University Press, 1974, p. 80. Faz-se necessário aqui uma observação quanto às citações em língua estrangeira sem traduções disponíveis em português: quando se trata de textos do século XVIII, preferi conservar o original no corpo do texto e indicar minha tradução em nota. Para textos contemporâneos, escolhi apresentar uma tradução no corpo do texto e o original em nota.

² [“*to punish bawdy prints, bawdy books... and all other sins, natural or not*”]. EPSTEIN, William H. op. cit., p. 80.

³ [“*não foram publicadas histórias ou romances sobre as prostitutas mais vis?*”]. EPSTEIN, William H. op. cit., p. 80.

This Day is Publish'd
Compleat in One Pocket Volume, Price bound 3s.
MEMOIRS OF FANNY HILL.
If I have painted Vice in its gayest Colours, if I have
deck'ed it with Flowers, it has been solely in order to
make the worthier, the solemn Sacrifice of it to VIRTUE.⁴

E, se podemos duvidar que a publicação das memórias de Fanny Hill tenha sido responsável pela possível demonstração de ira divina que se abateu sobre os habitantes da capital inglesa, fato é que o romance apareceu num momento de má sorte na vida de seu autor⁵, que estava na prisão desde fevereiro de 1748. Nada na infância de John Cleland (1710-1789) parecia indicar, no entanto, que este seria seu destino. Seu pai, o escocês William Cleland, de “*berço nobre, mas pouca fortuna*”, já ocupava, quando do nascimento de John, o posto de “*Commissioner of Customs*” para a Coroa. Esta posição lhe permitiu que conseguisse, durante os vinte e oito anos em que permaneceu no cargo, resistir às turbulências da vida política londrina. A boa situação lhe ofereceu ainda bastante conforto material, possibilitando inclusive à família se estabelecer em *Saint James's Place*, uma das regiões mais ricas da cidade, e receber com frequência a visita de personagens célebres da vida pública da capital.⁶

Membro de uma família que pertencia a uma fração da nobreza relativamente depauperada em busca de reconhecimento social, John, filho primogênito, é matriculado, aos dez anos, na talvez mais prestigiosa e tradicional “*Publick*

⁴ [“*Neste dia é Publicado,/ Completo em um Volume de Bolso, Preço até 3 s./ MEMÓRIAS DE FANNY HILL/ Se pinte o Vício nas Cores mais alegres, se / o decorei com Flores, / foi somente para/ fazer um Sacrifício mais valioso, mais solene deste à VIRTUDE*”]. EPSTEIN, William H. op. cit., p. 78.

⁵ As informações a respeito da biografia de John Cleland foram retiradas da apresentação de Peter Wagner publicada na edição de **Fanny Hill** pela Penguin Classics (2001), da Introdução de Hal Gladfelder à edição de **Memoirs of a Coxcomb**, de John Cleland, publicada pela Broadview Editions em 2005 e, especialmente, do livro de William H. Epstein.

⁶ [“*gentle birth but small fortune*”]. EPSTEIN, William H. op. cit., p. 11. O círculo de relações da família Cleland durante a infância de John contava com figuras marcantes da vida literária e política da Londres de inícios do século XVIII, como John Gay, Bolingbroke, a duquesa de Malborough, Alexander Pope (amigo próximo de seu pai) e Richard Steele. Há rumores, inclusive, que William Cleland tenha inspirado o personagem Will Honeycomb, do **Spectator** (periódico diário publicado por Steele e Joseph Addison entre 1711 e 1712).

School” da época, em Westminster.⁷ Ali, recebe a educação formal típica da elite, baseada essencialmente na leitura e tradução de clássicos gregos e latinos. Ele rapidamente se destaca nestas tarefas, tendo sido escolhido como “*King’s Scholar*” – o que lhe garantia moradia especial dentro da escola e, no futuro, uma bolsa para Oxford ou Cambridge. Tratava-se de um grande feito, já que “colocar um filho em Westminster era uma proeza social; realçava sua própria reputação [do pai] e tornava mais sólido o futuro do filho. Pois, como a maioria de seus compatriotas sabiam, as amizades que um garoto fazia em Westminster eram tão valiosas quanto o conhecimento que ele ali adquiria”.⁸

Porém, dois anos depois, John Cleland é retirado de Westminster e encontramos seu nome, em 1728, na lista de “soldados” que deveriam partir para Mumbai no navio *Oakham*, sob os serviços da *East India Company*. Não se sabe o que motivou esta reviravolta na vida do futuro autor de **Fanny Hill**. Fato é que, depois de uma fulgurante carreira de doze anos na Índia – tendo chegado como soldado, ele atinge um dos mais altos cargos da empresa, “*Junior Merchant*” – John Cleland decide voltar a Londres em 1740. Aos 30 anos, deixa para trás a vida à qual se havia habituado a duras penas e se lança na longa viagem de volta à Europa, para assistir à morte do pai. Provavelmente tinha a expectativa de assumir, junto à família, suas funções de filho mais velho; ou, como ele mesmo afirmara, partia da Índia para cuidar de sua “*Fortuna pessoal*”.⁹

⁷ Westminster faz parte de um conjunto de escolas, assim como Eton, reputadas como as “*Publick Schools*” mais elitistas da Inglaterra. O adjetivo não deve enganar: estas eram escolas particulares frequentadas pelos filhos da elite. Costumava-se dizer que Eton era a “*House of Commons*” (ou seja, recebia os filhos dos ricos não-nobres), enquanto Westminster era a “*House of Lords*”. Esta informação tem seu interesse na medida em que sinaliza a identidade social de Cleland. Ter tido acesso aos clássicos era sinônimo de uma educação formal característica da aristocracia. Daí, por exemplo, o comentário de Sir John Hawkins a respeito de Samuel Richardson que, como artesão e comerciante, está no outro extremo desta experiência: “*a man of no learning nor reading*” [“um homem sem educação nem leitura”]. Cf. DOODY, Margaret A. **A Natural Passion: A Study of the novels of Samuel Richardson**. Oxford: Clarendon Press, 1974, p. 15.

⁸ [“*To place a son in Westminster was a social coup; it enhanced his own reputation and solidified his son’s future. For, as most of his countrymen knew, the friendships a boy formed at Westminster were as valuable as the knowledge he acquired.*”] EPSTEIN, William H., op. cit., p. 26.

⁹ EPSTEIN, William H. op. cit., p. 55. Trata-se de uma citação do pedido feito por Cleland junto à *East India Company* para deixar Mumbai.

Após o falecimento do pai, no entanto, a mãe de John Cleland parece ter-lhe negado a responsabilidade sobre os bens da família, mesmo se o acolheu em *St. James's Place* logo após sua chegada da Índia. Sabe-se pouco a respeito das razões que provocaram esta situação. De todo modo, parece que Cleland teve sérias dificuldades financeiras em sua volta a Londres, especialmente a partir de 1741. Seis anos mais tarde, ele entrava na prisão de *Fleet*, depois de ter sido denunciado por uma possível dívida de 800 libras contraída junto a Thomas Cannon, um ex-amigo com quem parece ter tido uma relação bastante conturbada.¹⁰ Cleland permaneceu preso durante um pouco mais de um ano e foi ali, ao que tudo indica, que terminou a revisão do manuscrito de seu maior sucesso editorial, **Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure**, cuja primeira publicação ocorreu em duas partes: o volume I saiu em novembro de 1748 e o segundo, em fevereiro de 1749.

Narradas pela própria Fanny – e endereçadas em forma de carta a uma misteriosa “*Madam*” –, as memórias eróticas da jovem interiorana de origem humilde que chega à capital e vence como prostituta parecem parodiar o sucesso de **Pamela**, publicado em 1740. Como a heroína de Richardson, Fanny é filha de pais pobres: o pai, deficiente, ganhava a vida tecendo redes; a mãe tinha uma pequena escola de bairro. Os outros filhos faleceram ainda pequenos. Fanny e seus pais viviam, os três, honestamente, numa cidadezinha perto de Liverpool. Porém, aos 15 anos, a jovem fica órfã durante uma epidemia de varíola. Influenciada pela vizinha Esther Davis, Fanny se convence a partir à capital em busca de um futuro melhor. A vizinha argumenta que “*several maids out of the country had made themselves and their kin forever, that by preserving their VIRTUE, some had taken so with their masters that they had married them, and kept them coaches, and lived vastly grand, and*

¹⁰ No século XVIII, esta prisão londrina, em funcionamento desde os tempos de Ricardo I, era o local para onde eram enviados aqueles que contraíam dívidas e não podiam pagá-las. Esta “*debtors' prison*” manteve sua reputação de maus tratos e injustiças com os prisioneiros até ter sido fechada, no século XIX. Cleland carregaria pelo resto da vida as más lembranças do período passado em *Fleet*. Em **Woman of Honour**, refere-se às prisões para devedores como “*those burial-places of ours fellow-creatures alive.*” [“*aqueles túmulos de enterrar vivas as criaturas nossas companheiras*”]. EPSTEIN, William H. op. cit., p. 63. Hal Gladfelder explica que Cannon e Cleland teriam sido amigos, mas depois romperam e iniciaram uma série de acusações e vinganças graves que culminaram no encarceramento de Cleland.

happy, and some mayhap, came to be duchesses: Luck was all, and why not I as well as another".¹¹

Assim, Fanny toma a "*resolution of making this launch into the wide world by repairing to London in order to SEEK MY FORTUNE, a phrase which, by the by, has ruined more adventurers of both sexes, from the country, than ever it made or advanced*" (p. 40-41).¹² Além de um futuro promissor, a capital fazia sonhar, com tudo o que oferecia em diversões e passeios, como "*the Tombs, the Lions, the King, the Royal Family, the fine Plays and Operas*" (p. 41).¹³ Fanny e Esther deixam, assim, a cidadezinha em que moravam e chegam a Londres "*pretty late in a summer evening*", maravilhando-se com "*the noise of the coaches, the hurry, the crowds of foot passengers, in short, the scenery of the shops and houses*" (p. 42).¹⁴

É evidente que a vida de Fanny toma outro rumo quando a moça descobre que Esther quer livrar-se dela rapidamente assim que chegam ao destino final. Tendo sido abandonada pela "amiga", Fanny tem que tentar ganhar a vida por seus próprios meios. Assustada, dirige-se a um "*intelligence office*" – uma espécie de agência de empregos – com o objetivo de encontrar um trabalho como criada doméstica, segundo indicações que a própria Esther havia deixado. Chegando ali, a moça é logo aliciada por uma senhora bem vestida que a devorava com os olhos... A dama chama-se Sra. Brown e lhe oferece

¹¹ [*"diversas moças vindas do campo se fizeram, e a todos os seus parentes, para sempre, e como, preservando sua VIRTUDE, algumas se deram tão bem com seus amos que estes as desposaram, dando-lhes carruagens, e viveram com muita grandeza, e felizes, acontecendo até de algumas chegarem a ser duquesas Sorte era tudo, e por que não eu, como qualquer outra (...)"*] CLELAND, John. **Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure**, Penguin Popular Classics, 2001. p. 41. A tradução utilizada aqui é a de Eduardo Francisco Alves, publicada pela Estação Liberdade. A partir de agora, indicarei somente o número da página, sabendo o leitor que se trata desta tradução. O trecho citado aqui está nas páginas 45-46. "Vartue" seria um jogo de palavras com "var" ou "vare" – termo usado por Fielding em **Shamela** (1741) –, que significa animal daninho, ou ainda pessoa astuta, vergonhosa ou desprezível. O comentário é de Peter Wagner em sua "Introduction" a **Fanny Hill** (pp. 7-30). Ele também indica que esta nuance foi ignorada nas edições posteriores do romance. Deste ponto em diante, incluirei a referência ao original de Cleland no corpo do texto e sinalizarei, nas notas, a página correspondente à tradução do romance utilizada aqui.

¹² [*"a decisão de lançar-me no vasto mundo, indo para Londres, em busca da fortuna, frase que, diga-se de passagem, para aventureiros de ambos os sexos, saídos do campo, representou muito mais ruína do que progresso na vida."*], p. 45.

¹³ [*"os sepulcros, os Leões, o rei, a família real, as peças de teatro e a ópera de primeira qualidade"*], p. 45.

¹⁴ [*"A noite de verão já ia bem avançada (...); o barulho das carruagens, a pressa, a multidão de gente a pé, em suma, aquele cenário novo, de lojas e casas (...)"*], p. 47.

uma posição que qualifica como “*a kind of companion*”. Já na casa da tal senhora, na hora de dormir, Fanny conhece Phoebe. Acontece, assim, a primeira etapa de suas descobertas sexuais:

Every part of me was open, and exposed to the licentious courses of her hands [de Phoebe], which, like a lambent fire, ran all over my body, and thawed all coldness as they went. (...) But not contented with these outer posts, she now attempts at the main spot, (...) in that centre appointed (...) by nature, where the first strange hands were now busied in feeling, squeezing, compressing the lips, then opening them again, with a finger between, till an ‘Oh!’ expressed her hurting me, where the narrowness of the unbroken passage refused its entrance to any depth (p. 48-49).¹⁵

Depois da noite com Phoebe, a jovem adolescente começa a perceber que seu papel na casa da Sra. Brown vai além do simples serviço de dama de companhia. A experiência com a futura colega havia servido para iniciá-la num universo que mudaria sua vida para sempre. Partindo desta iniciação sexual, Fanny descobriria o prazer através da masturbação, do voyeurismo e, mais tarde, na relação com homens. É também no bordel da Sra. Brown que Fanny conhece seu primeiro amante e único amor, Charles, que a leva com ele, sustentando-a durante algum tempo. Porém, o rapaz acaba desaparecendo – enviado pelo pai aos “*mares do sul*” – e Fanny inicia, assim, sua meteórica carreira no mundo da prostituição.

Ela exerce a profissão como “*kept mistress*” (ou seja, como amante sustentada por um só homem), e em seguida entra num outro bordel, gerenciado pela “doce” Sra. Cole, no qual aprende o que lhe faltava descobrir sobre o universo em que circula. Este cotidiano de aprendizados e prazeres só é interrompido quando ela se torna herdeira da fortuna de um “benfeitor” sexagenário e se reconcilia com Charles, numa reviravolta do destino. Neste ponto, Fanny deixa

¹⁵ [“(...) cada parte de mim estava aberta e exposta às expedições licenciosas de suas mãos, as quais, como um fogo que lambe, corriam por todo o meu corpo e, em sua passagem, derretiam qualquer frieza. (...) Mas, não satisfeita com essas guarnições externas, ela agora tenta o ponto principal (...), naquele centro que a natureza lhes indicava, onde as primeiras mãos estranhas estavam agora ocupadas em sentir, beliscar, comprimir os lábios para depois voltar a abri-los, com um dedo no meio, até que um ‘oh!’ exprimiu a dor provocada por ela onde a estreiteza da passagem intacta lhe recusava entrada mais profunda.”], p. 54.

de ser mulher de prazer para tornar-se uma verdadeira burguesa, esposa e mãe, podendo assim relatar “(...) *those scandalous stages of my life, out of which I emerged at length, to the enjoyment of every blessing in the power of love, health, and fortune to bestow* (...)” (p. 39).¹⁶

Abertamente licencioso, o romance de Cleland rapidamente se tornou ilícito: mesmo desprovidas de linguagem vulgar, as descrições de práticas sexuais e o erotismo de **Memoirs of a Woman of Pleasure** desagradaram às autoridades. Autor e editores foram temporariamente presos, interpelados pela justiça e acusados de “obscenidade” já no fim de 1749, mas nunca condenados.¹⁷ David Foxon sugere que os problemas com a polícia possam ter ocorrido em função da cena de sexo homossexual que é testemunhada por Fanny, num momento de voyeurismo durante sua passagem por um albergue – Cleland retirou cuidadosamente este episódio das edições subsequentes.¹⁸ De todo modo, **Memoirs** adquiriu rapidamente a reputação de romance pornográfico, provavelmente reforçada pelas ilustrações em algumas de suas edições (Anexo - imagem 1), elemento fundamental neste tipo de literatura.

O sucesso era inegável. Na Inglaterra, foram pelo menos vinte edições entre 1749 e 1845 e as memórias de Fanny faziam constantemente parte de listas de clássicos da literatura erótica indicados por revistas licenciosas, em todo o

¹⁶ “[*aqueles estágios escandalosos de minha vida, dos quais emergi, aos poucos, para o gozo de todas as bênçãos que o amor, a saúde e a fortuna podem proporcionar*”], p. 43.

¹⁷ Hal Gladfelder explica, em sua “Introdução” sobre Cleland, que “*fanny*” já era uma gíria comum em Londres para designar o órgão sexual feminino. Sobre a publicação de **Fanny Hill**. WAGNER, Peter. “Introduction”. In: CLELAND, John. op. cit., pp. 7-30 (este texto aparece na tradução da Editora Estação Liberdade, pp. 11-38); FOXON, David. **Libertine Literature in England 1660-1745**, New York: University Books, 1965. pp. 52-63; BRAUDY, Leo. “Fanny Hill and Materialism”, in: **Eighteenth-Century Studies**, Vol. 4, No. 1. (Autumn, 1970), pp. 21-40. SABOR, Peter. “From Sexual Liberation to Gender Trouble: Reading **Memoirs of a Woman of Pleasure** from the 1960s to the 1990s”, in: **Eighteenth-Century Studies**, vol. 33, no. 4 (2000). pp. 561-578.

¹⁸ De fato, a “sodomia”, como se denominava a homossexualidade masculina na época, era então crime passível de pena de morte – mesmo se fosse apenas por escrito. Cleland então publicou em 1750 uma versão “limpa” do romance sob o título de **Memoirs of Fanny Hill** e tentou, em algumas ocasiões, desvincular sua imagem à das **Memoirs**. Numa carta ao tribunal escrita em novembro de 1749, ele afirmava que as memórias de Fanny Hill eram “*a Book I disdain to defend, and wish, from my Soul, buried and forgot*” [*um Livro que eu me recuso a defender e desejo, do fundo da Alma, enterrado e esquecido*]. Cf. FOXON, David. op. cit. p. 54. O romance continuou sua carreira “penal” até o século XX, com o processo depois de sua publicação pela editora Putnam, em Nova York, em 1963. Vale notar que a edição utilizada neste estudo, organizada por Peter Wagner, se baseia na primeira, antes da “autocensura” efetuada por Cleland.

século XVIII e no começo do século seguinte, junto com Ovídio e Aretino.¹⁹ No século XIX, Fanny chegou mesmo até ao Brasil e ao Japão.²⁰ William Epstein afirma que a entrada de Cleland na vida literária e jornalística londrina teria ocorrido, de fato, a partir da publicação deste romance erótico. Perseguido pelo sucesso de **Fanny Hill**, seu autor buscou, em vão, outros sucessos editoriais, numa longa carreira que ocupou a outra metade de sua vida e incluiu incursões em diferentes domínios – além de literatura, escreveu ensaios sobre linguística e medicina, e também muitas cartas que, publicadas sob pseudônimo em periódicos da época, alimentavam os debates políticos.

A crítica literária fez igualmente parte de seu repertório, especialmente durante os dois anos em que contribuiu para o célebre periódico **Monthly Review**, lançado em 1749 por Ralph Griffiths – o mesmo editor de **Memoirs of a Woman of Pleasure**. Num destes artigos, a respeito do romance **Peregrine Pickle** (1751), de Tobias Smollett, Cleland aproveita para criticar “*that flood of novels, tales, romances, and other monsters of the imagination, which have been either wretchedly translated, or even more unhappily imitated, from the French, whose literary levity we have not been ashamed to adopt, and encourage the propagation of so depraved a taste*”.²¹

A estes “monstros”, Cleland opunha as obras de “*authors of Tom Jones, Roderick Random,... &c. who may be more justly styled comic-romance-writers*”.²² Sua crítica se dirige, como se pode supor, aos exemplares da tradição romanesca francesa que, publicados majoritariamente no século XVII, ainda desembarcavam na Inglaterra. Contra as incongruências de **L’Astrée**

¹⁹ Segundo o levantamento feito por Henry Spencer Ashbee em sua bibliografia de livros proibidos, **Catena Librorum Tacendorum**, publicada em Londres em 1885. Ashbee (1834-1900) fazia parte de um grupo de bibliófilos que, em plena Inglaterra vitoriana, colecionavam e repertoriavam obras consideradas “pornográficas”. Cf. WAGNER, Peter. “Introdução”, p. 22. Ver também KENDRICK, Walter. **The Secret Museum. Pornography in Modern Culture**. Berkeley: University of California Press, 1987, especialmente o capítulo 3.

²⁰ EL FAR, Alessandra. **Páginas de Sensação: Literatura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; IVKER, Barry. “John Cleland and the Marquis D’Argens: Eroticism and Natural Morality in Mid-Eighteenth Century English and French Fiction”. In: **Mosaic**, VIII/ 2, 1975. pp. 141-148.

²¹ “[*aquela torrente de romances, contos, histórias romanescas e outros monstros da imaginação que, ou foram horrivelmente traduzidos, ou imitados de modo ainda pior, dos Franceses, cuja frivolidade literária nós não nos envergonhamos de copiar, e encorajar a propagação de um gosto tão depravado*]” EPSTEIN, William H. op. cit., p. 116.

²² “[*os autores de Tom Jones, Roderick Random etc. que podem ser mais justamente considerados escritores cômico-romanescos.*]” EPSTEIN, William H. op. cit., p. 116.

(1607-1627) – “*roman-fleuve*” de Honoré D’Urfé que continha 6 volumes e mais de cinco mil páginas – e de outras narrativas do gênero, Cleland defendia o estilo de um autor como Fielding, o qual teria dado, em sua opinião, “*the boldest stroke that has been yet attempted in this species of writing*”.²³ Hal Gladfelder insiste na tendência de Cleland a se alinhar literariamente não somente com Henry Fielding, mas também com sua irmã Sarah Fielding e com Tobias Smollett, para os quais a ficção deveria pintar, segundo o autor das **Memoirs**, “*the corruptions of mankind, and the world, not as it should be, but as it really exists*”.²⁴ E, se este mundo “como realmente existe” se organiza segundo uma perspectiva bastante diferente daquela de um autor como Samuel Richardson, veremos que, ainda assim, a obra de Cleland tem mais em comum com a do autor de **Pamela** do que ambos teriam confessado publicamente.

Estes posicionamentos críticos, assim como a própria trajetória de Cleland e de sua obra, deixam entrever um aspecto da formação do romance na Inglaterra setecentista que talvez não seja suficientemente contemplado dentro da perspectiva da crítica e da história literária canônicas. Por ter escolhido concentrar sua análise nas obras de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, **A Ascensão do Romance** (1953), de Ian Watt, texto fundamental nos estudos acerca do gênero na Inglaterra, acaba deixando de lado todo um conjunto de narrativas que circulavam com bastante vigor no mesmo período em que estes escritores estavam em atividade. Diversos trabalhos publicados a partir da década de 80 do século passado – como **Popular Fiction Before Richardson**, de John Richetti, **Before Novels: the Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction**, de J. Paul Hunter, **Licensing Entertainment**, de William Wagner, ou **Eros Revived**, de Peter Wagner²⁵ –

²³ [“o mais audacioso golpe já tentado nesta espécie de escrita”] EPSTEIN, William H. op. cit., pp. 116-117. O romance de Honoré D’Urfé foi rapidamente traduzido para o inglês. O catálogo da British Library conta com uma edição de 1620, com o título **The History of Astrea**.

²⁴ [“as corrupções da humanidade e do mundo, não como deveria ser, mas como existe de fato.”] Trecho da crítica escrita por Cleland para o romance **Amelia**, de Henry Fielding, publicada em dezembro de 1751 em **The Monthly Review**. Ver GLADFELDER, Hal. op. cit., p. 14.

²⁵ RICHETTI, John. **Popular Fiction Before Richardson**. Oxford: Clarendon Press, 1992; HUNTER, J. Paul. **Before Novels: the Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction**. New York; London: W.W. Norton, 1990; WARNER, William B. **Licensing Entertainment. The Elevation of Novel reading in Britain, 1684-1750**. Berkeley: University of

procuram justamente readmitir, na história da formação do romance inglês, textos que, apesar de bastante lidos e apreciados por seus contemporâneos, tiveram, por diversas razões, pouca ou nenhuma atenção considerável por parte da crítica até meados do século XX, contextualizando-os num universo editorial que o cânone inicialmente não vislumbrou. **Memoirs of a Woman of Pleasure** faz certamente parte deste grupo.

Parece plausível incluir as memórias de uma prostituta londrina que ascende socialmente no conjunto de narrativas “anti-Pamela” publicadas ao longo do século XVIII, na mesma linha de **Shamela** (1741), de Henry Fielding²⁶, pois o enredo é irônico em relação àquele da heroína de Richardson, já que, no caso de Fanny, é o vício que leva ao final feliz. Ainda assim, não seria exagero afirmar que o romance de Cleland vai além de uma simples sátira. E, no entanto, o autor de **Fanny Hill** é percebido muitas vezes como o “*odd man out*” – nas palavras de Peter Wagner – quando se trata da formação do romance inglês. Tal estranheza se deve ao fato de que, mesmo que Defoe, Richardson e Fielding tenham lidado, cada um a seu modo, com questões relacionadas ao amor e ao sexo em seus romances²⁷, **Memoirs of a Woman of Pleasure**, por sua temática e sua forma, fazia parte de um contexto literário e cultural bastante particular (e, ao mesmo tempo, bastante amplo) que a história canônica a respeito do estabelecimento do gênero não permite necessariamente entrever.

A ficção inglesa já flertava com a “linguagem do sexo”²⁸ bem antes da publicação de **Fanny Hill**, através de uma interessante (e imensa) variedade

California Press, 1998; WAGNER, Peter. **Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America**. London: Paladin/ Grafton Books, 1990.

²⁶ Este é um dos argumentos, por exemplo, de Liliane Gaillet-Blanchard em “Rhetoric and Eroticism in *The Memoirs of a Woman of Pleasure*”. In: GOURNAY, J.F. (org.) **L’Érotisme en Angleterre. XVII-XVIII siècle**. Villeneuve-d’Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1992. pp. 61-76; Barry Ivker também utiliza este argumento em seu ensaio sobre o romance de Cleland. Cf. IVKER, Barry. “John Cleland and the Marquis d’Argens: eroticism and natural morality in mid-eighteenth century English and French fiction”. In: **Mosaic**, VIII/2, 1975. pp. 141-148.

²⁷ Vale notar que, ironicamente, foi Richardson, junto com Sterne, o único romancista deste grupo que o Vaticano incluiu no *Index librorum prohibitorum* (a versão francesa de **Pamela** entrou na famosa lista de livros proibidos pela Igreja em 1744). Mas o próprio Fielding teve seus romances listados em repertórios de literatura “licenciosa” até o século XIX.

²⁸ Cf. MUDGE, Bradford K. **The Whore’s Story. Women, Pornography and the British Novel, 1684-1830**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 3.

de gêneros e subgêneros.²⁹ Além dos romances de autoras como Delariviere Manley e Eliza Haywood – cujo romance **Love in Excess** (1719), grande sucesso antes da publicação de **Pamela**, apresenta a sexualidade feminina como “*uma força inconsciente irresistível*”³⁰ –, o sexo era tema de tratados “médicos” que misturavam conselhos e relatos um tanto sórdidos de bizarrices anatômicas e comportamentais. Os próprios títulos dos itens do capítulo que Peter Wagner dedica a esta literatura já fazem sonhar quem se interessa pelo assunto: “*The Sex Guides*”, “*The Literature on Masturbation*”, “*Freaks and Kinky Sex*”, e “*The Science of Sexology*”.³¹ No âmbito da “pseudo-ciência”, circulavam também estudos de “botânica”, cujas metáforas “horticultoras” sobre a genitália humana resultavam em divertidas paródias ao gosto da época.

Ao mesmo tempo, vendia-se muito do que se costumava chamar “*bawdy poetry*” (literalmente, poesia obscena), seja em edições excessivamente baratas, ou ainda em relançamentos de poemas do Earl of Rochester.³² As sátiras – como “*Essay on Women*”, de John Wilkes (evidente *boutade* que tinha como alvo o “*Essay on Man*”, de Pope) – também tinham seu lugar cativo junto ao público. E eram igualmente populares os chamados “*travelogues*”, que conduziam seus leitores por viagens alegóricas pelo corpo feminino. Um exemplo é “*A New Description of Merryland*”, de Thomas Stretser, texto escrito

²⁹ Para este trecho, utilizamos as informações fornecidas em “British Libertine Literature before **Fanny Hill** (1749)”, em MUDGE, Bradford K. (ed.) **When Flesh Becomes Word. An Anthology of Early Eighteenth-Century Libertine Literature**. Oxford: Oxford University Press, 2004. pp. xxiii-xxxiii; e em WAGNER, Peter. **Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America**. London: Paladin/ Grafton Books, 1990.

³⁰ [“*an irresistible unconscious force*”]. IN: TODD, Janet. **Dictionary of British Women Writers**. London: Routledge, 1989, p. 322. Além de **Love in Excess**, Eliza Haywood (1693-1756) escreveu mais de vinte outros romances; também foi dramaturga, atriz, tradutora e editora do periódico **The Female Spectator**, que circulou de 1744 a 1746. Sua literatura foi influenciada pelos escritos de Delariviere Manley (1663-1724), amiga de Swift e famosa na Londres de inícios do século XVIII por seu romance **Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of both Sexes, From the New Atlantis** (1709), que consistia em narrativas que misturavam política e sexualidade para “revelar os segredos” da vida privada de figuras importantes da vida pública da época – tanto Whigs, quanto Tories.

³¹ Cf. WAGNER, Peter. *op. cit.*, cap 1, “Medical and Para-Medical Literature”, pp. 8-46. “*Freak*” pode ser compreendido como “excêntrico” e “*kinky*” significa “perverso” ou “desviante” – trata-se de um termo utilizado comumente no contexto da sexualidade.

³² John Wilmot, second Earl of Rochester (1647-1680). Walter Kendrick explica que Rochester era “*um devasso notório mesmo numa corte cuja libertinagem é proverbial*.” De todos os poetas da tradição inglesa, “Rochester foi o que mais se aproximou de receber o título de pornógrafo; (...) uma edição completa [de suas obras] só foi publicada em 1968.” [“*a notorious rake even in a court whose libertinism is proverbial*”; “*Rochester came closest to earning the title of pornographer*; (...) *a complete edition was not published until 1968*”.] KENDRICK, Walter. *op. cit.*, pp. 54-55.

especialmente para ser vendido na loja de Edmund Curll, livreiro que dominou o mercado londrino de “*curious books*” durante a primeira metade do século XVIII.³³ Como se não bastasse, um dos principais gêneros da prosa popular em voga na Inglaterra, naquele momento, era a chamada “*literature of roguery*”, que consistia numa série de textos que incluíam diálogos – chamados “*criminal conversations*” –, além de biografias ou confissões (meio fictícias, meio baseadas em fatos reais) de bandidos notórios.

Misturando elementos que vinham dos panfletos jornalísticos sensacionalistas, de relatos dos julgamentos que ocorriam no tribunal de Old Bailey, ou ainda de narrativas redigidas por capelães que acompanhavam os últimos momentos de vida dos condenados, estas histórias satisfaziam o fascínio do público leitor pelos mistérios do submundo londrino. Apesar do tom confessional de muitas delas, não era somente o arrependimento dos protagonistas que dava notoriedade à narração de suas vidas, mas evidentemente os crimes, o vício e a violência que elas continham. Estes textos acabavam funcionando como paródias das confissões cristãs, outra fonte na qual o romance inglês se alimentou.

Faziam parte deste conjunto as célebres biografias de prostitutas, ou “*whore biographies*”, as quais, junto com outras narrativas ficcionais de conteúdo erótico, “*combinavam passagens lascivas com educação sexual, diatribes anticlericais e filosofia radical*”³⁴, material muitas vezes apresentado em tom irônico-cômico (“*mock-heroic*”). É o caso, por exemplo, de **Life and Intrigues of the Late Celebrated Mrs. Mary Parrimore, The Tall Milliner of Change Alley** (1729), em que a protagonista, de origem humilde e originária de Hampshire, é vendida pelo pai ao pároco da cidade e acaba dando fim aos seus dias depois de uma carreira como prostituta em Londres. Como afirma John Richetti, os títulos em geral prometiam muito mais do que as próprias narrativas conseguiam cumprir; mas isto tinha pouca importância, pois tais histórias que colocavam em cena personagens à margem da sociedade

³³ Sobre Edmund Curll, cf. BAINES, Paul; ROGERS, Pat. **Edmund Curll, Bookseller**. London: Oxford University Press, 2007.

³⁴ “[*lascivious passages with sex education, antiecclesiastical diatribes, and radical philosophy*”]. MUDGE, Bradford K. op. cit., p. xxiv-xxv.

pareciam servir para alimentar a curiosidade de leitores que não faziam parte deste universo.

O conteúdo propriamente sexual destas biografias ou memórias ficcionais era variado. **Moll Flanders** (1722) e **Roxana** (1724), de Daniel Defoe, que podem ser incluídos neste conjunto, deixavam transparecer o erotismo em forma latente, evitando os detalhes obscenos. O “*individualismo econômico racional e a preocupação com a redenção espiritual*”³⁵ dos romances de Defoe conduziam suas narrativas por outros caminhos formais em que a sedução, o adultério, o incesto e o voyeurismo pareciam atenuados por uma linguagem cheia de eufemismos, numa embalagem cujas intenções “educativas” pretendiam desculpar quaisquer excessos. Como explica Malcolm Bradbury, Cleland e Defoe criaram heroínas similares, utilizaram técnicas narrativas semelhantes, mas seus efeitos são absolutamente opostos: “**Fanny Hill** é uma pornografia do sexo, **Moll Flanders** é uma pornografia do dinheiro”.³⁶

Outras biografias de prostitutas eram mais explícitas em suas descrições, retomando e adaptando a fórmula da conversação entre moças – a partir do modelo de obras como os **Ragionamenti** (1534-36) de Aretino, cujo último diálogo da primeira parte circulava na Inglaterra desde 1658 com o engenhoso título **The Crafty Whore**. O romance de Cleland faz parte deste segundo grupo; mas, como veremos adiante, estes não são seus únicos referenciais narrativos. O sucesso das “*whore biographies*” também poderia estar relacionado ao fato de que, como indica Roy Porter, a prostituição estava, sem dúvida, em bastante evidência na vida da Londres de meados do século XVIII – e também nos balneários de veraneio da elite, como a cidade de Bath. Alguns viajantes se surpreendiam com a precocidade, a variedade e a desfaçatez das moças:

³⁵ WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 115.

³⁶ [“Fanny Hill is a pornography of sex, Moll Flanders is a pornography of money”.] BRADBURY, Malcolm. “Fanny Hill and the Comic Novel”, p. 266. In: **The Critical Quarterly**, 13, 1971, pp. 263-275. A respeito da comparação entre **Fanny Hill** e **Moll Flanders**, ver também TAUBE, Myron. “Moll Flanders and Fanny Hill: a comparison”. In: **Ball State University Forum**, 9:2, 1968.

A prostituição fervilhava nas ruas. Em Londres, o número de prostitutas provavelmente ultrapassava os dez mil, em todos os níveis, desde a mulher sustentada até a prostituta de rua, da amadora à profissional, da meretriz barata à cortesã de alto nível que – pensava Casanova – podia custar seis guinéus por uma noite num “bagnio” [bordel]. As prostitutas exerciam seu comércio nas ruas quase sem nenhuma interferência. Elas se anunciavam em anuários como **The Whoremonger’s Guide to London** de Jack Harris.³⁷

Neste contexto, a realidade e os fantasmas associados ao cotidiano das prostitutas eram tema artístico por excelência, aparecendo em outros contextos além da literatura popular, do jornalismo sensacionalista e das sátiras de todos os gêneros. A célebre série de William Hogarth, “*A Harlot’s Progress*” (1733), faz parte do conjunto de obras que indicam o interesse pelo assunto e, ao mesmo tempo, se equilibram numa certa ambiguidade moral típica da época. “*Harlot*” era outro termo bastante comum para se designar as prostitutas. As seis imagens (Anexo - imagem 2) contam uma história que parecia ser recorrente nas ruas da capital: a protagonista, Molly Hackabout, é uma simples camponesa que chega à cidade, se perverte pelas mãos de uma cafetina, se ilude com clientes pouco escrupulosos e acaba morrendo, miserável, de doença venérea. Cada cena mostra uma etapa de sua decadência até a morte – o que podia ser interpretado como alerta moral, mas também como uma oportunidade de espiar o que acontecia nos *bas-fonds* londrinos. Ainda que Cleland reverta este roteiro com o “final feliz” que reserva à sua protagonista, as semelhanças entre o início das histórias de Molly e de Fanny (e de tantas outras meninas) apontam para uma matriz narrativa que parecia ter sucesso garantido devido à sua atualidade.

O teatro tampouco se furtava de colocar em cena o submundo londrino. **The Beggar’s Opera** (1728), de John Gay, apresenta como protagonistas os criminosos e as prostitutas do “*milieu*” – ao invés dos esperados personagens

³⁷ [“Prostitution swarmed on to the streets. In London, prostitutes numbered probably over ten thousand, at all levels from the kept woman to the street walker, the amateur to the professional, the sixpenny whore to the high-class and well-bred courtesan who – Casanova thought – might cost six guineas for a night at a bagnio. Prostitutes plied their trade on the streets with almost no interference. They advertised in directories such as Jack Harris’s **The Whoremonger’s Guide to London**.”] PORTER, Roy. “Mixed Feelings: the Enlightenment and Sexuality in eighteenth-century Britain”, p. 9. In: BOUCE, Gabriel (ed). **Sexuality in eighteenth-century Britain**. Manchester: Manchester University Press, 1982. pp. 1-27.

ilustres que a Ópera italiana trazia à cidade; a peça **The London Merchant** (1731), de George Lillo, que mostrava um jovem aprendiz seduzido e arruinado por uma cortesã, também teve enorme sucesso.³⁸ Mas havia quem não gostasse de nada disto, aqueles para quem a prostituição não deveria ser considerada como tema artístico, mas sim como um mal social a ser erradicado ou, pelo menos, controlado. Existiam assim diferentes “sociedades” para a reforma dos hábitos – como a chamada “*Society for the Suppression of Vice*”³⁹ – que, apesar de serem ridicularizadas por satiristas, continuavam a publicar “listas negras” das casas e das mulheres londrinas que ofereciam serviços de prostituição, além de criticar duramente qualquer conduta sexual que escapasse das normas. Como explica Peter Wagner, estes catálogos acabavam sendo vendidos também como leituras eróticas.

Daniel Defoe, com sua conhecida prolixidade, contribuiu para os argumentos pela condenação da prática da prostituição com **Some Considerations Upon Street-walkers** (1726), no qual propôs que as moças mais escandalosas fossem logo deportadas para as colônias. Entre os defensores da profissão, apareciam publicações como a de Bernard de Mandeville – o médico e autor da **Fable of the Bees** (1714). Seu ensaio, intitulado **A Modest Defence of Publick Stews: or, An Essay Upon Whoring, as it is Now Practis’d in These Kingdoms** (1724), propunha, numa visada não muito diferente daquela já adotada na fábula que havia publicado dez anos antes, a abertura de bordéis estatais, supervisionados por médicos, para satisfazer as necessidades dos homens que habitavam a cidade sem riscos para a saúde pública nem para as famílias.

Na esteira do interesse dos leitores por temas associados ao erotismo e à sexualidade, e diante do sucesso de **Fanny Hill**, Cleland publicou **Memoirs of a Coxcomb** (1751). O personagem principal, Sir William Delamore, é um

³⁸ Cf. LILLO, George. **The London Merchant**. Edited by William H. McBurney. Regents Restoration Drama Series. London: E. Arnold, 1965.

³⁹ “Importada” para os Estados Unidos, esta “Society” continuou suas atividades além-mar inclusive durante todo o século XIX, contando com a ajuda financeira de sociedades como a Y.M.C.A no combate a qualquer publicação ou atividade considerada “indecente”. Cf. KENDRICK, Walter. **The Secret Museum : Pornography in Modern Culture**. New York : Penguin, 1987.

verdadeiro “coxcomb”, ou seja, um *dandy* sem escrúpulos que narra suas aventuras libidinosas até encontrar o verdadeiro amor nos braços da misteriosa Lydia. O tom inicial de confissão é semelhante àquele que o leitor já encontrara em Fanny Hill: “*So delicate is the pleasure, so superior to defending, is the dignity of confessing, one’s follies, that the wonder is to see so few capable of it. Yet, what does such a confession cost, but the sacrifice of a paucity, miserable, false, self-love, which is forever misleading, and betraying us?*”⁴⁰

Apesar dos elogios recebidos – inclusive uma crítica favorável de Smollett –, as vendas não alcançaram os números esperados pelo autor. Isto provavelmente tivesse se devido, em parte, ao fato de que este segundo romance licencioso não continha o mesmo “tempero” (para retomar o termo de Peter Wagner) que o público havia encontrado na história de Fanny. Depois da publicação dos **Memoirs**, apareceram imitações do romance de Cleland, assim como outros títulos supostamente pornográficos, como **The History of the Human Heart** (1749 ou 1769).⁴¹ Ainda assim, como indica P. Wagner, os autores ingleses não produziram nada de novo neste domínio. A explicação tradicional para a escassa produção de literatura erótica na Inglaterra está relacionada, principalmente, ao fato de que o gosto da classe média era predominante e recusava histórias pornográficas. Porém, este argumento ignora um elemento crucial e muito mais plausível: o mercado livreiro inglês já estava inundado de literatura licenciosa. E esta literatura vinha, mais uma vez, especialmente da França.⁴²

⁴⁰ [“Tão delicado é o prazer, tão superior em defender, é a dignidade de confessar, nossas leviandades, que o espanto é ver tão poucos capazes de fazê-lo. No entanto, o que tal confissão custa, a não ser o sacrifício de um amor-próprio mesquinho, desprezível, falso, que está sempre a nos iludir e trair?”] CLELAND, John; GLADFELDER, Hal (ed). **Memoirs of a Coxcomb**. Toronto: Broadview Editions, 2005. p. 39.

⁴¹ WAGNER, Peter. op. cit., p. 246.

⁴² Peter Wagner, em sua Introdução ao romance de Cleland (Penguin Classics, 2001) explica, na página 8: “*France providing more erotica than English readers could cope with*” [“A França fornecendo mais erótica do que os ingleses conseguiam assimilar”]. O próprio Cleland fornece um testemunho da circulação e da importância da literatura galante francesa como mercadoria rentável em Londres de meados do século, tendo traduzido, em 1752, **Mémoires pour servir à l’histoire des mœurs du XVIIIe siècle**, de Charles Pinot Duclos, publicado em 1751 em Paris. Duclos, frequentador do círculo do conde de Caylus e dos salões literários, começa sua obra explicando: “*L’ amour, la galanterie et même le libertinage ont de tous temps fait un article si considérable dans la vie de la plupart des hommes, et surtout des gens du monde, que l’ on ne connoîtroit qu’ imparfaitement les mœurs d’ une nation, si l’ on négligeoit un objet si important.*” [“o amor, a galanteria e mesmo a libertinagem fizeram, em todos os tempos, parte tão

Neste sentido, o ensaio de Ian Watt propõe outro mote. Ao focalizar seu interesse no romance inglês para explicar a elaboração do que identifica como “realismo formal” – marca forte da novidade e da modernidade do romance setecentista na Inglaterra – ele indica que, na França, “*a posição crítica clássica (...) permaneceu incontestada até o advento do Romantismo*”. Esta constatação o leva a afirmar que “*a ficção francesa, desde **La Princesse de Clèves** (A princesa de Clèves) até **Les liaisons dangereuses** (As ligações perigosas) permaneceu à margem da principal tradição do romance*”.⁴³ É claro que, como já foi demonstrado, mesmo uma pesquisa superficial indica justamente o contrário: a produção de romances na França, neste período, era bastante prolífica e não estava unicamente atrelada à tradição clássica.

Como se sabe, esta última convivía, assim como ocorria na Inglaterra⁴⁴, com narrativas modernas, que carregavam em sua fatura a agitação intelectual e social da época das Luzes. Desde as **Cartas Persas** (1721) de Montesquieu até as **Ligações Perigosas** (1782) de Laclos, passando por **Manon Lescaut** (1731), **Le Paysan Parvenu** (1734), **Teresa Filósofa** (1748), ou **La Nouvelle Heloïse** (1761), a variedade de narrativas de ficção e romances publicados antes da Revolução é imensa do lado francês – Georges May e Henri Coulet, para citar apenas dois exemplos que fazem parte da história literária canônica, procuraram justamente sistematizar e discutir a diversidade da produção ficcional em prosa daquele período.⁴⁵

Do mesmo modo, são bastante frequentes as traduções e adaptações de narrativas inglesas em terras francesas, com direito a alguns testemunhos de leitura célebres, como as lágrimas de Diderot em contato com a prosa de Richardson, ou o entusiasmo do abade Prévost com o **Spectator** de Addison e Steele. **Le Roman au XVIIIe siècle en Europe**, de Alain Montandon, é um dos

considerável da vida da maioria dos homens, e especialmente dos mundanos, que só conheceríamos de maneira imperfeita os costumes de uma nação se negligenciássemos um objeto tão importante.”] Disponível em <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-88232>. Acesso em 19/11/2011.

⁴³ WATT, Ian. op. cit., pp. 29-30.

⁴⁴ Este é um dos argumentos centrais de Michael McKeon em **The Origins of the English Novel (1600-1740)**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

⁴⁵ MAY, Georges. **Le dilemme du roman au XVIIIe siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963; COULET, Henri. **Le Roman jusqu'à la Révolution**. Paris: A. Colin, 1985.

estudos recentes que indicam o quanto “*o movimento dos livros e a circulação das ideias tomam um impulso excepcional*”⁴⁶ no século XVIII, com o francês como língua de cultura europeia e a “liberdade” dos ingleses como grande fonte de inspiração política, científica e literária para os pensadores e escritores do continente. Os contatos eram intensificados pelas viagens dos homens de letras, pelo aumento do número de periódicos publicados, além de traduções, adaptações e imitações que traziam aos públicos locais as novidades estrangeiras.

Dentro deste ambiente, a literatura produzida na França era conhecida (e apreciada) pelo público inglês não só por quem podia ler os originais, mas também através das traduções e adaptações que muitas vezes eram publicadas com uma rapidez surpreendente. E uma parte considerável do material literário que chegava do continente eram textos licenciosos e eróticos. Assim, **Le Sopha**, de Crébillon, foi publicado em 1742 em Paris e imediatamente traduzido para o inglês – o próprio Cleland reconhece, no prefácio à sua tradução de Duclos, ser leitor de Crébillon; **Histoire de Don Bougre, Portier des Chartreux** (1741), de Gervaise de Latouche, saiu em inglês um ano depois da publicação do original, com o título **History of Don B; Les Bijoux Indiscrets**, de Diderot, apareceram em 1748 na capital francesa e, em 1749, **Indiscreet Toys** já saía no mercado inglês.⁴⁷

A entrada desta literatura francesa na Inglaterra foi de extrema importância para a produção da “erótica” local. Junto com a miscelânea de textos que lidavam com a sexualidade, somados à “tradição” das “*whore biographies*”, a influência dos romances que vinham da França é elemento crucial para contextualizar e compreender tanto **Fanny Hill** quanto John Cleland dentro da história da formação do romance inglês. Considerando o contexto e o consumo de ficção licenciosa em ambos os lados da Mancha, faz menos sentido considerar Cleland como um estranho no ninho quando comparado a Richardson ou Fielding. Os três autores circulavam num ambiente em que as

⁴⁶ [“*Le mouvement des livres et la circulation des idées prennent un essor exceptionnel.*”] MONTANDON, Alain. **Le Roman au XVIII^e siècle en Europe**. Paris: PUF, 1999, p. 13.

⁴⁷ Sobre a entrada e influência do romance erótico francês na Inglaterra, cf. WAGNER, Peter. op. cit., especialmente o capítulo 7, “*Erotic Prose*”.

produções literárias eram bastante variadas e efetuaram recortes na realidade segundo seus contextos socioeconômicos, suas experiências de vida, as influências que sofreram e as regras dos “mercados editoriais” a que estavam submetidos. Por sua formação e sua experiência de classe, Cleland se aproxima de Fielding. Porém, também convive, especialmente depois que passa a precisar sobreviver em Grub Street⁴⁸, com o universo da literatura popular, certamente mais descolada dos modelos clássicos, atenta ao que se publicava e ao que fazia sucesso na própria Inglaterra – como os romances sentimentais à moda de Richardson – e também na França.

2. Fougeret de Monbron e Margot

Justamente, uma das grandes modas na ficção erótica francesa destes meados de século era o tal “*roman de filles*”, no qual moças de “hábitos duvidosos” aos olhos de muitos relatavam, em forma de memórias, a sua entrada no mundo do desejo, da libertinagem e da devassidão – às vezes motivadas pela necessidade, às vezes, simplesmente pelo “vício”. Maurice Lever constata que, quando se sabe da autoria destes textos, esta é quase sempre masculina. Lever justifica esta afirmação indicando que seria “*desconhecer o espírito do tempo se imaginar uma mulher suficientemente liberada dos preconceitos da opinião para ousar desafiá-la no terreno da literatura licenciosa. Tal mulher, se existisse, teria poucas chances de escapar*

⁴⁸ Grub Street ficava na região de Moorfields em Londres. No século XVIII, tratava-se do reduto dos escritores “de aluguel” – os chamados “*hack writers*” –, além de autores de “*small histories, dictionaries, and temporary poems*”, segundo **The Dictionary of the English Language** (1755), de Samuel Johnson. Daí viria justamente a expressão que identifica este tipo de literatura: “*grubstreet*” tinha se transformado num adjetivo para identificar “*any mean production*”, ainda segundo Johnson. Em 1830, a rua teve seu nome mudado para Milton Street. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/247320/Grub-Street>. Acesso em 18/01/2011.

à *desonra geral*".⁴⁹ Seja como for, os autores homens conheciam o apelo da voz feminina relatando suas aventuras eróticas e este filão foi fortemente explorado na França.⁵⁰

Além das inevitáveis paródias de **Pamela**, como, por exemplo, o **Anti-Paméla, ou Mémoires de M** D***** (1742), de Claude Villaret, aparecem títulos como **Histoire de La vie et des mœurs de Mademoiselle Cronel dite Frétillon** (1739-1740), de Gaillard de la Bataille; **La Belle Allemande** (1748), atribuído a Antoine Bret (ou a Villaret), **Fanfiche ou les Mémoires de Mlle de ***** (1748), de Gimat de Bonneval, e o anônimo **Mademoiselle Javotte, ouvrage moral, écrit par elle-même et publié par une de ses amies** (1757). Estes romances que narravam memórias de moças que, por seus charmes, ascendiam socialmente (ou terminavam na miséria), estavam associados à própria vida da corte, cuja ligeireza de costumes fazia notícia.

Histórias como a de Mademoiselle Poisson que, tendo nascido em família burguesa, transforma-se em Madame de Pompadour depois de passar pela cama de Luís XV, alimentavam a crônica. A Ópera de Paris era famosa por contar, em seu elenco de dançarinas, com algumas das célebres "*filles entretenues*", amantes de figurões importantes da alta burguesia e da aristocracia. Por outro lado, os "*romans de filles*" são textos que tematizam a dura realidade da vida das mulheres nos meios populares parisienses, em particular aqueles em que, como na Inglaterra, a degradação e a prostituição caminhavam de mãos dadas.

É neste contexto que aparece, em 1750, **Margot la Ravaudeuse**, de autoria de Jean Charles Fougeret de Monbron (1706-1760), filho de Jean Fougeret (modesto funcionário dos impostos) e de uma rica viúva de Péronne, cidade no

⁴⁹ [*"méconnaître l'esprit du temps, que d'imaginer une femme suffisamment affranchie des préjugés de l'opinion pour oser la défier sur le terrain de la littérature licencieuse. Une telle femme, si elle existait, aurait peu de chances d'échapper à l'opprobre général."*] LEVER, Maurice. "L'Érotisme au féminin". LEVER, Maurice. **Anthologie Érotique. Le XVIIIe siècle**. Paris: Robert Laffont, 2003 (pp. 3-8), p. 3. As exceções começam a aparecer no fim do século, com a publicação de romances como **Illyrine, ou l'écueil de l'inexpérience**, de Suzanne Giroust, publicado em 1799. Mas, ainda assim, a autora utilizou um pseudônimo: Madame de Morency.

⁵⁰ Ver. a este respeito, WALD LASOWSKI, Patrick. "Notice". In: **Romanciers libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Gallimard, Pléiade, 2000. pp. 1257-1265; e igualmente a antologia organizada por Maurice Lever.

norte da França. Tudo indica que Jean Charles poderia ter, “*como seus irmãos, seguido a lenta ascensão social que havia permitido a uma família provinciana de pequenos funcionários reais se elevar até as posições lucrativas do Antigo Regime*”.⁵¹ Mas não era exatamente esta a vida que o autor de **Margot** tinha em mente. Após uma breve passagem pelo exército e outra pela corte, como “*valet de chambre ordinaire du roi*” – posição que o pai havia adquirido por dezoito mil libras e que J. Charles revenderia em seguida –, lhe interessava mesmo viver longe dos hábitos burgueses de seus parentes e da hipocrisia aristocrática, preferindo a boemia literária e “*a liberdade dos bas-fonds parisienses*”.⁵²

Circulando nos meios intelectuais da capital, em todos os lugares que frequentava Fougeret de Monbron deixava a impressão de um personagem irascível e controverso, que assustava por suas opiniões e suas atitudes de misantropo. O sensível Diderot relata um encontro com ele na Ópera em que o identifica como um homem “*à l’œil féroce et couvert*”, um verdadeiro “*tigre à deux pieds*”.⁵³ O *philosophe* não parecia estar muito longe da verdade. Quando, depois de ter passado uma breve temporada na prisão da Bastilha, Fougeret de Monbron busca refúgio em Péronne junto ao abade Dequan, seu meio-irmão, ele é assim descrito por um contemporâneo da pequena cidade da região da Picardia:

Nous avons vu plus d’une fois Monbron, le chapeau enfoncé jusque sur les yeux, la tête fort élevée, se promener seul, les mains dans ses goussets, passées au travers des pans de son habit, et ne rendant le salut qu’à très peu de personnes. Son frère le chanoine lui ayant fait

⁵¹ [“(…) comme ses frères poursuivre la lente ascension sociale qui avait permis à une famille provinciale de petits fonctionnaires royaux de se hisser jusqu’aux places lucratives de l’Ancien Régime”]. DELON, Michel. “Préface”. In: FOUGERET DE MONBRON, Jean Charles. **Margot la ravaudeuse**. Paris: Zulma, 1992, p. 9.

⁵² [“*la liberté des bas-fonds parisiens*”]. DELON, Michel. op. cit., p. 10.

⁵³ [“*o olho feroz e dissimulado*”; “*tigre sobre dois pés*”]. DELON, Michel. op. cit., p. 11. Sobre a biografia e a obra de Fougeret de Monbron, ver este Prefácio de Michel Delon, assim como a “Notice” de Patrick Wald Lasowski em **Romanciers Libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Gallimard, Pléiade, 2000 (pp. 1243-1256) ; TROUSSON, Raymond. “Introduction”. In: **Romans libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Robert Laffont, 1993, pp. 659-675; SAILLET, Maurice. “Préface”. In: FOUGERET DE MONBRON. **Margot la Ravaudeuse**. Paris: Tchou, 1981. Também há o artigo de Jack Howard Broome, “L’Homme au cœur velu: the turbulent career of Fougeret de Monbron”. In: **Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century**. Vol. XXIII. Genève: Institut et Musée Voltaire/ Les Delices, 1963. pp. 179-213.

quelques réprimandes sur son air misanthrope : Eh ! et vous autres prêtraille, lui répondit Monbron, connaissez-vous la bonne façon de vivre parmi la maudite race humaine ? ⁵⁴

Além dos períodos passados em Paris e Péronne, as viagens internacionais foram parte fundamental de sua existência, especialmente depois de ter recebido a herança paterna em 1742. Fougeret pôde então se oferecer o luxo de viver como bem lhe parecesse, indo até mesmo a Constantinopla e visitando a Inglaterra pelo menos duas vezes, em 1742 e 1747. Parece que sua entrada no mundo das letras se deu, inclusive, através de uma tradução que saiu em Londres em 1743 com o título francês **Chronique des rois d'Angleterre** a partir do original de Robert Dodsley. Fougeret também é o autor da primeira tradução – ou melhor, de uma versão “*quintessenciée de l'anglais*”⁵⁵ – de **Memoirs of a Woman of Pleasure** que saiu na França com o nome de **La Fille de Joie** em 1751.

O fascínio de Fougeret de Monbron pelos ingleses (“*les anglais sont libres*”) evidentemente não durou muito, e sua obra **Préservatif contre L’Anglomanie** (1757) testemunha este desencanto. Parece que ver o mundo só o deixou ainda mais cético, como indica este trecho de sua obra autobiográfica **Le Cosmopolite ou le citoyen du monde** (1751):

(...) le plus grand fruit que j’ai tiré de mes voyages ou de mes courses, est d’avoir appris à haïr par raison ce que je haïssais par instinct. (...) Je suis parfaitement convaincu que la droiture de l’humanité ne sont en tous lieux que des termes de convention, qui n’ont au fond rien de réel et de vrai (...). ⁵⁶

⁵⁴ [“Nós vimos mais de uma vez Monbron, o chapéu enfiado até os olhos, a cabeça bem elevada, passear sozinho, as mãos nos bolsos, por cima dos panos de sua roupa, e cumprimentando pouquíssimas pessoas. Seu irmão cônego lhe fez algumas reprimendas sobre seu ar misanthropo: Eh! Vocês aí, padrecos, respondeu Monbron, conhecem por acaso a boa maneira de se viver no meio da maldita raça humana?”] TROUSSON, Raymond. op. cit., p. 666. Trata-se de um trecho do livro de E. de Sachy, **Essais sur l’histoire de Péronne**, publicado em 1866.

⁵⁵ Adjetivo derivado de “*quintessence*” – ou seja, “quinta-essência”, é utilizado aqui para identificar a versão de Fougeret como “refinada”, da qual teriam sido retirados os “excessos”. A tradução do texto integral de **Fanny Hill** só seria publicada em 1887.

⁵⁶ [o maior fruto que tirei de minhas viagens ou de meus périplos é ter aprendido a odiar pela razão o que eu odiava por instinto. (...) Estou perfeitamente convencido de que a correção da

Com toda a ferocidade característica de seu estilo e personalidade, Foucheret era marcadamente um homem de seu tempo e, como Cleland, aventurou-se em diferentes áreas em seus escritos. Além do **Cosmopolite**, esta espécie de autobiografia que mistura relato de viagem, histórias galantes e observações acerca de política e de literatura, escreveu também poesia – **Un Discours prononcé au roi, par un paysan de Chaillot** (1744), que é um elogio ao rei, com alguns toques irreverentes; e **La Henriade travestie en vers burlesques** (1745), uma paródia burlesca, no melhor gosto da época, ao famoso poema de Voltaire. Mas era no universo parisiense que ele parecia se deleitar, retratando o cotidiano da cidade com toda sutileza e sordidez. Em **La Capitale des Gaules ou la Nouvelle Babylone** (1759), Foucheret se dedica a criticar a decadência da capital francesa. E, como explica Raymond Trousson, “*toda uma fauna ferve sob a sua pena: os jogadores, maníacos ou malandros de carteirinha, os ‘nouvellistes’ do Palais-Royal,(...) os bandos de parasitas vagabundos, condenados da pena, prostituídos à sua maneira*”, mas especialmente “*as prostitutas, as das ruas e as ‘sustentadas’ de melhor porte*”.⁵⁷

Também em Paris, como em Londres, a prostituição era um elemento central na vida pública da cidade e o tema chamava a atenção de artistas e *hommes de lettres*. De todo modo, não havia como ignorá-lo: segundo Erica-Marie Benabou, na segunda metade do século XVIII o número de prostitutas só aumentava nas ruas (e nos bordéis) parisienses – a cidade contava com pelo

humanidade não são (sic), em todos os lugares, que termos de convenção que, no fundo, não têm nada de real ou verdadeiro (...).] Cf. VENTURI, Franco. “Foucheret de Monbron”, p. 177. In: **Belfagor: rassegna di varia umanità**. Firenze: Leo Olschki, II, 1947, pp. 170-186.

⁵⁷ [“*Toute une faune grouille sous sa plume : les joueurs, maniaques ou fripons patentés, les nouvellistes du Palais Royal, (...) la troupe des gueux parasites, forçats de la plume, prostitués à leur manière*”; “*les prostituées, filles de trottoir ou entretenues de haut vol*”] TROUSSON, Raymond. *op. cit.*, p. 667. Os “nouvellistes” eram “vendedores de boatos” que podiam tanto trabalhar somente com a comunicação oral – os “*nouvellistes de bouche*” –, ou com textos curtos publicados em pequenos manuscritos chamados “*gazetins*”. Eles se reuniam no Palais-Royal, sob a “árvore de Cracóvia” (uma castanheira), e transmitiam, para quem estivesse de passagem, as últimas novidades políticas. Robert Darnton os compara aos “blogueiros” atuais. Ver DARNTON, Robert. “Blogging, Now and Then”. Disponível em <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/mar/18/blogging-now-and-then/>. Acesso em 31/10/2011.

menos vinte e cinco mil meretrizes em 1762.⁵⁸ Em consequência disto, intensificava-se a repressão da chamada “*police des mœurs*” – literalmente, a polícia dos costumes – cujas técnicas de “investigação” se baseavam especialmente na espionagem das mulheres e de seus clientes. Parece que, em caso de flagrante, as prostitutas eram quase que exclusivamente as únicas penalizadas, com castigos que iam desde a reclusão⁵⁹ até a deportação para as colônias, como ocorria na Inglaterra.

Interessa notar que o que conduzia a estas penas não era necessariamente o comportamento lascivo, mas sim o escândalo. Deste modo, as prostitutas “sustentadas” por um só amante (as chamadas “*filles entretenues*”), mesmo sendo vigiadas, eram menos importunadas, pois não perturbariam a ordem social. A questão do escândalo público e da manutenção da ordem é um tema frequente nos romances licenciosos, especialmente naqueles sobre prostitutas – Fanny não corre riscos por circular quase sempre em ambientes protegidos, enquanto Margot, por causa de um escândalo, acaba sendo confinada no hospício de Bicêtre antes de conquistar o status de “*entretenu*” e escapar, assim, das garras da polícia. Como do lado inglês, aparecem também nesta época, na França, em quantidade cada vez maior até o fim do século XVIII, textos moralizantes contra a expansão da devassidão na cidade, ou ainda projetos com o objetivo de regularizar a prostituição e reconhecer o ofício.

Margot é, portanto, uma personagem concebida dentro deste ambiente social e cultural. Assim como Fanny, ela entra cedo no universo da prostituição e faz carreira, antes de enriquecer e escrever suas “memórias”. Porém, como o nome do romance anuncia, Margot começa sua vida como “*ravaudeuse*”, ou seja, remendeira, ofício que consistia em trabalhar, geralmente no meio da rua, consertando roupas usadas. Também narrada em primeira pessoa, sua história tem vários pontos de contato com a de Fanny. O primeiro deles: Margot é igualmente filha única de pais pobres. A mãe, também remendeira, é quem lhe

⁵⁸ Cf. BENABOU, Erica-Marie. **La Prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle**. Paris: Perrin, 1987.

⁵⁹ Eram internadas na Salpêtrière (hospital criado em 1656) as mulheres “devassas”, prostitutas ou não. Ali elas recebiam um “tratamento” à base de orações, leituras piás, alimentação escassa e trabalho pesado. Aquelas que tinham condições financeiras – ou família – eram internadas em Saint-Pélagie, onde pagavam uma pensão. No fim do século, Saint-Pélagie é a prisão das “*femmes galantes*”.

ensina a atividade, com o objetivo, como afirma a narradora, “*de se débarrasser le plus tôt qu’il lui serait possible du soin de la profession sur moi*”.⁶⁰ O pai, Sr. Tranche-montagne, é “*soldat aux gardes*”, ou seja, um simples soldado, ocupação que tampouco oferecia renda suficiente ou qualquer status social. Fruto desta união “clandestina” – leia-se, sem casamento –, Margot já trabalha sentada num barril na rua Saint-Antoine aos treze anos e vive com a família num só cômodo, onde ela e os pais dormem na mesma cama.

Rapidamente, Margot se torna uma excelente remendeira; mas o que mais atraía o público ao seu barril era a fisionomia “*charmante dont la nature m’avait gratifiée*” (p. 26).⁶¹ A tal ponto que “*Il n’y avait personne des environs qui ne voulût être ravaudé de ma façon*” (p. 26).⁶² Até então, Margot é inocente. Mas rapidamente as “boas” companhias e os pais, em especial, acabam lhe inspirando, “*pelo sangue*” e pelo exemplo, uma forte tendência aos prazeres libidinosos. Para dar vazão à sua impaciência, Margot acaba escolhendo um rapaz dentre os diversos admiradores que a cercavam em seu local de trabalho. É Monsieur Pierrot, cavaleiro, que recebe seus favores. Só que a relação com o amante exige bastante da moça – especialmente dinheiro –, a tal ponto que ela acaba por receber, de surpresa, uma bela surra de sua mãe por causa da diminuição da renda familiar. Humilhada, Margot decide vestir sua roupa de domingo e abandonar definitivamente os pais, aventurando-se na cidade. Nesse caso, trata-se de uma Paris que ela conhece bem. Sai caminhando na direção da praça da Grève (antigo nome da praça do Hôtel de Ville), acompanhando o rio até a ponte Royal, quando resolve entrar nas Tulherias para sentar-se e decidir o que fazer. Ali, seu destino vai mudar com o encontro com Madame Florence, cafetina que rapidamente a convence a acompanhá-la para associar-se a ela e a quatro outras mulheres num “*petit négoce*” que pode resolver de uma vez por todas seus problemas financeiros.

⁶⁰ [“*de se livrar o quanto antes lhe fosse possível, sobre mim, do fardo da profissão.*”] FOUGERET DE MONBRON, Jean Charles. **Margot la ravaudeuse**. Paris: Zulma, 1992, p. 25. Os trechos do romance de Fougeret que aparecem neste trabalho são traduzidos por mim. A partir deste ponto, indicarei somente o número da página do original no corpo do texto. A tradução virá em nota.

⁶¹ [“*charmosa com que a natureza me havia gratificado*”]

⁶² [“*não havia ninguém nos arredores que não quisesse ser remendado do meu jeito.*”]

Margot resolve acatar os conselhos da desconhecida senhora e as duas seguem juntas para uma casinha isolada no norte da cidade, perto da rua Montmartre. Chegando lá, a moça finalmente percebe os objetivos de Madame Florence; e, apesar do encontro assustador com as outras “pensionistas” durante um jantar grotesco e quase rabelaisiano, ela não se desencoraja e decide permanecer na casa. De todo modo, precisava ganhar seu sustento e Florence, grande conhecedora de assuntos pecuniários, lhe parecia uma ótima mentora para sua entrada no mundo da prostituição: “[Madame Florence] *c’était un des plus grands génies d’ordre et de détail qu’il y eût alors parmi les abesses de Cythère. Elle pourvoyait à tout*” (p. 37).⁶³ Entre lições de economia, dicas de beleza e higiene pessoal, a cafetina pensava em todos os detalhes para melhor preparar suas “mercadorias” para receber a clientela.

Ainda assim, o trabalho na casa de Florence não é fácil. O primeiro cliente surpreende Margot: “*il me mit dans une attitude toute opposée à celle que j’étais habituée à tenir avec Pierrot. (...) Le traître me fit ce que les libertins se font entre eux. Je perdais mon autre pucelage*” (p. 39).⁶⁴ Como se não bastasse, a moça precisa enfrentar, sozinha, um grupo de mosqueteiros um tanto fogosos, ao quais ela tenta, sem sucesso, explicar “*l’impossibilité de fournir aux besoins de tant de monde*”. Os rapazes não se convencem e Margot confessa: “*je souffris trente assauts dans l’espace de deux heures*” (p. 45).⁶⁵ A partir daí, ela se cansa e decide que é hora de tornar-se independente.

Ao deixar o bordel de Florence, Margot entra no “mundo”. Passa um tempo recebendo clientes na rue d’Argenteuil, depois se torna amante de M. de Mez... – situação que não dura muito em função de uma peripécia em que a moça se

⁶³ “[*era um dos maiores gênios da ordem e do detalhe que havia então entre as abadessas de Citera. Ela organizava tudo.*]” As proprietárias de bordéis eram frequentemente designadas por este eufemismo como referência a Afrodite e ao amor, já que a ilha de Citera teria abrigado um templo dedicado a esta deusa. A associação é recorrente no ambiente das “*fêtes galantes*” que caracterizaram a Regência – o quadro de Watteau, “*Pèlerinage à l’île de Cythère*”, de 1717, é um exemplo deste tipo de associação dentro do universo galante francês. Ver o “Préface” de Michel Delon para a edição de **Margot la ravaudeuse** utilizada aqui (pp. 9-21) e também a “Introduction” ao romance na obra de Raymond Trousson, **Romans libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Robert Laffont, 1993, pp. 659-675.

⁶⁴ “[*ele me colocou numa outra posição totalmente oposta àquela que eu estava habituada com Pierrot. (...) O traidor fez comigo o que os libertinos fazem entre si. Perdi minha outra virgindade.*]”

⁶⁵ “[*a impossibilidade de satisfazer as necessidades de tanta gente*]”; “[*sofri trinta ataques num espaço de duas horas.*]”

envolve inadvertidamente. Por sorte, um vizinho, cônego da paróquia de São Nicolau, está pronto para acolhê-la quando Margot não tem onde morar. Mas é seu encontro promissor com outro religioso, o frade Alexis, “o rei dos *proxenetas*” e homem com muitos contatos em altas esferas, que lhe permite subir alguns degraus na escala do universo social das prostitutas parisienses. Margot começa a conquistar clientes de diferentes meios da elite da época – um homem de negócios, um barão, um embaixador, até mesmo um “*milord*” inglês genuíno, do qual ela diz, “*je ne me serais pas volontiers habituée à tant de crapule et de saloperie, si je n’y avais pas trouvé un avantage considérable*” (p. 88).⁶⁶

Apesar do mesmo tom absolutamente sarcástico, estamos longe de Pierrot e do café obscuro na Rapée, pois, com estes homens, Margot ganha bem sua vida, sem parar de enriquecer. Deste modo, uma série de aventuras e experiências – inclusive a inevitável passagem como “dançarina” pela Ópera – a conduzem a amearhar uma fortuna considerável, o que lhe permite deixar a prostituição. Rica, vivendo com a mãe entre o campo e a cidade, em meio a leituras de “*œuvres narcotiques*” do Marquês D’Argens (possível autor de **Teresa Filósofa**, 1748) e do Chevalier de Mouhy (autor de **La Paysanne parvenue**, 1735) para curar a insônia, Margot se despede do “público” a quem dirige suas memórias “lavando suas mãos” se aquelas lhe não servirem de aviso contra as moças que, como ela, fizeram fortuna enganando os homens.

A história de Margot também causou problemas com a polícia, como no caso de **Fanny Hill**. Fougeret de Monbron relata, em **Le Cosmopolite**, como foi preso por causa do manuscrito do livro. Depois de ter mostrado o texto a um poeta obscuro chamado Soulas d’Allainval, Fougeret acaba sendo denunciado – provavelmente por terceiros que ficaram sabendo do seu conteúdo – ao tenente Berryer, célebre representante da “polícia dos costumes” parisiense. Além do crime de “obscenidade”, parece que suas constantes viagens já vinham desagradando às autoridades, que tinham suspeita de espionagem em relação ao “cosmopolita”, já que a França estava envolvida, desde 1739, na Guerra de Sucessão Austríaca.

⁶⁶ [“eu nunca teria me habituado a tanta abjeção e sujeira se não tivesse encontrado uma vantagem considerável.”]

Resultado: Fougeret fica preso no Fort-l'Évêque durante quatro semanas, em 1748, por causa de um texto que nem havia circulado ainda. Também existe a hipótese de que mais esta narrativa de ascensão de uma “*fille du monde*” tenha desagradado pessoalmente à ex-Mademoiselle Poisson, amante oficial do rei Luís XV desde 1745. De todo modo, Fougeret de Monbron sai da prisão e publica **Margot la Ravaudeuse** na Holanda, contrariamente ao que havia prometido às autoridades francesas. O manuscrito chega rapidamente a Paris nas bagagens dos contrabandistas, junto com “*obras jansenistas, panfletos escandalosos sobre o Rei e a Rainha, tratados filosóficos de Voltaire (...)*”.⁶⁷ A dedicatória do romance, em modo de epígrafe, se insere neste contexto de zombaria e provocação. Depois da temporada na prisão, Fougeret de Monbron não perdoa e lança:

Voici enfin cette Margot la Ravaudeuse, dont le général de la pousse, sollicité par le corps des catins et leurs infâmes suppôts, voulut faire un crime d'État à son auteur. Comme on ne l'accusait pas moins que d'avoir attaqué dans cet ouvrage, la religion, le gouvernement et le souverain, il s'est déterminé à le mettre au jour, craignant que son silence ne déposât contre lui, et qu'on ne le crût réellement coupable. Le public jugera qui a tort ou raison (p.23).⁶⁸

O general “*de la pousse*” que o autor desafia – gíria quase intraduzível usada na época para identificar a polícia – era provavelmente Berryer, o responsável por seu encarceramento. Começava assim, em tom de deboche, a relação de Margot com seu público.

⁶⁷ [“des ouvrages jansénistes, des pamphlets scandaleux sur le Roi et la Reine, des traités philosophiques de Voltaire (...)”]. TADIÉ, Jean-Yves (dir.). **La littérature française: dynamique et histoire II**. Paris: Gallimard, Collection Folio Essais, 2007, p. 46.

⁶⁸ [“Aqui está esta Margot la Ravaudeuse, que o general dos vermes, solicitado pela corporação das prostitutas e de seus infames escudeiros, quis transformar em crime de Estado contra seu autor. Como este fora acusado de ter atacado, nesta obra, a religião, o governo e o soberano, determinou-se a publicá-la, temendo que seu silêncio depusesse contra ele próprio, e que acreditassem que ele fosse realmente culpado. O público julgará quem tem razão e quem não tem.”]

3. Fanny e Margot

Por que aproximar estes dois romances? Como indicamos, há entre eles algumas semelhanças iniciais. Além das datas de publicação quase simultâneas – e dos problemas que ambos os autores tiveram que enfrentar com as autoridades policiais –, sabemos que os enredos têm a mesma base: duas protagonistas de origem humilde que, tendo entrado para o mundo da prostituição, conseguem chegar a uma vida de conforto material e relatam suas aventuras na forma de memórias. O caráter “autobiográfico” ou confessional insere claramente as narrativas de Foucheret de Monbron e de John Cleland no conjunto de “*romans de filles*” ou “*whore biographies*”, tão célebres na época. Neste sentido, a prosperidade social e financeira que coroa as trajetórias de Fanny e Margot era muito provavelmente lida em chave irônica pelo público leitor de Londres e Paris de meados do século.

Ao mesmo tempo, os dois romances têm um conteúdo erótico que, além de “*excitar a imaginação do leitor*”⁶⁹, pode servir de porta de entrada para um aspecto da experiência cultural europeia setecentista que o estudo do cânone nem sempre permite vislumbrar. Além disto, como já comentamos, Foucheret de Monbron publicou uma “tradução” do romance de Cleland intitulada **La Fille de Joie** já em 1751, o que torna ainda mais intrigante a relação entre os dois romances. Estes elementos parecem não ter instigado suficientemente a curiosidade de estudiosos das duas tradições – anglo-saxã e francesa – a um estudo comparativo mais detalhado entre **Memoirs** e **Margot la Ravaudeuse**.

⁷⁰ A maioria dos trabalhos (escritos a partir da década de 70 do século

⁶⁹ [“*exciter l’imagination de son lecteur*”]. REICHLER, Claude. “La représentation du corps dans le récit libertin” (pp. 73-82). In: MOUREAU, François; RIEU, Alain-Marc. **Éros philosophe. Discours libertins des Lumières**. Paris: Honoré Champion, 1984, p. 78.

⁷⁰ A exceção é Michel Delon, cujo ensaio “Les Couleurs du corps: roman pornographique et débats esthétiques au XVIIIe siècle” trata dos dois romances aqui em questão. Cf. GOODDEN, Angelica (ed.). **The Eighteenth-Century Body: Art, History, Literature, Medicine**. Oxford; Bern: Peter Lang, 2002, pp. 59-72.

passado) se concentra nos romances individualmente, abordando elementos relacionados à especificidade de cada um deles em seus contextos nacionais.

Assim, no que concerne **Fanny Hill**, percebemos que a crítica de língua inglesa tende a adotar abordagens essencialmente discursivas, focalizando sobretudo a questão da relação entre a sexualidade e a linguagem. Muitas vezes com forte viés feminista, estas discussões se concentram com frequência no conflito entre os gêneros e na própria condição das mulheres na Inglaterra setecentista – a partir da qual o romance aparece principalmente como uma apologia das liberdades a serem conquistadas, ou como mais um dos instrumentos de reforço da opressão sexual masculina. Dentro desta lógica, Fanny é comparada a outras personagens femininas de romances seus contemporâneos – como Moll Flanders, ou Clarissa – em análises que lançam pistas a respeito das relações entre sexo, identidade feminina e poder masculino no contexto da literatura inglesa setecentista.

Carol H. Flynn resume de maneira clara os diferentes pontos de vista da crítica anglo-saxã, explicando que as “**Memoirs** foram lidas como uma celebração pornotópica idílica da sexualidade, como uma celebração saudável do desejo feminino, como uma séria defesa do materialismo filosófico, e como uma glorificação falocêntrica da autoridade patriarcal”.⁷¹ Em meio às exceções que procuram estabelecer as relações do romance de Cleland com a literatura que se produzia na França, a filosofia materialista francesa (associada principalmente a La Mettrie) é elemento importante, o principal ingrediente francês que o autor de **Fanny Hill** teria “importado” e “aclimatado” em seu romance. Esta é a ideia de Leo Braudy, que explora a hipótese segundo a qual “há alguma relação entre a perspectiva acerca da sexualidade apresentada de modo ficcional em **Fanny Hill** e a perspectiva da natureza humana apresentada em forma mais filosófica e discursiva em **l’Homme Machine**”.⁷²

⁷¹ [“The Memoirs have been read as an idyllic pornotopic celebration of sexuality, as a healthy celebration of feminine desire, as a serious defense of philosophical materialism, and as a phallocentric glorification of the patriarchal authority”.] FLYNN, Carol H. “What Fanny felt: The Pains of Compliance in Memoirs of a Woman of Pleasure”. In: **Studies in the Novel**, vol. 19, number 3, 1987 (pp. 284-295), p. 284.

⁷² [“there is some relation between the view of sexuality presented fictionally in **Fanny Hill** and the view of human nature presented in the more discursive philosophical form by La Mettrie.”]

Ainda no sentido de construir pontes entre Cleland e a literatura francesa, Barry Ivker faz uma comparação entre as obras de John Cleland e do Marquês D'Argens (suposto autor de **Teresa Filósofa**) na qual discute os reflexos das ideias de Locke nas **Memoirs** e compara as libertinagens francesa e inglesa, considerando os caminhos que tomaram as ideias iluministas nos dois países.⁷³ Raymond K. Whitley, na sequência de Ivker, discute em que medida os hábitos de dois dos mais célebres protagonistas de Cleland – Fanny Hill e Sir William (o “*coxcomb*” que mencionamos anteriormente) – permitiriam considerá-los “libertinos”.⁷⁴ Excetuando-se estes autores, no entanto, a fortuna crítica a respeito das **Memoirs** se interessou primordialmente pelas construções discursivas e pelas conseqüentes relações de poder que se verificam dentro do romance.

No que se refere às memórias de Margot, é maior a dificuldade de encontrar ensaios críticos – o que faz pensar que a literatura erótica setecentista, apesar de sua variedade e de já estar presente há tempos na célebre biblioteca da *Pléiade*, ainda corre o risco de ser considerada pouco interessante do lado francês. De todo modo, o que chama principalmente a atenção nos comentários acerca deste romance é o aspecto da crônica, da vivacidade de uma Paris popularesca, que talvez os textos canônicos não permitissem vislumbrar. A sexualidade um tanto grosseira, exposta sem filtros, é compreendida como parte deste universo burlesco que revelaria, com irreverência e crueza, o que se esconde por trás dos hábitos e valores do clero, da aristocracia e também dos burgueses, expondo, por tabela, as dificuldades da condição feminina e as astúcias a que poderiam recorrer as mulheres para sobreviver numa sociedade marcadamente hierárquica, na qual elas tinham poucas chances de ganhar seu sustento fora de um casamento.

Mas tudo isto apresentado sempre com humor. Patrick Wald-Lasowski menciona, assim, trecho do **Cosmopolite** em que Fougereet reconhece, a

Cf. BRAUDY, Leo. “Fanny Hill and Materialism”, in: **Eighteenth-Century Studies**, Vol. 4, No. 1, Autumn 1970 (pp. 21-40), p. 21.

⁷³ IVKER, Barry. “John Cleland and the Marquis d'Argens: eroticism and natural morality in mid-eighteenth century English and French fiction”. In: **Mosaic**, VIII/2, 1975. pp. 141-148.

⁷⁴ WHITLEY, Raymond K. “The libertine hero and heroine in the novels of John Cleland”. In: **Studies in Eighteenth-Century Culture**. Ed. Roseann Runte. Madison, Wisconsin, 1979, IX. pp. 387-404.

propósito de Margot: “*Je m’étais amusé dans mes moments oisifs à jeter sur le papier quelques idées burlesques que j’avais cousues ensemble*”.⁷⁵ O romance seria, antes de tudo, uma obra “*em ressonância com as canções, os vaudevilles, as gravuras do tempo*”⁷⁶, pelas quais seu autor teria se deixado impregnar durante todos os anos que passou em Paris. O sexo “*cobre todos os discursos, e participa da vasta barulheira do mundo. (...) Os indivíduos se rendem a esta violenta agitação. Solidários, a sátira e o sexo compartilham a mesma vocação: estremecer o mundo*”.⁷⁷

No “Prefácio” à edição de **Margot la Ravaudeuse** que utilizamos, Michel Delon confirma a ideia de um romance que diverte, em primeiro lugar, o seu próprio autor, que retoma nesta história de “*fille*” um certo humor que já estava presente em outras de suas obras: “*Fougeret pratica ali o burlesco que ele experimentou em seus textos precedentes, se recusando a levar a sério as dignidades sociais e lembrando que certas damas da corte são simplesmente cortesãs*”.⁷⁸ Delon indica, igualmente, como os hábitos devassos de Margot funcionam como reforço à crítica de Fougeret, que subverte o romance de amor e não poupa ninguém dentro da sociedade francesa: “*(...) o romancista lança sobre a sociedade inteira um olhar desprovido de preconceitos, mas não de ironia. A epopeia era o gênero da grandeza heróica, o romance, o dos refinamentos amorosos. Em termos de sutilezas, Margot só conhece as posições de Aretino e o preço dos passes*”.⁷⁹

⁷⁵ [“*Eu me tinha me divertido em meus momentos ociosos a lançar no papel algumas ideias burlescas que havia costurado*”] WALD-LASOWSKI, Patrick. **Romanciers libertins du XVIIIe siècle**. Vol. I. Paris: Gallimard, Collection Pléiade, 2000, p. 1260.

⁷⁶ [“*en résonance avec les chansons, les vaudevilles, les gravures du temps*”] WALD-LASOWSKI, Patrick. *op. cit.*, p. 1260. O Trésor de la Langue Française define “vaudeville” como canção com versos e rimas, com melodia conhecida e popular, que foi, inicialmente, uma música para acompanhar bebedeiras (“*chanson à boire*”) e, depois, uma sátira a indivíduos ou eventos da atualidade. Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/>, Acesso em 25/01/2011.

⁷⁷ [“*(...) le sexe couvre tous les discours, et participe au vaste chahut du monde. (...) Les individus se rendent à cette violente agitation. Solidaires, la satire et le sexe partagent la même vocation : ils secouent le monde.*”] WALD-LASOWSKI, Patrick. *op. cit.*, p. 1262.

⁷⁸ [“*Fougeret y pratique le burlesque qu’il a expérimenté dans ses textes précédents, refusant de prendre au sérieux les dignités sociales et rappelant que certaines dames de la cour ne sont que des courtisanes.*”]. DELON, Michel. “Préface”. In: FOUGERET DE MONBRON, **Margot la Ravaudeuse**. Paris: Zulma, 1992 (pp. 9-21), p. 13.

⁷⁹ [“*(...) le romancier jette sur la société entière un regard dénué de préjugés, mais non d’ironie. L’épopée était le genre de la grandeur héroïque, le roman celui des raffinements amoureux. En fait de subtilités, Margot ne connaît que les positions d’Aretin et le prix des passes.*”], DELON, Michel. *op. cit.*, p. 13.

Tendo em vista a distância entre o tratamento dado a cada um dos romances pelas duas tradições e, ao mesmo tempo, as semelhanças e possíveis aproximações entre **Margot La Ravaudeuse** e **Memoirs of a Woman of Pleasure**, entendemos que, ao limitarmos o recorte da análise ao contexto inglês ou francês, ou insistirmos em métodos fundamentalmente discursivos, corremos o risco de perder de vista um aspecto absolutamente crucial para a compreensão da literatura europeia no século XVIII. Trata-se das trocas, dos cruzamentos, das apropriações e influências culturais, e das condições históricas destes processos, especialmente entre França e Inglaterra. Vale lembrar que a leitura e a escrita estavam intimamente associadas no momento de ascensão do romance nestes dois países, não só porque ainda tinha bastante força o padrão de imitação artística dos modelos clássicos, mas também porque, dentro de um mercado livreiro em pleno crescimento, interessava publicar o que se vendia bem e rápido. Neste contexto, a cópia não significava um ato criminoso, mas um exercício necessário e mesmo elogiado quando bem feito.

Ao mesmo tempo, cada uma das narrativas tem sua origem num universo sócio-econômico e cultural específico, cujas vicissitudes se formalizam forçosamente dentro de suas estruturas. Nossa hipótese é a de que as **Memoirs** e **Margot La Ravaudeuse** se constroem dentro de uma linha contínua cujos dois pólos, centrais na perspectiva iluminista tanto na França quanto na Inglaterra, são a sociabilidade e a individualidade. Ambas estas facetas da experiência moderna estavam em plena mudança estrutural em meados do século XVIII e, dentro dos romances aqui em questão, elas são epitomizadas, como veremos, pela reorganização dos significados do mundo como experiência social, e do corpo como esfera de descoberta e afirmação individual. A esta hipótese se associa a suposição de que o romance libertino funcionaria segundo um conjunto de “lugares comuns” – tomando de maneira bastante livre a ideia de que, como na *inventio* retórica, a literatura da libertinagem pornográfica reuniria “*argumentos conhecidos, imagens*

repertoriadas".⁸⁰ Estes "lugares comuns assumem formas particulares dentro dos romances segundo cada contexto.

A aproximação entre as memórias de Fanny e de Margot a partir da linha contínua entre sociabilidade e individualidade interessa na medida em que ela expõe, deste modo, a articulação de quatro eixos de grande importância no processo do estabelecimento do romance moderno: o "realismo" do gênero novo (dos dois lados da Mancha); o iluminismo, tanto francês como inglês; a libertinagem erótica; e os contextos particulares de produção e circulação destes romances. Entendemos que o estudo comparativo permite que se observe mais precisamente de que modo cada um dos romances ocupa esta linha que leva do privado ao mundano, e vice-versa, servindo como uma esclarecedora porta de entrada para o universo cultural setecentista franco-britânico. Além disto, contribuir para trazer esta discussão e este material ao contexto acadêmico brasileiro também faz parte de nossos objetivos.

Neste ponto, faz-se necessário propor quatro precisões no sentido de esclarecer nosso postulado. Em primeiro lugar, parece útil observar que **Fanny Hill** e **Margot** fazem parte do considerável corpus de romances *iluministas* que estavam sendo produzidos e colocados em circulação naquele momento. A utilização do termo não é fortuita; pretende, principalmente, abrir o campo de visão, escapando das restrições impostas pela perspectiva das literaturas nacionais para incluir o movimento de circulação de romances entre França e Inglaterra em meados do século XVIII. Como explica Luiz Roberto Monzani, é "*claro que a caracterização mais comum e correta da Ilustração é a de que foi a época da emancipação da razão de suas inúmeras tutelas (...), do exercício crítico da razão contra os pré-juízos que habitam a mente dos homens em todos os campos: religião, política, falsa moral ascética etc. etc.*"⁸¹

Porém, continua Monzani, o Iluminismo, como toda época, "*teve duas faces. Luzes, mas também sombras. O que deve nos chamar a atenção aqui é muito mais esse outro lado da época. Tentar desenterrar e desentranhar esse outro*

⁸⁰ ["*des arguments connus, des images répertoriées*"]. TARDIÉ, Jean-Yves. op. cit., p. 16.

⁸¹ MONZANI, Luiz Roberto. **Desejo e Prazer na Idade Moderna**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 51.

lado do século XVIII, (...) onde o imaginário, a fantasia e o desejo governam subterraneamente o discurso dos homens. Há um avesso do século XVIII do qual Sade, sem dúvida, é uma das expressões”.⁸² Entendemos que os romances de Fougere e Cleland possam ser compreendidos também como expressão desta visada que toma o Iluminismo em seu reverso e que traz, para o centro dos interesses da crítica, uma enorme quantidade de textos considerados por muitos “de segundo escalão”.

Há, no entanto, nuances no que se refere à literatura da França e da Inglaterra neste contexto. Enquanto o Iluminismo aparece, na tradição crítica francesa, como uma das principais chaves interpretativas para a literatura que se produzia naquele país no momento da formação do romance, o mesmo não ocorre de maneira tão clara do lado inglês. Este ponto de vista talvez se justifique pelo fato de os *philosophes* estarem, sem dúvida, diretamente associados à produção, ao consumo ou à discussão do gênero dentro da perspectiva canônica; mas também pode ser consequência da menor ênfase dada ao Iluminismo inglês em alguns ensaios históricos centrais a respeito da história do pensamento iluminista.

Roy Porter argumenta, de modo certo, que estudos célebres de diferentes historiadores do Iluminismo – notadamente E. Cassirer e Peter Gay – tendem a minimizar a contribuição da Inglaterra em favor das *Lumières* francesas, apesar das diversas evidências da influência dos ingleses no continente. Esta tendência, ainda segundo Porter, se explicaria por três interpretações do fenômeno iluminista que acabam restringindo sua abrangência: o Iluminismo seria necessariamente francês, ateu e politicamente revolucionário. Sua argumentação se constrói no sentido de romper com estes pressupostos e retomar o papel do Iluminismo inglês, que Porter identifica como “ponto cego”, na historiografia deste período⁸³, sugerindo que a importância da influência da Inglaterra deva ser avaliada segundo outros critérios. Ou, como ele explica, “o

⁸² MONZANI, Luiz Roberto. op. cit., pp. 51-52.

⁸³ Ver, a este respeito, PORTER, Roy, “The Enlightenment in England”, in: PORTER, Roy (org.). **The Enlightenment in National Context**. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 1-18. Uma versão deste ensaio também se encontra no verbete “Angleterre” em DELON, Michel. **Dictionnaire européen des Lumières** Paris: PUF, 2010, pp. 91-96. Ver igualmente, ainda Roy Porter, **The Creation of the Modern World. The Untold Story of the British Enlightenment**. New York/ London: W.W. Norton & Company, 2000.

*Iluminismo deve ser visto não como um cânone de clássicos, mas como uma língua viva, uma revolução de humores, um arroubo de slogans, proferindo o choque da novidade. Decretou novos pontos de vista, promovidos por uma variedade de protagonistas, homens e mulheres, de várias nacionalidades e de grupos de interesse, profissão e status distintos”.*⁸⁴

Já mencionamos brevemente o impacto da entrada da literatura inglesa em território francês nestes meados de século. É conhecido também o fato de que a influência do pensamento inglês no continente se propagou em diversos domínios, não somente o literário. “*Após tantos especuladores que escreveram o romance da alma, veio um sábio que escreveu modestamente sua história*”⁸⁵, diz Voltaire sobre Locke em 1734 na décima terceira de suas **Cartas Filosóficas**. E, se o deísmo de Toland e Collins circulou bastante na França, o mesmo ocorreu com a moral da caridade – a qual os ingleses chamavam “*benevolism*” –, que atravessou a Mancha com Addison e Steele, mas também com Shaftesbury. A força das ideias de Newton é notória, sua obra tendo sido entusiasticamente comentada, além de traduzida pela curiosidade erudita (e ainda pouco reconhecida) de Madame de Châtelet.⁸⁶ Isto sem mencionar a **Cyclopaedia**, de Ephraim Chambers, cuja publicação se iniciou em 1728 e que serviu de inspiração ao projeto da **Encyclopédie** de Diderot e D’Alembert. Diante da dinâmica deste contexto, considerar como iluminista a produção de romances – inclusive romances eróticos – dos dois lados da Mancha auxilia a escapar de clivagens que nem sempre fazem justiça à movimentação cultural que agitava França e Inglaterra nestes meados do século XVIII, ao mesmo

⁸⁴ [“*the Enlightenment should be viewed not as a canon of classics, but as a living language, a revolution in mood, a blaze of slogans, delivering the shock of the new. It decreed new ways of seeing, advanced by a range of protagonists, male and female, of various nationalities and discrete status, professional and interest groups*”]. PORTER, Roy. **The Creation of the Modern World. The Untold Story of the British Enlightenment**. New York/ London: W.W. Norton & Company, 2000, p. 3.

⁸⁵ VOLTAIRE. **Cartas Filosóficas**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007, p. 54.

⁸⁶ Gabrielle Émilie le Tonnelier de Breteuil (1706-1749), que se torna Madame du Châtelet depois do casamento com o marquês de mesmo nome. Entre as diversas tarefas intelectuais a que se dedicou, Madame du Châtelet traduziu, do latim para o francês, **Philosophiae Naturalis Principia Mathematica**, de Newton. Ela encontra Voltaire em 1733. Os dois vivem quatro anos no castelo de Cirey, longe dos salões parisienses, estudando matemática e metafísica, como “filósofos voluptuosos”. Disponível em: expositions.bnf.fr/lumieres/pedago/fiche_2.pdf. Acesso em 06/12/2010. Sobre Madame du Châtelet, ver excelente obra de Elisabeth Badinter: **Emilie, Emilie. A Ambição Feminina no Século XVIII**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

tempo em que aponta para outra faceta das Luzes que também interessa contemplar.

Fougeret de Monbron, por suas viagens, seu cosmopolitismo e suas vociferações (em sua vida e obra) contra a Igreja e os costumes da elite, pode ser visto como a encarnação certamente um pouco exacerbada de um tipo de sujeito iluminista cuja combatividade fora amplamente disseminada ao longo do século – ainda que, no caso do autor de **Margot**, esta energia crítica possa chegar a extremos niilistas. John Cleland, cuja figura pública é interpretada pelos críticos numa outra chave, não é inicialmente identificado a qualquer estereótipo de “*homme de lettres*”, tal qual se configurou a partir da França, e talvez tivesse uma posição mais conservadora no que se refere ao *status quo*. Porém, quando se observa a biografia de Cleland e suas incursões em diferentes áreas do conhecimento e do mercado editorial, pode-se vislumbrar que o autor de **Memoirs of a Woman of Pleasure** assumia ares iluministas.

O autor de **Fanny Hill** talvez fosse um pouco mais do que um mediano autor de aluguel em Grub Street; porventura fosse também um “*homem do século XVIII que foi influenciado pelas várias – e, às vezes, reconhecidamente estranhas – tendências do Iluminismo*”.⁸⁷ Justamente, como insiste Roy Porter, uma das especificidades do Iluminismo inglês em relação ao movimento das Luzes na França se revela através de uma atitude social bastante particular por parte de seus atores. A verdadeira “*intelligentsia inglesa não estava amarrada à sua poltrona, mas trabalhava na praça do mercado, no que Habermas chamou a esfera pública. As ideias foram logo consideradas como um comércio, destinado a um vasto leitorado popular. (...) a opinião inglesa era concreta, prática, agradável*”.⁸⁸ Como veremos, este último elemento será central na concepção do romance de Cleland.

⁸⁷ [“eighteenth-century man who found himself influenced by the various and sometimes admittedly odd currents of the Enlightenment.”] WAGNER, Peter. “Introduction”, p. 8. In: CLELAND, John. **Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure**. London: Penguin Classics, 2001.

⁸⁸ [“La vraie intelligentsia anglaise n’était pas ligotée à son fauteuil, mais travaillait sur la place du marché, ce que Habermas a appelé la sphere publique. Les idées furent bientôt considérées comme un commerce, destiné à un vaste lectorat populaire. (...) l’opinion anglaise était concrète, pratique, agréable.”] PORTER, Roy. “Angleterre”. In: DELON, Michel. **Dictionnaire européen des Lumières**. Paris : PUF, 2010, p. 92.

Assim, sugerimos nossa segunda precisão: ao afastarmos a ideia de uma possível clivagem entre as tradições inglesa e francesa do romance no século XVIII, ficam mais claros os pontos de contato entre elas. Um destes parece-nos ter importância esclarecedora, a saber, a relação entre o “impulso realista” do romance inglês em seus primórdios e aquele que a licenciosidade ofereceu à prosa erótica francesa do mesmo período. Como aponta Peter Wagner, “a ascensão do romance inglês foi acompanhada pelo crescimento e consequente influência de um público leitor de classe média. O realismo, no romance inglês, veio com autores de classe média escrevendo para um público burguês. Na França, no entanto, foi a tradição do vício e do mundanismo, registrada na ficção de *Crébillon fils* a *Laclos*, que contribuiu para o desenvolvimento do realismo”.⁸⁹

Em acordo com este ponto de vista, entendemos que a literatura do “mundanismo” tal qual ela se desenvolveu na França setecentista se forjou como uma das articulações de certa “estrutura de sentimento” que desembocou no realismo francês do século XIX – o que pode ser uma escapatória ao equívoco do argumento de Watt, quando este identifica um ponto morto entre a persistência da postura clássica no século XVIII francês e o realismo que adentra com força na literatura daquele país no século seguinte. As fundações “realistas” da literatura licenciosa podem ser compreendidas dentro do processo de mediação artística pelo qual passaram as discussões no meio intelectual e científico francês em torno, essencialmente, do naturalismo⁹⁰, do materialismo e do sensualismo em voga naquele momento.

⁸⁹ [“The rise of the English novel was accompanied by the growth and eventual influence of a middle-class readership. Realism in the English novel, came with middle-class authors writing for a bourgeois audience. In France, however, it was the tradition of vice and worldliness, recorded in fiction from *Crébillon fils* to *Laclos*, which contributed to the development of realism.”] WAGNER, Peter. **Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America**. London: Paladin/Grafton Books, 1990. p. 213.

⁹⁰ “Naturalismo” tal qual é utilizado aqui não deve ser confundido com o sentido que adquirirá no século XIX. Trata-se de um termo – juntamente com natureza – bastante complexo e de importância central para o século XVIII. Pode-se afirmar que o termo “*naturaliste*” designa, inicialmente, na França setecentista, o adepto da religião natural. Em seguida, adquiriu outros sentidos dos quais as definições da **Encyclopédie** auxiliam a compreensão. A primeira é científica: o naturalista é aquele que tem a “*connaissance des choses naturelles, particulièrement de ce qui concerne les métaux, les minéraux, les pierres, les végétaux et les animaux*” [“o conhecimento das coisas naturais, particularmente no que se refere aos metais, os minerais, as pedras, os vegetais e os animais”]. A segunda é filosófica: “*on donne le nom de*

A Inglaterra não só importou e aclimatou os conceitos vindos da França, mas ofereceu contribuições fundamentais para as discussões destes temas – lembremos que **An Essay Concerning Human Understanding** (1690), de Locke, fora traduzido para o francês já em 1700. Neste sentido, pode-se compreender que o “realismo” do romance inglês – na acepção de Watt – tenha encontrado, na literatura licenciosa francesa, seu *pendant* dentro do processo de formação do romance como gênero europeu e iluminista. Sabemos o quanto o romance, dentro do espectro das manifestações artísticas do Iluminismo, se desenvolveu e se tornou a forma de expressão mais arraigada dos valores da burguesia em ascensão. Por outro lado, foi também um dos veículos primordiais para a expressão de novas experiências que encontram seu ponto alto no âmbito da literatura da libertinagem.

Se o novo gênero refletiu e contribuiu, no nível da fatura, para o processo de reorganização de estruturas políticas, sociais e mentais no que se refere à experiência privada e à individualidade na modernidade, é o “realismo” do romance sentimental no estilo de Richardson e também de Rousseau que aparece frequentemente como grande veículo desta mudança, com todo o aparato formal e temático voltado para a expressão dos sentimentos e das sensações íntimas. Porém, o romance libertino, à sua maneira, teria igualmente cumprido este papel – levando, talvez, às últimas consequências, o ato de identificação do leitor com as emoções, com as sensações e com a subjetividade formalizadas no texto.

Michel Delon explica, em ensaio que trata do romance e do espelho, que os dois são novidades na vida cotidiana do século XVIII e são componentes fundamentais do universo libertino porque provocam o mesmo efeito de desdobramento em quem olha ou lê. Observar sua imagem no espelho e dedicar-se à leitura silenciosa de um romance (seja ele qual for) são ambos

naturalistes à ceux qui n'admettent point de Dieu, mais qui croient qu'il n'y a qu'une substance matérielle, revêtue de diverses qualités qui lui sont aussi essentielles que la longueur, la largeur, la profondeur, et en conséquence desquelles tout s'exécute nécessairement dans la nature comme nous le voyons ; naturaliste en ce sens est synonyme à athée, spinoziste, matérialiste, etc.” [“dá-se o nome de naturalistas àqueles que não admitem Deus, mas que crêem que há somente uma substância material, dotada de diversas qualidades que lhe são tão essenciais quanto o comprimento, a largura, a profundidade, e em consequência das quais tudo se executa necessariamente na natureza como nós vemos; naturalista neste sentido é sinônimo de ateu, espinozista, materialista, etc.”]. DELON, Michel (org.).op. cit., pp. 880-881.

gestos reflexivos, de descoberta de si – e os detratores do gênero, como se sabe, não se cansavam de alertar para os perigos desta atitude. Assim, segundo Delon, a diferença entre o romance sentimental, o romance libertino e o romance erótico ou pornográfico é menor do que se poderia imaginar: seria simplesmente questão do grau de explicitação do sentimento, da sensação, e do julgamento que é feito em consequência disto. Afinal, “*ler é compartilhar uma emoção moral ou sensual*”.⁹¹

Portanto, o que o romance sentimental desperta no leitor – “*pelos suspiros, as lágrimas, os soluços, o corpo intervém, rompe e ao mesmo tempo prolonga a leitura, fazendo deslizar o imaginário no real*”⁹² – pode ser exacerbado no apelo total ao corpo que se configura no romance libertino, especialmente, talvez, naquele de natureza erótica ou licenciosa. Ao discutir **Memoirs of a Woman of Pleasure**, Carol Flynn defende igualmente esta aproximação, referindo-se especificamente às personagens femininas, explicando que a disponibilidade para as emoções “*inspira, tanto no romance pornográfico quanto no romance sentimental, um sadismo que depende da incansável aquiescência de suas personagens femininas. Sade é sobretudo notório por insistir que a dor seja o sentimento registrado em encontros sexuais, mas ele só exagera no que os sentimentalistas já insistem*”.⁹³

Entendemos que seja pertinente a aproximação que tanto Delon quanto Flynn estabelecem entre o romance sentimental e o romance licencioso na medida em que ambos parecem lidar com sentimentos e sensações que pertencem ao mesmo espectro da experiência humana, na contracorrente do primado da razão que costuma servir para identificar o período iluminista. O comentário de Flynn também aponta para o papel central das mulheres dentro do processo de formação do romance como gênero moderno. Não parece apressado imaginar que o romance licencioso faça, junto com o romance sentimental, parte do

⁹¹ [“*Lire, c’est partager une émotion, morale ou sensuelle.*”] DELON, Michel. **Le Savoir-vivre libertin**. Paris: Hachette Littératures, 2000, p 234.

⁹² [“*Par les soupirs, les larmes, les sanglots, le corps intervient, rompt et en même temps prolonge la lecture, fait glisser de l’imaginaire au réel.*”] DELON, Michel. *op. cit.*, p 236.

⁹³ [“(…) *inspires in both pornographic and sentimental fictions a sadism that depends upon the unflagging compliance of its feminine characters. Sade is most notorious for insisting that pain be the feeling registered in sexual encounters, but he is only exaggerating what sentimentalists insist upon.*”] FLYNN, Carol H. “What Fanny felt: The Pains of Compliance in *Memoirs of a Woman of Pleasure*”, p. 288. In: **Studies in the Novel**, vol. XIX, number 3, 1987. pp. 284-295.

conjunto de textos que formalizaram questões relativas às novas concepções relacionadas à definição do indivíduo e do desejo tais quais como elas se configuravam na primeira metade do século XVIII.⁹⁴

Um tema central deste percurso concerne o que Luiz Roberto Monzani considera uma reorganização dos “*fundamentos da vida passional*”, ou seja, dos valores relacionados ao amor, ao desejo e ao prazer segundo critérios cada vez mais sensuais e menos metafísicos⁹⁵ – processo lento e complexo, mas certo, que teve papel essencial na conformação do indivíduo setecentista. Monzani aponta que a modernidade é marcada pelo fato de o desejo ter se tornado o elemento central da constituição do homem. Ao invés de compartilhar com os outros uma orientação natural na direção de um “*Bem objetivo e transcendente*”, cada um tornava-se passível de inquietudes e desejos contraditórios (em si mesmos e em relação aos dos outros homens), já que suas fontes de prazer também o eram. Se, como vimos, estamos lidando aqui com um movimento ideológico que não é exclusivo à França – lembremos que Hobbes é, ainda segundo Monzani, um dos primeiros a dar um golpe mortal na teoria tradicional das paixões –, é no terreno da literatura iluminista francesa que esta discussão se alastra e dá frutos variados, dentre os quais o romance libertino erótico ou pornográfico.

Nossa terceira precisão diz respeito justamente ao conceito de libertinagem erótica – elemento essencial da organização da fatura em **Memoirs of a Woman of Pleasure** e em **Margot la Ravaudeuse** – e sua relação com a ideia de pornografia. O leitor contemporâneo não teria dificuldades em identificar nossos dois romances como pornográficos, utilizando assim o sentido mais comum que o termo possui atualmente – “*violação ao pudor, ao recato, à*

⁹⁴ Aqui, vale uma ressalva. William Wagner argumenta, acertadamente, a nosso ver, que é preciso ser cauteloso no que se refere à relação entre a “invenção do indivíduo moderno” e a ascensão do romance na medida em que este argumento, por ter sua funcionalidade igualmente em análises de material literário a partir do século XVII, pode perder sua força. Concordamos com Wagner quando este afirma, portanto, que “*rather than inventing the modern subject, novel reading contributes to the expansion of the range and types of subjectivity*” [“*mais do que inventar o sujeito moderno, a leitura de romances contribui para a expansão da gama e dos tipos de subjetividade*”] historicamente específicas ao século XVIII. Ver WAGNER, William. **Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750**. Berkeley: University of California Press, 1998. p. xiv.

⁹⁵ MONZANI, Luiz Roberto. **Desejo e Prazer na Idade Moderna**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 13.

reserva, socialmente exigidos em matéria sexual”.⁹⁶ E o **Trésor de La Langue Française**, curiosamente, completa: “*sem preocupação artística*”. Não queremos propor qualquer tipo de preciosismo terminológico, muito menos qualquer espécie de prurido intelectual. Parece-nos interessante, apenas, compreender que “pornografia” se fixou como termo e como categoria na segunda metade do século XVIII, ou mesmo no início do século seguinte; e que os dois romances aqui em questão são pornográficos por outra razão além da exposição de cenas sexuais.

A palavra não consta do **Dictionary** de Samuel Johnson publicado em 1755. O **Trésor de la Langue Française** identifica a primeira utilização do termo “*pornographe*” na obra de mesmo nome de Rétif de la Bretonne, publicada em 1769 com o objetivo reformista de propor uma regulamentação das atividades das prostitutas na cidade de Paris.⁹⁷ O **Oxford English Dictionary** oferece, em 1909, duas definições para o termo: “*uma descrição de prostitutas ou da prostituição, como problema de higiene pública*” e “*descrição da vida, costumes etc. de prostitutas e seus patrões: logo, a expressão ou sugestão de assuntos obscenos ou impudicos em literatura ou arte*”.⁹⁸ Ou seja, escrever sobre as prostitutas e sua situação – seja num tratado “médico” ou “sociológico”, ou num romance – era fazer pornografia. A atividade, no século XVIII, estava “*misturada e enredada em outros gêneros, a partir dos quais, ao longo do século, ela emergiu como uma forma mais estável*”.⁹⁹ O termo e o conceito têm uma história longa e complexa que se inicia na segunda metade do século XVIII e que ainda não terminou. Isto é, aliás, o que acontece com muitas das

⁹⁶ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001, p. 2264.

⁹⁷ **Trésor de la Langue Française**. Disponível em :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2657171655>., Acesso em 16/02/2011. O título completo da obra de Rétif de la Bretonne é **Le Pornographe, ou Idées d'un Honnête Homme pour un Projet de Règlement pour les Prostituées**. Independentemente da personalidade controversa de Rétif, trata-se de uma obra em total acordo com a “*pulsão regulamentária*” que caracterizou o Iluminismo francês na segunda metade do século. Cf. GOULEMOT, Jean-Marie. **Estes Livros que se Lêem com uma só Mão**. São Paulo: Discurso Editorial, 2000. Sobre o conceito de “pornografia”, ver o excelente estudo de Walter Kendrick, já mencionado – **The Secret Museum. Pornography in Modern Culture** (Berkeley: University of California Press, 1987).

⁹⁸ [“*a description of prostitutes or of prostitution, as a matter of public hygiene*”; “*Description of the life, manners, etc., of prostitutes and their patrons: hence, the expression or suggestion of obscene or unchaste subjects in literature or art*”]. KENDRICK, Walter. *op. cit.*, pp. 1-2.

⁹⁹ [“*intermixed and intertwined with other genres, out of which, over the century, it emerged as a more conventionally stable form.*”] MUDGE, Bradford K. *op. cit.*, p. v.

outras palavras utilizadas para se designar experiências relacionadas ao amor, ao desejo e ao sexo, pois, como explica Jean-Marie Goulemot, “o *vocabulário do amor está, por definição, em perpétua expansão. Cada casal inventa, por desvio de sentido, transferência específica ou inovação lingüística, o léxico de seu corpo e de seus gestos amorosos*”.¹⁰⁰

Seja como for, tanto em **Margot La Ravaudeuse**, quanto nas **Memoirs**, trata-se de uma pornografia libertina. Novamente, estamos diante de uma palavra que ainda se utiliza atualmente, na língua francesa, para designar quaisquer comportamentos que fujam da norma, ou que impliquem algum tipo de excesso em relação a esta. No sentido comum, como bem assinala Michel Delon, a libertinagem faz parte de nossas referências como “*um conjunto de ideias subversivas ou uma rede de conivências, como uma temática literária ou um estilo de vida*”.¹⁰¹ Historicamente, no entanto, a libertinagem é um conceito enraizado de modo profundo e particular na experiência mundana na França do Antigo Regime; e os ingleses não tardaram em “importá-lo” e adaptá-lo à sua própria realidade.

No século XVII, o termo serve para identificar, de início, eruditos que procuravam, na clandestinidade, experimentar total independência intelectual (buscando escapar do laço opressor da Igreja).¹⁰² A esta libertinagem vista

¹⁰⁰ GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses Livros que se Lêem com uma só Mão**. São Paulo: Discurso Editorial, 2000, p. 22.

¹⁰¹ [“*un ensemble d'idées subversives ou un réseau de connivences, comme une thématique littéraire ou un style de vie.*”] DELON, Michel. *op. cit.* p. 14.

¹⁰² Evidentemente, a bibliografia a respeito da libertinagem é bastante vasta. Recomendamos aqui alguns títulos em língua inglesa e língua francesa. Em inglês, ver BROOKS, Peter. **The Novel of Worldliness: Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal**. New Jersey: Princeton University Press, 1969; CRYLE, Peter; O'CONNELL, Lisa (org.), **Libertine Enlightenment. Sex, Liberty and Licence in the Eighteenth Century**. Londres: Palgrave Macmillan, 2004; FOXON, David. **Libertine Literature in England 1660-1745**. New York: University Books, 1965; GOLDBERG, Rita. **Sex and Enlightenment: Women in Richardson and Diderot**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Em francês, procurar, especialmente, DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin**. Paris: Hachette Littératures, 2000; DELON, Michel (dir.). **Dictionnaire européen des Lumières**. Paris: Quadrige/PUF, 2010; GOULEMOT, Jean-M., MASSEAU, D., TATIN-GOURIER, J-J. (org.) **Vocabulaire de la littérature du XVIII siècle**. Paris: Minerve, 1996; LAROCHE, Philippe. **Petits-mâîtres et roués: évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII siècle**. Québec: Presses Universitaires de Laval, 1979; NAGY, Peter. **Libertinage et révolution**. Paris: Gallimard, 1975; PINTARD, René. **Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII siècle**. Genève; Paris: Skaktine, 1983; REICHLER, Claude, **L'âge libertin**, Paris, Les Editions de Minuit, 1987; TROUSSON, Raymond. **Romans libertins du XVIII siècle**. Paris: Robert Laffont, 1993; VERSINI, L. **Laclos et la tradition**. Paris: Klincksieck, 1968; WALD LASOWSKI, Patrick. **Romanciers libertins du XVIII siècle**. Paris: Gallimard, Pléiade, 2000.

como recusa da lei e, especialmente, dos dogmas da Igreja, associa-se definitivamente, ainda no século XVII, o sentido de devassidão sexual. “Libertino”, conceito centrífugo, serve para identificar, a partir daí, o sujeito que escapa aos ensinamentos religiosos e se lança, clandestino, em seitas religiosas, investigações filosóficas ou profusões carnavais, enfurecido contra a ordem do mundo. No século XVIII, o termo ganha maior ênfase licenciosa, com a subversão que se instala na corte após a morte de Luís XIV (festejada pelo povo nas ruas) e o início da Regência.¹⁰³ Seguindo os hábitos pouco católicos do Regente Philippe d’Orléans, a corte se libera das restrições impostas pela religiosidade do rei em seus últimos anos de vida e o prazer vira a palavra-chave para a constituição de novos modos de sociabilidade. Na Inglaterra, “*libertine*” adquire logo o sentido de devassidão – sinônimo de “*lewd*” ou “*licentious*” – e só ganha o valor de “*free thinker*” mais tarde, durante a Revolução Francesa.

Na passagem do século XVII para o XVIII, ainda segundo M. Delon, os dicionários de língua francesa marcavam bem a ambivalência do termo: “*libertino entra em série com 1: ateu, ímpio, espírito forte; 2: voluptuoso, devasso, crápula; 3: vagabundo, bandido*”.¹⁰⁴ Ou seja, a palavra servia para identificar os dois extremos da vida social, tanto o aristocrata rico e devasso, quanto o mais pobre vagabundo que fazia parte da paisagem das capitais, especialmente Londres e Paris. Entram neste último grupo também as prostitutas, certamente. A literatura se apropria de todos estes sentidos e participa ativamente do processo em que “*aventuras alegres, adultérios, orgias,*

¹⁰³ Neste trecho, utilizei informações do excelente Prefácio de Patrick Wald Lasowski, *op. cit.*, pp. IX-LX; do Prefácio de Raymond Trousson em **Romans libertins du XVIII^e siècle**, pp. I-LXVIII; e de DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin**. Paris: Hachette Littératures, 2000.

¹⁰⁴ DELON, Michel. *op. cit.*, p. 22. [*Libertin entre en série avec 1 : athée, impie, esprit fort ; 2 : voluptueux, débauché, crapuleux ; 3 : vagabond, bandit.*] J.-C. Abramovici explica que, com o avançar do século XVIII e a presença mais marcante dos valores burgueses, as palavras “libertino” e “libertinagem” passaram a identificar, com maior frequência, uma nova forma de miséria urbana, mais visível nas grandes cidades – leia-se Londres e Paris. E completa: “*Bien que renvoyant à des réalités sociales absolument antagonistes, l’aristocrate débauché et le pauvre errant se confondent, et pour longtemps, sous le regard angoissé du bourgeois.*” [*Mesmo se referindo a realidades sociais absolutamente antagonistas, o aristocrata devasso e o pobre errante se confundem, e durante muito tempo, sob o olhar angustiado do burguês.*] ABRAMOVICI, J.-C. “Libertinage”. In: DELON, M. (org.) **Dictionnaire européen des Lumières**. Paris : Quadrige/PUF, 2010. p. 748.

homossexualidades turbulentas e sífilis galopantes”¹⁰⁵ tornam-se moeda corrente no universo galante da corte francesa, mas também entre as classes menos favorecidas.

A vida devassa da aristocracia confirmava o que a literatura colocava em prosa: os cinco sentidos eram estimulados através de um *art de vivre* baseado nos prazeres e numa *nonchalance* que, partindo da França, adquiriu reputação internacional e fez escola do lado inglês. De fato, como explica Peter Wagner, “na Inglaterra e na Escócia, a tradição do libertino [*rake*, em inglês], que sobreviveu abertamente até pelo menos a quarta década do século XVIII, praticamente garantiu a continuação do ateísmo, da blasfêmia e da sátira anti-religiosa. Nas primeiras duas décadas, existiam muitos clubes ímpios nos quais o ateísmo era um princípio”.¹⁰⁶ Segundo os detratores destas reuniões, os membros (a maioria aristocratas) de tais clubes os utilizavam exclusivamente para beber, jogar, blasfemar e frequentar prostitutas, o que os transformava em tema para a crítica moral de artistas como Hogarth – que, na série *The Rake’s Progress* (1732), representa a ascensão e queda de um jovem libertino em Londres.¹⁰⁷

A depravação e a anti-religiosidade – mesmo que por debaixo dos panos – eram parte integrante do universo da libertinagem tanto na França quanto na Inglaterra, com suas devidas aclimações. Se a sua representação ficcional acaba se transformando numa arma de crítica social importante nas mãos de diversos autores, por outro lado, também permite que sejam apresentados ao público leitor, em embalagem mais ou menos picante, alguns dos temas que animavam os debates intelectuais no universo iluminista. Como prática social e assunto literário, estes temas alimentaram o romance como gênero em voga com narrativas que colocavam em cena os vários tipos que circulavam neste universo. De um lado do espectro social, dentro do contexto francês – grande celeiro da libertinagem –, um personagem masculino recorrente é o libertino

¹⁰⁵ [“*Aventures gaies, adultères, orgies, homosexualités tapageuses, véroles galopantes*”.] WALD LASOWSKI, Patrick. op. cit., p. XVI.

¹⁰⁶ [“*In England and Scotland, the tradition of the rake, which survived openly until well into the fourth decade of the eighteenth century, virtually guaranteed a continuation of atheism, blasphemy, and anti-religious satire. In the first two decades many impious clubs were in existence, in which atheism was a principle.*”] WAGNER, Peter. op. cit., p. 48.

¹⁰⁷ Ver WAGNER, Peter. op. cit., p. 49.

“de salão”, que podia aparecer tanto na figura do “*roué*” – devasso absoluto que renegava inclusive os valores de sua própria classe para mergulhar em prazeres proibidos – quanto na do “*petit-maître*”, cujo deleite consistia em se dedicar, de maneira extrema, à mais absoluta superficialidade mundana. Seja como for, o libertino da corte se regalava no exercício da sedução e da conquista como objetivos supremos do jogo da vida em sociedade.

Interessava a ele dominar os outros, especialmente as mulheres, no âmbito sexual, e nada o podia impedir – nem regras de comportamento, nem ditames da natureza, e muito menos o amor. Versac, que ensina ao jovem Meilcour todos os segredos desta arte nos **Egarements du coeur et de l'esprit** (1736), de Crébillon fils, é exemplar neste sentido. Sua lição é simples: “*vous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère que ce soit en vain qu'on s'étudie à le démêler. Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres celui de les pénétrer*”.¹⁰⁸ Valmont, nas **Ligações Perigosas** e, na Inglaterra, Lovelace, em **Clarissa Harlowe**, frequentaram, cada um a seu modo, esta mesma escola.

No outro extremo – o que nos interessa aqui –, aparecem figuras como Saturnin, herói de **Portier des Chartreux** (1741), que corresponderiam mais à última definição de dicionário sugerida acima. De origem simples, filho adotivo de um jardineiro, Saturnin conta que, na realidade, é fruto da incontinência dos padres da cidadezinha onde morava. O ataque aos membros da Igreja era um recurso comum da literatura erótica desde sempre, colocando em cena os próprios em plena atividade devassa. Longe das sutilezas dos salões, a libertinagem que este tipo de personagem frequenta é a do erotismo livre, de um anticlericalismo e de uma anti-religiosidade viscerais. Assim, são inúmeros, nesta literatura, os personagens de padres e freiras absolutamente dissolutos. E isto funcionava bem igualmente na Inglaterra, pois, num país que havia rompido seus laços com o Papa, não se perdia a chance de “traduzir” e “adaptar” sátiras contra os católicos. A devassidão de Saturnin, praticada de

¹⁰⁸ [“você deve aprender a escamotear tão perfeitamente seu caráter que seja em vão qualquer estudo para decifrá-lo. É necessário ainda que você associe à arte de enganar os outros a de penetrá-los.”] CREBILLON FILS, **Les Egarements du cœur et de l'esprit**. In: TROUSSON, Raymond. op. cit, p. 133.

maneira quase acrobática, reaparece em diferentes romances do gênero: *“Quelquefois je me couchais tout nu sur un banc, une sœur se mettait à califourchon sur ma gorge de sorte que mon menton était enveloppé dans le poil de sa motte, une autre s’y mettait sur mon ventre, une troisième qui était sur mes cuisses tâchait de s’introduire mon vit dans le con, deux autres étaient placées de mes côtés, de façon que je tenais un con de chaque main (...)”*.¹⁰⁹

No que se refere às mulheres, se é verdade que, de um lado da escala social, a maquiavélica Madame de Merteuil pode ser vista como a libertina *per se* (juntamente, talvez, com a vingativa Madame de la Pommeraye, de **Jacques, o Fatalista**), a literatura de cunho licencioso ou erótico não se furta a oferecer uma variedade de personagens femininas menos aristocráticas, mas não necessariamente menos maquiavélicas. Desde Manon até Juliette, elas conservam, ainda que em diferentes chaves, esta “*energia feminina, ameaçadora ou promissora*”¹¹⁰ que caracteriza as libertinas das ruas, dos conventos e dos salões, associada ao aprendizado do mundo e à descoberta do corpo e dos prazeres, mesmo quando isto significa extrapolar limites – o que ofereceria ao leitor a oportunidade de (re)descobrir, por tabela, os mesmos deleites. Do mesmo modo, observa-se, nas diferentes personagens de romances libertinos eróticos, a presença de mitos e clichês sobre a sexualidade feminina que circulavam na Inglaterra e no continente, e que a literatura de ficção assimilava e reproduzia. Aparece frequentemente, por exemplo, o tema da absoluta insaciabilidade sexual que caracterizaria as mulheres – como no caso das religiosas companheiras de Saturnin.

Também se repete a ideia da presença do hímen como principal sinal de honestidade e “pureza” da mulher, o que faz com que as prostitutas, nos romances, demonstrem todo um arsenal de técnicas para reproduzir o original e “vendê-lo” a preços exorbitantes. Exemplo máximo deste recurso é Bois-Laurier, personagem de **Teresa Filósofa** (publicado em 1748 e atribuído ao

¹⁰⁹ [“Às vezes eu me deitava num banco, completamente nu; uma irmã agachava em cima da minha garganta de modo que meu queixo era envolvido em seus pelos púbicos, uma outra se colocava sobre a minha barriga, uma terceira que estava sobre as minhas coxas tratava de enfiar o meu pau na sua boceta, duas outras ficavam dos lados, de modo que eu tinha uma boceta em cada mão (...)”]. LATOUCHE, Gervaise de. **Histoire de dom B***, Portier des Chartreux**. In: WALD-LASOWSKI, Patrick. op. cit., p. 464.

¹¹⁰ DELON, Michel. op. cit., p. 295-296.

Marquês D'Argens), a qual, por alguma razão anatômica, nunca perdeu seu “*petit capital*”¹¹¹ e se aproveita desta vantagem para negociar sua virgindade *ad infinitum*. Este elemento reaparece na narrativa de Fanny, quando a Sra. Cole “revende” a virgindade da moça ao rico e devasso Norbert, e também na de Margot, com Florence querendo utilizar seus cremes “miraculosos” para “recompôr” o hímen de sua nova pensionista. Seja como narradoras ou personagens, as mulheres – e sua sexualidade – são elemento incontornável dentro da história do romance como gênero, e especialmente dentro do romance libertino de cunho erótico ou pornográfico.

Jean-Marie Goulemot propõe uma diferenciação entre o romance puramente libertino e o romance erótico que vale a pena ser retomada neste ponto, na medida em que auxilia a esclarecer alguns elementos de um universo que tende a nos parecer constantemente fluido, ao mesmo tempo em que prepara o terreno para a discussão que desenvolveremos acerca de **Fanny Hill** e **Margot La Ravaudeuse**. Goulemot explica que o romance libertino por excelência “se baseia essencialmente na arte de convencer, pois seduzir é levar o outro a ceder às instâncias do desejo, a reconhecer, segundo um mecanismo próximo da conversão, que aquele que enuncia a lei do prazer tem razão e que é preciso a ele se aliar. Romance de dialética, e também da arte de persuadir, na qual o leitor deve ser (...) seduzido e persuadido a se render (...)”.¹¹² O romance libertino é, assim, “um romance intelectual, cerebral”¹¹³, que se constrói em cima do jogo verbal entre uma resistência e a capacidade de convencer.

O romance erótico, ainda segundo Goulemot, não funciona segundo este mesmo princípio na medida em que ele “*nunca coloca em cena uma resistência ao ato amoroso. (...) Se ele evoca uma resistência, é para melhor descrever um início de violação, espécie de pimenta, aliás, sem maior consequência, já que a vítima dá consentimento rapidamente e acaba partilhando o júbilo e os*

¹¹¹ Segundo Gabriel Boucé, a sugestiva expressão “*petit capital*” (pequeno capital) ainda servia, nos anos 80 do século 20, no francês coloquial, como eufemismo para o hímen. Ver BOUCÉ, Gabriel. “Some Sexual beliefs and myths in eighteenth-century Britain”, in: BOUCÉ, Gabriel (ed.). **Sexuality in eighteenth-century Britain**. Manchester: Manchester University Press, 1982. pp. 28-46.

¹¹² GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit. p. 72.

¹¹³ GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 72.

prazeres de seu agressor. A noção de obstáculo, tão essencial à narrativa libertina, é totalmente alheia ao mundo erótico".¹¹⁴ Enquanto o romance puramente libertino expõe os caminhos de uma estratégia de sedução, o romance erótico é um romance de *voyeur*, que apresenta, em seus diferentes episódios, "quadros" contendo corpos sempre disponíveis para a atividade amorosa. Além disto, ele incita a participação daquele que lê, numa espécie de "*finalidade fisiológica*" – o que não se realiza no romance libertino *per se*.

As precisões propostas por Goulemot têm a vantagem de chamar a atenção para algumas escolhas formais que caracterizam os romances eróticos e que são extremamente relevantes para o estudo dos dois romances aqui em questão – como, por exemplo, os "quadros" e o problema do consentimento. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que, se esta distinção pode funcionar quando pensamos em **Margot la Ravaudeuse**, talvez ela seja menos aplicável a **Fanny Hill**, romance em que o erotismo francês se mistura a outros ingredientes do contexto ficcional inglês. Preferimos, deste modo, incluir os dois romances no espectro de uma libertinagem erótica que se estende entre as duas definições.

Ainda que não seja o caso no estudo de Goulemot, a ideia de uma oposição entre um romance "puramente" libertino e o romance erótico lembra os entraves que este último enfrentou antes de se tornar assunto de investigação acadêmica. Nossa quarta precisão diz respeito justamente ao problema do "valor literário" destas obras ditas de "segunda linha" que volta e meia reaparece para justificar certo desinteresse por este tipo de material – isto mais de duas décadas depois da publicação do célebre estudo de Robert Darnton acerca da literatura clandestina na França iluminista.¹¹⁵ Peter Wagner não deixa de assinalar, em sua Introdução a **Erotica and the Enlightenment** (1991), que esta questão não está resolvida: "*para começar, a sexualidade ainda não é geralmente considerada como um assunto respeitável dentro da comunidade acadêmica, apesar da 'revolução' de 1968 e do espectro de*

¹¹⁴ GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 73.

¹¹⁵ DARNTON, Robert. **The Literary Underground of the Old Regime**. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1982. Em português, **Boemia Literária e Revolução. O Submundo das Letras no Antigo Regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

trabalhos sérios e impressionantes que temos visto desde 1970. Isto é verdade tanto para a história quanto para a literatura".¹¹⁶ A dificuldade parece maior, diga-se de passagem, do lado francês, pois, tendo em vista a maior quantidade de narrativas eróticas produzidas na época na França, era de se esperar que elas recebessem maior espaço nas histórias literárias que tratam do romance no Antigo Regime. Porém, as histórias da literatura francesa do século XVIII geralmente focalizam, em se tratando de libertinagem, a tal libertinagem "cerebral" – em detrimento da libertinagem erótica, considerada de pouco interesse estético, ou de qualidade literária inferior.

Os brilhantes trabalhos de pesquisadores como Pascal Pia, Raymond Trousson, Patrick Wald-Lasowski, Jean-Christophe Abramovici e Michel Delon exerceram e continuam exercendo papel fundamental na redescoberta de obras esquecidas – ou banidas – destes compêndios, catálogos e estudos. Sabemos que não é mais possível "*reduzir a literatura a um corpus canônico de textos impressos e reconhecidos*", sobretudo e, especialmente, em se tratando da literatura na Europa do século XVIII. Para nos aproximarmos de maneira proveitosa da literatura do Iluminismo, é preciso "*imaginar a parte imersa do iceberg: todos os livros desconhecidos, esquecidos e, sobretudo, as práticas sociais que sustentam os textos, que lhes dão vida e sentido*".¹¹⁷

Além disto, é pertinente compreender que os critérios de julgamento destes romances exigem outras referências que nem sempre são relevantes quando é o cânone que está em análise. Trata-se de uma literatura que, por ser "subterrânea", se equilibrava entre a novidade do romance moderno, a referência a modelos anteriores (clássicos ou contemporâneos) e a obediência a uma demanda de mercado – "*os autores de Grub Street, os inúmeros e frequentemente desconhecidos panfletistas que produziam 'chroniques scandaleuses' e erótica popular tinham que considerar uma*

¹¹⁶ ["To begin with, sexuality is still not generally considered a respectable subject throughout the scholarly community, despite the 'revolution' of 1968 and the spate of serious and impressive works we have seen since 1970. This is true for both history and literature."] WAGNER, Peter. "Introduction", p. 17. In: **Erotica and the Enlightenment**. Peter Lang: Frankfurt, 1991. pp. 9-40.

¹¹⁷ ["réduire la littérature à un corpus canonique de textes imprimés et reconnus"]; ["imaginer la partie immergée de l'iceberg : tous les livres méconnus, oubliés, et surtout les pratiques sociales qui portent les textes, leur donnent vie et sens."] TADIÉ, Jean-Yves (dir.) op. cit., p. 21.

‘Erwartungshorizont’ diferente em seu público. Estes leitores exigiam e recebiam tipos e personagens com os quais eles podiam se identificar, assim como diversão didática e humorística disposta em formas simples”.¹¹⁸ Esta relação com o público leitor – tão característica do romance – encontra um dos seus momentos mais expressivos nestes subgêneros, ainda que adquira contornos particulares no contexto inglês e francês.

Não custa refletir, ainda, sobre o pensamento de Walter Benjamin, comentado aqui por Terry Eagleton: *“uma obra pode cair na obscuridade durante séculos, somente para ser repentinamente reativada assim que a história à qual ela pertence se relaciona de maneira revigorada com nossa própria época. O papel da crítica, tal qual o via Benjamin, era ‘dinamitar o continuum da história’, forjando conjunturas entre nosso próprio momento e um pedaço redimido do passado, impregnando obras com significação retroativa para que possamos, então, melhor ler os sinais de nosso próprio tempo*”.¹¹⁹

A fronteira entre privado e o público parece exigir novas delimitações atualmente. Esta exigência é claramente evidenciada, por exemplo, na banalização do corpo, do erotismo e da pornografia convivendo com reações horrorizadas a cada vez que eclodem os chamados “escândalos sexuais”, ou ainda no voyeurismo do mundo virtual em contraposição ao extremo individualismo reforçado por ele. Do mesmo modo, o argumento de Pierre Bayle tem incrível atualidade – *“laissez le soin de l’avenir à qui il appartiendra, songez à l’opulence du temps présent*”¹²⁰ – e parece mais do que nunca necessário retomar a discussão que se iniciou no século XVII e se prolongou

¹¹⁸ [“(…) the authors from Grub Street, the numerous and frequently unknown pamphleteers who produced ‘chroniques scandaleuses’ and popular erotica, had to consider a different ‘Erwartungshorizont’ in their audience. These readers demanded and got types and characters they could identify with, as well as didactic and humorous entertainment cast into simple forms.”] WAGNER, Peter. op. cit., p. 21.

¹¹⁹ [“a work may fall into obscurity for centuries, only to be suddenly reactivated as the history to which it belongs flashes into freshly relevant relationship t our own epoch. The task of criticism, as Benjamin saw it, was ‘to blast open the continuum of history’, forging conjunctures between our own moment and a redeemed bit of the past, imbuing works with retroactive significance so that in them we may better read the signs of our own times.”] EAGLETON, Terry. **The Rape of Clarissa**. Oxford: Basil Blackwell, 1982. p. viii.

¹²⁰ [“deixe o cuidado com o futuro para aqueles a quem ele pertencerá, pense na opulência do tempo presente”] MORIZE, André. **L’Apologie du luxe au XVIIIe siècle et “Le Mondain” de Voltaire. Étude critique sur “Le Mondain” et ses sources**. Genève: Slaktine, 1970 [reimpressão da edição de Paris, 1909], p. 68.

no século XVIII a respeito da riqueza, do luxo, das hierarquias sociais e do papel, no meio disto tudo, de uma possível “natureza humana” compartilhada por todos. Neste sentido, as narrativas de Fanny e Margot, cada uma a seu modo, podem ter algo a nos dizer sobre como esta história começou.

Vale ainda uma última ressalva. Tendo conseguido finalmente ter nas mãos a edição de 1788 de **La Fille de Joie**, tradução de Fougeret do romance de Cleland, disponível para consulta no Departamento de Obras Raras da Biblioteca Nacional da França, foi enorme a minha decepção ao descobrir que não havia, no pequeno livro, nenhuma ilustração. Sabemos que as ilustrações eram importantes componentes das edições de romances eróticos e, ainda assim, as primeiras edições das **Memoirs** e de **Margot la Ravaudeuse**, do mesmo modo que a edição de **La Fille de Joie** que manuseei, não eram ilustradas. Os romances receberam ilustrações em edições posteriores – as ilustrações da primeira edição francesa de **Fanny Hill** são, inclusive, reproduzidas na tradução da Editora Estação Liberdade.

Não pretendemos analisá-las por entender que este seria tema para um outro trabalho, com outro fôlego e outros objetivos. Ainda assim, utilizamos imagens neste estudo e, portanto, faz-se necessário um comentário acerca da utilização destas. Pelo menos desde o século XVI, textos eróticos eram acompanhados por imagens.¹²¹ Como explica Patrick Wald-Lasowski a respeito das ilustrações de romances eróticos setecentistas, as imagens compunham um universo que ia além do simples papel de “acompanhar” as narrativas, romances ou diálogos; muitas vezes, elas nem eram “indecentes” de fato, mas se caracterizavam por uma sobriedade inesperada que se tornava erótica em conjunção com o texto. Para Wald-Lasowski, assim como os próprios textos eróticos do século XVIII, as imagens são frequentemente marcadas pela *“retomada, a variação ou a perversão de motivos e de situações*

¹²¹ Ver WAGNER, Peter. *Op. cit.*, Cap. 8, “Pictorial Erotica”, pp. 163-291. Ver também WALD-LASOWSKI, Patrick. “Notice sur les gravures libertines”. In: WALD-LASOWSKI, Patrick (dir.). **Romanciers libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, pp. LXI-XCIX. Sobre a relação entre as imagens e os textos nos romances franceses setecentistas, ver STEWART, Philip. **Engraven desire: eros, image and the text in the French eighteenth-century**. Durham/London: Duke University Press, 1992.

recorrentes”¹²², o que faz com que só possamos compreendê-las ao considerarmos estes elementos, e não unicamente a relação entre o texto e sua ilustração.

Como se não bastasse, é fato que as ilustrações eróticas dos romances libertinos estabeleciam relações “intertextuais” com uma série de outras imagens. Além das representações que as recentes descobertas arqueológicas traziam do mundo antigo (como os famosos “votos” a Priapo), a arte da Renascença italiana tinha sua influência nas ilustrações (nem que fosse através das célebres posturas de Aretino). É necessário ainda considerar as obras de diferentes artistas setecentistas – o que inclui, na França, tanto as *fêtes galantes* de Watteau quanto a *Gimblette* de Fragonard e, do lado inglês, as críticas satíricas de Hogarth e as caricaturas de Thomas Rowlandson. Diante da complexidade da questão, parece evidente que não temos a intenção de abordá-la aqui. Tampouco pretendemos, em princípio, que as imagens utilizadas neste estudo comparativo tenham a função didática mais imediata que elas adquirem junto ao texto erótico. Nosso intuito, portanto, ao ilustrar esta análise, é, de um lado, auxiliar a leitura – incluindo, quando possível, as imagens às quais nos referimos ao longo do texto – e, de outro, decorá-lo segundo o estado de espírito desta época em que as imagens começaram a ganhar importância, e na qual um gosto extremamente particular fazia um crítico escrever, em 1755:

Ils [les tenants du nouveau goût] contrastent un Amour avec un dragon, et un coquillage avec une aile de chauve-souris. Ils ne suivent plus aucun ordre, aucune vraisemblance dans leurs productions. Ils entassent avec confusion des corniches, des bases, des colonnes, des cascades, des joncs, des rochers; dans quelque coin de ce chaos, ils placeront un Amour épouvanté, et sur le tout ils feront régner une guirlande de fleurs. Voilà ce qu'on appelle les dessins d'un nouveau goût. Dire les choses autrement qu'on ne les a dites, vouloir donner un air neuf à des pensées usées et triviales, exprimer singulièrement des idées ordinaires, présenter ridiculement des lieux communs, et toujours affecter autant d'ordre dans les mots que de désordre dans les pensées (...).¹²³

¹²² [“reprise, la variation ou la perversion de motifs et de situations récurrents”]. WALD-LASOWSKI, Patrick. op. cit., p. LXIII.

¹²³ [“Eles [os defensores do novo gosto] contrastam um Amor com um dragão, e uma concha com uma asa de morcego. Eles não seguem mais nenhuma ordem, nenhuma verossimilhança em suas produções. Eles empilham, com confusão, parapeitos, bases, colunas, cascatas,

Mesmo um leitor desatento teria notado que, em meio ao caos deste amontoado de imagens que apelam a todos os sentidos, aparece duas vezes a figura do Amor.

juncos, rochas; em algum canto deste caos, eles colocarão um Amor assustado e, por cima de tudo, eles farão reinar uma guirlanda de flores. É isto o que se chama os desígnios de um novo gosto. Dizer as coisas de outro modo que já foram ditas, querer dar um ar novo a pensamentos gastos e triviais, expressar singularmente ideias comuns, apresentar ridiculamente os lugares comuns, e sempre afetar o tanto de ordem nas palavras quanto há de desordem nos pensamentos (...)]. In: TADIÉ, Jean-Yves. op. cit., p. 85.

2. O Mundo

“- Mais, mademoiselle, plus je vous considère, et plus je crois vous connaître. N'ai-je point eu le plaisir de vous voir en Bretagne?”

- Non, madame, je ne suis jamais sortie de Paris.” (Fougeret de Monbron, **Margot la Ravaudeuse**)

Margot não tem nem sobrenome. Ela é simplesmente apresentada, no título do romance, como *ravaudeuse*. Segundo Patrick Wald Lasowski, Margot era, primeiramente, personagem de canções populares – ou melhor, de “vaudevilles” – que circulavam nas feiras e nos mercados parisienses pelo menos desde o início do século XVIII. Às vezes transformada em *rôtisseuse* (uma espécie de vendedora de churrasco) ou *chiffonnière* (vendedora de retalhos), Margot era protagonista recorrente de versos que serviam para divertir o povo com peripécias sexuais, ou para tecer comentários jocosos acerca de acontecimentos da atualidade e criticar os poderosos.

Assim, em 1724, quando a corte organiza uma viagem do rei Luís XV (então com 14 anos) a Chantilly, com o objetivo, segundo E.-J. Barbier, de *“donner au roi le goût des femmes et (...) de lui faire perdre son pucelage avec un c...”*¹²⁴, logo aparecem versinhos, acompanhados de uma célebre melodia, em que uma tal Margot, remendeira, comenta a disposição e os preparativos daquelas mulheres cuja intenção era se oferecerem ao rei: *“Margot la ravaudeuse/ Disait*

¹²⁴ [“*dar ao rei o gosto das mulheres e (...) fazê-lo perder a virgindade com uma b...*”] BARBIER, E.-J. François. **Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1763) ou Journal de Barbier, avocat au Parlement de Paris**. Paris: G. Charpentier, 1857-1866 (8 vol.). Tomo I, p. 362. Cf. WALD-LASOWSKI, Patrick. (dir.). **Romans libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Gallimard, Pléiade, 2000, p. 1258.

à son mari/ 'Que fait-on de ces gueuses/ Qu'on mène à Chantilly?/ Quoi ! Pour un pucelage/ Faut-il mener le train/ De dix-sept putains ?"¹²⁵

Em outro contexto, o conde de Caylus, membro da sociedade do Bout-du-Banc, compartilha com seus companheiros de salão uma pequena comédia de sua autoria, intitulada "*Le Porteur d'iau, ou les Amours de la Ravaudeuse*". Nesta peça, Margot reaparece explicando a Poitevin, seu amante, que está grávida. Ao que ele responde: "*Oh bien, je ne veux pas m'affliger tout seul ; je vais avertir Champagne, Bourgignon, la Fleur... (...) le four n'a pas chauffé pour [lui](...) tout seul*".¹²⁶ Seja num caso ou no outro, parece claro que Margot, como personagem ficcional, serve para dar voz a um tipo popularesco que fazia parte da massa de trabalhadores, vagabundos e prostitutas que circulavam pelas ruas de Paris, e escapavam com algum sucesso da repressão atenta da polícia.

De fato, as remendeiras eram "*uma silhueta familiar*" na cidade. Elas eram as únicas, na capital francesa, a se dedicar a este ofício que no século XVI era exercido exclusivamente por homens, os chamados "*raccoutreurs*". Estavam até na **Encyclopédie** – são definidas como aquelas que consertam "*plus ordinairement toutes sortes de bas, de fil, de laine, de coton, de soie*".¹²⁷ Segundo Erica-Marie Benabou, muitas delas não conseguiam viver unicamente desta atividade e se tornavam prostitutas, ou praticavam a prostituição ocasionalmente, para completar a renda – a maioria das mulheres presas por este motivo pela polícia do Antigo Regime reivindicava a profissão de remendeira, costureira, ou outros ofícios associados a estes.

¹²⁵ ["*Margot a remendeira/ Dizia a seu marido/ Que fazem com todas essas mendigas/ Que estão levando a Chantilly?/ O quê? Por uma simples virgindade/ Precisa levar o comboio/ De dezessete putas?*"] WALD-LASOWSKI, Patrick. op. cit., p. 1258. Com a tradução, perdem-se as rimas.

¹²⁶ ["*Ah bom, eu não vou me afligir sozinho; vou prevenir Champagne, Bourgignon, la Fleur... (...) o forno não esquentou somente comigo*"]. WALD-LASOWSKI, Patrick. op. cit., p. 1260. A sociedade do Bout-du Banc era "sediada" no salão de Mlle. Jeanne Quinault, atriz da Comédie Française, que convidava artistas, filósofos e intelectuais (tanto homens, quanto mulheres) a seus jantares, primeiro na rua Sainte Anne, depois na rua d'Anjou, em Paris, até 1758.

¹²⁷ ["*une silhouette familière de Paris*"]; ["*mais comumente todo tipo de meias, de fio, de lã, de algodão, de seda*"] Cf. BENABOU, Erica-Marie. **La prostitution et la police des mœurs au XVIIIe siècle**. Paris : Perrin, 1987, p. 283.

Não é à toa, portanto, que elas aparecem em ilustrações de teor galante, como se pode observar na reprodução de uma gravura de Cochin Fils (Anexo - imagem 4), em que o cliente acaricia o queixo da jovem remendeira enquanto esta conserta sua meia. Os versos que acompanham a imagem avisam ao jovem “temerário” os riscos de tal “*badinage*” (literalmente, gracejo), já que a moça pode espetá-lo com a sua agulha. Porém, o leitor das memórias de Margot descobre rápido que a protagonista do romance de Fougeret não está mais nesta situação. Ela não faz mais parte da massa de desconhecidos e miseráveis que vagavam nas ruas de Paris tentando ganhar a vida, pois já possui uma “*pequena fortuna*”. E decide tornar públicas suas memórias para dar um testemunho de sua ascensão. Especialmente, pretende criticar aquelas que atingiram uma situação de conforto material utilizando os mesmos métodos:

Mon principal but est de mortifier, s’il se peut, l’amour-propre de celles qui ont fait leur petite fortune par des voies semblables aux miennes, et de donner au public un témoignage éclatant de ma reconnaissance, en avouant que je tiens tout ce que je possède de ses bienfaits et de sa générosité (p.25).¹²⁸

Bom entendedor já compreende que o dinheiro veio por meio de serviços sexuais. Por ser prostituta, a heroína-narradora seria automaticamente enquadrada, segundo o jargão jurídico e policial da época, como libertina. Benabou explica que a prostituição, assim como a “libertinagem”, fazia parte da lista de “*crimes contre les mœurs*”, ou seja, “crimes contra os costumes”, identificados (mas nunca bem definidos) pelas autoridades parisienses ao longo do século XVIII junto com outros comportamentos associados à devassidão, à “preguiça”, ou ao “ócio”: “*débauche, débauche publique, vie scandaleuse, prostitution, prostitution publique, libertinage, mauvais*

¹²⁸ [“Meu objetivo principal é de mortificar, se for possível, o amor-próprio daquelas que fizeram sua pequena fortuna por caminhos semelhantes aos meus, e de oferecer ao público um testemunho radiante de meu reconhecimento, confessando que tenho tudo o que possuo graças às suas boas ações e à sua generosidade.”]

commerce”.¹²⁹ Percebe-se, pela lista, que tão condenável quanto os atos devassos em si era a sua exposição pública; o escândalo significava a condenação imediata da “*fille du monde*” e sua provável internação em alguma instituição para que o trabalho e a “piedade” a “corrigissem”.

O jargão policial utilizado para descrever os “crimes” relacionados à sexualidade deixa entrever uma das obsessões do século XVIII, a saber, a redefinição dos limites entre público e privado – ou entre o que poderia e deveria ser exposto à sociedade, em oposição ao que deveria ser dissimulado. Este “*jogo de aparências que se desenvolve na sociabilidade do Antigo Regime*”¹³⁰ se concretiza através de hábitos, atitudes e códigos que marcam as relações interpessoais nas diferentes instâncias da esfera pública (ou seja, na corte, nos salões, nos jardins, nas *promenades*, nos espetáculos) e da esfera íntima, assim como através de uma arquitetura e de uma decoração que se adaptam à separação entre o privado e o público. Michel Delon explica que o próprio Louis XIV, “*que havia concebido Versalhes como um teatro para colocar sua pessoa em cena e ilustrar seu poder, sente a necessidade de escapar, às vezes, das pesadas cerimônias da corte*”¹³¹, refugiando-se nos “pequenos apartamentos” que mandara construir dentro do castelo.

Neste sentido, o início das memórias de Margot indica o quanto as prostitutas e sua condição expunham a ambiguidade intrínseca a este ambiente social, pois, o “público” que era generoso com a moça às escondidas não hesitaria em condená-la às vistas do “*monde*”, ou diante das autoridades. Daí a ironia do comentário da cafetina Madame Florence, durante uma de suas “aulas” de economia, ou melhor, de sobrevivência: “*Point d’argent, dit le proverbe, point de Suisse. On peut bien dire aussi, point d’argent, point d’agrément dans la vie.*” E, se era preciso ganhá-lo, que assim fosse, “*surtout si les moyens que*

¹²⁹ [“devassidão, devassidão pública e vida escandalosa, prostituição, prostituição pública, libertinagem, mau comércio”.] BENABOU, Erica-Marie. op. cit., p. 30.

¹³⁰ MORAES, Eliane Robert. **Sade. A Felicidade Libertina**. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 122.

¹³¹ [“*qui a conçu Versailles comme un théâtre pour mettre en scène sa personne et illustrer son pouvoir éprouve le besoin d’échapper parfois aux lourdes cérémonies de la cour*”]. DELON, Michel. **L’invention du boudoir**. Cadeilhan: Zulma, 1999, p. 23.

l'on emploie pour cela ne nuisent pas à la société ; car alors ce serait un mal, et Dieu nous en garde (...)" (p. 35).¹³²

Na direção contrária à regra ditada por Florence, Margot pretende relatar publicamente os comportamentos praticados em surdina com o objetivo de oferecer um testemunho que pudesse “*mortificar o amor-próprio*” das mulheres que fizeram fortuna como ela. O **Petit Littré** define “mortificar” como “humilhar”, seja através do desprezo ou de reprimendas.¹³³ Ao tornar públicas suas memórias, o objetivo da heroína de Fougeret parece ser, portanto, retirar os véus que cobrem as aparências sociais – inclusive no universo da prostituição, para o qual ela não poupa críticas. Tanto em sua identidade quanto em suas afirmações iniciais, Margot se define “publicamente”.

Já a narradora de Cleland nasce Frances Hill, numa cidadezinha perto de Liverpool, filha de pais “extremamente pobres”, mas “honestos” – ao contrário de Margot, que revela de imediato a relação “oficiosa” de seus progenitores.¹³⁴ O sobrenome insere Fanny no conjunto de personagens femininas que o romance inglês do século XVIII procurou particularizar e tornar mais verossímeis porque próximas da experiência dos leitores. Neste sentido, ela faz parte do mesmo grupo de Pamela Andrews, Moll Flanders, Clarissa Harlowe, Sophia Western, entre outras. A heroína do romance de Cleland não é caracterizada por nenhum ofício, mas por suas relações familiares “honestas” e

¹³² [“*Sem dinheiro, diz o provérbio, não há suíço. Podemos dizer também, se não há dinheiro, não há reconhecimento.*”; “*especialmente se os meios que empregamos para isso não prejudicam a sociedade; porque isto seria um mal, e disto Deus nos proteja.*”] O provérbio significa que, sem dinheiro, não se obtém nada; parece que faz alusão aos soldados suíços que abandonaram o serviço do rei François I (1494-1547). **Le Trésor de la Langue Française**. Disponível em <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?45;s=1504069560;r=2;nat=;sol=0>. Acesso em 19/11/2010.

¹³³ “*humiliation qu’on éprouve par quelques refus, par quelques mépris, par quelques réprimandes.*” [“*humilhação que sentimos por causa de alguma rejeição, algum desprezo, algumas reprimendas.*”] **Dictionnaire de la langue française, abrégé du Petit Littré**. Paris: Librairie Générale Française, 1990. p. 1104.

¹³⁴ No século XVIII, dos dois lados da Mancha, a “honestidade” estava intimamente associada a uma ética sexual dentro da qual o casamento tinha papel central. Na Inglaterra, existiam “promessas verbais” – *per verba de praesente* e *pro verba de futuro* – que substituíam as cerimônias de casamento, mas autorizavam a sua consumação. Pela ausência de valor jurídico, estas promessas resultavam muitas vezes no abandono das mulheres e sua consequente entrada no mundo da prostituição. Ver DENIZOT, Paul. “Les mercenaires de l’érotisme. Aspects de la prostitution en Angleterre au temps des George”. In: GOURNAY, J.F. (org.) **L’Érotisme en Angleterre. XVII-XVIII siècle**. Villeneuve-d’Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1992. pp. 11-22.

sua origem humilde. Enquanto Margot tem como base o tipo, Fanny já inicia sua história com um traço que indica intenção de maior profundidade psicológica na caracterização.

E, se o objetivo de Margot parece ser criticar e denunciar, publicamente e com certo deboche, as mulheres que enriquecem pela prostituição, este não é exatamente o caso de Fanny. A protagonista de Cleland não dirige suas memórias ao “público”, mas sim a uma só pessoa, a tal *Madam*, que encomendara sua história. Fanny declara pretender, antes de tudo, satisfazer os desejos de sua interlocutora. Fato é que ela promete contar a verdade, “*stark naked truth*”, relatando as situações “escandalosas” de sua vida “*as they actually rose to me in nature*” (p. 39).¹³⁵ Mas pretende fazê-lo por acreditar que sua intimidade com “*Madam*” lhe permita violar as “*laws of decency*” (p. 39), e declara que sua intenção era, sobretudo, pintar o vício em todas as suas cores para, por fim, sacrificá-lo à virtude:

If you do me justice, you will esteem me perfectly consistent in the incense I burn to virtue: if I have painted vice in all its gayest colours, if I have decked it with flowers, it has been solely in order to make the worthier, the solemnner, sacrifice to virtue (p. 224).¹³⁶

É certo que se trata aí de uma piscadela irônica ao caráter intimista das narrativas sentimentais, assim como ao já célebre recurso ao argumento de expor o vício para estimular o comportamento virtuoso – o que dava margem a todo tipo de ambiguidades, como atestam os inúmeros detratores de Samuel Richardson, por exemplo. Do mesmo modo, Fanny reconhece que “[*the*] *greatest men, those of the first and most leading taste, will not scruple adorning their private closets with nudities, though, in compliance with vulgar prejudices*

¹³⁵ [“*como elas realmente me surgiram ao natural*”], p. 43.

¹³⁶ [“*Se, pois, me fizer justiça, me considerará perfeitamente coerente no incenso que queimo à virtude; se pintei o vício em todas as suas cores mais alegres, se o adornei de flores, foi puramente a fim de tornar mais valoroso e mais solene o seu sacrifício à virtude*”], p. 297.

they may not think them decent decorations of the staircase or saloon" (p. 39).

137

Trata-se aqui, evidentemente, da mesma ideia, também presente nas memórias de Margot, segundo a qual era preciso saber identificar e separar o que poderia ser exibido em público do que seria reservado para a privacidade e para poucos. A diferença é que as memórias de Fanny são apresentadas em forma de carta à "*Madam*". Elas se definem, assim, por este *tête à tête*, num ambiente quase doméstico, reservado, como num "*apartamento particular*", ao qual parece ser excepcionalmente permitido o acesso a nós, leitores. Este caráter íntimo define o modo como a personagem Fanny se desenvolve ao longo da narrativa. E a libertinagem, no romance de Cleland, é modulada por esta escolha.¹³⁸

Neste sentido, é importante ter em mente, ao longo de nossa análise, o valor que adquire o foco narrativo nos dois romances. Nas **Memoirs**, a narrativa em primeira pessoa se equilibra em duas bases. A primeira confirma este "*sentimento de privacidade*", "*marca da afirmação do privado*"¹³⁹ que um certo gênero de romance setecentista (dos dois lados da Mancha) quer explorar. A segunda aproxima a narradora de Cleland de outras narradoras (e narradores) de textos licenciosos, funcionando principalmente como veículo para um possível prazer vicário. Apesar de todas as diferenças, Fanny compartilha, na tentativa de compromisso entre sexo e sentimento, o mesmo território de Pamela e de Julie d'Etanges, mas também de Mme de Merteuil e de Juliette, na medida em que estas mulheres – e outras – ocupam "*esse reino da interioridade*"¹⁴⁰ no momento da ascensão do romance.

¹³⁷ ["Os homens mais importantes, os de gosto melhor e mais avançado, não terão escrúpulos em adornar seus aposentos particulares com nus, ainda que, curvando-se aos preconceitos vulgares, possam não achá-los decorações decentes para a escadaria ou o salão."], p. 44.

¹³⁸ Randolph Trumbach trabalha igualmente com a ideia de que a libertinagem de Fanny é um "*rather private affair*". Mas seu objetivo principal é comparar a prostituição dentro do romance com a realidade da vida das prostitutas a partir de fontes legais da época. Ver TRUMBACH, Randolph. "Modern Prostitution and Gender in *Fanny Hill*: libertine and domesticated fantasy". In: ROUSSEAU, G.S.; PORTER, R. **Sexual Underworlds of the Enlightenment**. Manchester: Manchester University Press, 1987. pp. 69-85.

¹³⁹ MORAES, Eliane R. op. cit., p. 181.

¹⁴⁰ MORAES, Eliane R. op. cit., p. 182.

A situação de Margot é diversa porque o foco narrativo em primeira pessoa não parece querer se concentrar no desenvolvimento da subjetividade da personagem, e sim reforçar o caráter público de sua figura. Deste modo, se é fato, como explica Goulemot, que a voz narrativa que aparece em **Margot La Ravaudeuse** (e em outros romances eróticos seus contemporâneos) “*serve para produzir no leitor um efeito de realidade, à maneira tradicional do romance nesta segunda metade do século XVIII*”, esta “*revela também que os personagens são desprovidos de individualidade. Estes não são mais do que puras funções*”¹⁴¹ cuja proximidade com o leitor permite especialmente que se cumpram os efeitos da leitura em seu corpo. Dito de outra maneira, o ponto de vista em primeira pessoa neste romance parece servir a que o leitor sinta prazer – ou aversão – a partir das situações expostas no texto.

É neste sentido que as convenções e os clichês da libertinagem, que chamamos livremente de “temas”, tomam formas particulares dentro dos dois romances. Numa das extremidades do eixo contínuo em que nos parece se organizarem as duas narrativas, está o mundo, ou melhor, a experiência mundana da sociabilidade. Interessa-nos compreender como este mundo que o século das Luzes está descobrindo junto com seus prazeres (e aversões) é constitutivo da experiência das narradoras-protagonistas e também de outros personagens nos dois romances. Observaremos primeiro como a construção dos espaços em cada uma das narrativas se apropria do jogo entre o público e o privado, central na experiência setecentista e no universo libertino. Interessa, em segundo lugar, compreender em que medida o luxo e o grotesco, outros dois conceitos centrais que permearam a sociabilidade setecentista e a sensibilidade libertina, são retomados pelas duas narrativas, sem esquecer, no entanto, de um elemento fundamental dentro da engrenagem do luxo – o trabalho.

¹⁴¹ GOULEMOT, Jean-Marie. **Estes Livros que se Lêem com uma só Mão**. São Paulo: Discurso Editorial, 2000, pp. 156-157.

1. Entre o pequeno “*seraglio*” e o *Palais-Royal*

*“L’amour est l’autre grand créateur d’un espace à soi.” (Michel Delon, **L’invention du boudoir**)*

Não é novidade o caráter revelador, na análise literária, do estudo do espaço na caracterização dos personagens e na construção do enredo. Sabemos, do mesmo modo, que o romance floresceu, como gênero novo, em meio às armadilhas do terreno movediço que delimitava as fronteiras entre as esferas do público e do privado no século XVIII. A construção do espaço dentro das narrativas ficcionais deste período se organiza, forçosamente, através da mediação formal dos processos socioculturais decorrentes destas ambiguidades, as quais eram profundamente marcadas pela separação, mais e mais acentuada, entre uma certa concepção de indivíduo e o mundo exterior a ele.

Neste sentido, não parece exagero concordar com a ideia de que exista um paralelismo entre os espaços ficcionais que se constroem nas diferentes narrativas e os espaços “físicos” nos quais o gênero se estabeleceu.¹⁴² Basta pensar num leitor (ou numa leitora) que se refugiaria, assim, num local de privacidade, para dedicar-se à leitura silenciosa de um romance. Dos dois lados da Mancha, alguns espaços tornaram-se emblemáticos destes momentos de intimidade; do mesmo modo, outros espaços são definidos pelas situações de convívio social. A literatura libertina, parte deste processo, os integrou em

¹⁴² Cf. MARTIN, Christophe. **Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle**. Oxford: SVEC, 2004. Martin utiliza um corpus de setenta romances setecentistas (e mais vinte outros textos não romanescos) para estudar os espaços do feminino na literatura francesa das Luzes, de 1713 (data de publicação das primeiras obras de Marivaux) até 1761 (**La Nouvelle Héloïse**, de Rousseau) a partir do que ele identifica como os dois emblemas do século, a saber, o harém (“*sérail*” em francês) e o *boudoir*. Organizando sua análise a partir de três temas – Geografia, Política e Economia –, e dentro de uma perspectiva de orientação freudiana, Martin estabelece uma topografia destes espaços para em seguida mapear as relações de poder (socioeconômicas e afetivas) entre homens e mulheres dentro deles.

seus enredos, contribuindo para a divulgação de cenários, ritmos e comportamentos associados tanto à privacidade quanto ao mundanismo.

Na França, no que se refere aos espaços da vida privada e da intimidade, é o *boudoir* – termo intraduzível, meio quarto de dormir, meio alcova – que aparece como “a síntese da libertinagem”.¹⁴³ Herdeiro direto do *cabinet* – mais frequentemente utilizado no início do século XVIII como local de estudo e recolhimento solitário –, o *boudoir* adquire, progressivamente, ao longo do século, um estatuto particular dentro das residências da burguesia e da aristocracia, transformando-se no esconderijo preferido para o devaneio, a volúpia e o luxo. Como explica Delon, “no coração da arquitetura, [o boudoir] é um enclave de sonho, de evasão e de vertigem”.¹⁴⁴

Pelo caráter “galante” que acaba adquirindo, o *boudoir* passa a ser visto cada vez mais como território essencialmente feminino. Sua decoração pedia requinte e atenção aos mínimos detalhes. A combinação de espelhos, pinturas licenciosas e iluminação calculada criava uma *mise en scène* que inspirava o deleite. Além disto, a mobília incitava à languidez: o *canapé*, o *sofá*, a *délassante*, a *duchesse*, espécies de divãs com nomes sugestivos, davam aos corpos ali recostados formas sensuais.¹⁴⁵ Na literatura libertina e licenciosa, o *boudoir* se torna o local privilegiado da expressão das fantasias, dos segredos amorosos, e também do auto-erotismo. E, na falta de um *boudoir* propriamente dito, os recantos e os pequenos cômodos escondidos cumprem, em diferentes romances, esta mesma função.

Em seu comentário à gravura “Le Boudoir” (Anexo - imagem 5), Sigismund Freudebert explica, “*Les modernes ont donné le nom de boudoir à un cabinet élégant, où les belles sacrifient quelques moments à la retraite. Le cœur seul choisit la compagnie qui a le droit d’y pénétrer. Cette prérogative est celle de*

¹⁴³ MORAES, Eliane R. op. cit., p. 177. Para uma pequena (e fascinante) história do *boudoir*, ver, justamente, DELON, Michel. **L’invention du boudoir**. Cadeilhan: Zulma, 1999.

¹⁴⁴ [“*Au cœur de l’architecture, c’est un enclos de rêverie, d’évasion et de vertige*”]. DELON, Michel. op. cit., p. 20.

¹⁴⁵ Ver STAROBINSKI, Jean. “Le rococo”. In: **La mode en France, 1715-1815: de Louis XV à Napoléon Ier**. [Catálogo da exposição organizada pelo Museu Nacional de Arte Moderna de Kyoto e pelo Kyoto Costume Institute] Paris: Bibliothèque des arts, 1990, pp. 10-17.

l'amant chéri et de l'amie de confiance".¹⁴⁶ A criada, escondida atrás de uma espécie de biombo, não ousa interromper o momento de intimidade. Vale notar que a "bela" representada na imagem de Freudebert tem um livro na mão esquerda e sua postura física – a mão direita apoiando a cabeça levemente inclinada, os olhos meio cerrados – indica que se trata de um momento de reflexão, devaneio ou quase sonho, estado muito provavelmente causado pela leitura.

Outras imagens são mais explícitas ao representar estes momentos. Em "*Le Midi*" (1765), de A. Baudouin (Anexo - imagem 6), por exemplo, vemos uma jovem que, num pequeno jardim particular, "*lê, solitária, um livro pornográfico e acaba por se acariciar, vítima do desejo que este lhe desperta*".¹⁴⁷ A mão esquerda da moça, perdida no meio das dobras de seu vestido, e sua expressão facial assinalam o momento de deleite e auto-conhecimento. A obra de Fragonard intitulada "*La Gimblette*", pintada provavelmente em 1768 (Anexo - imagem 7), é um pouco mais ambígua, menos direta, talvez. Ela mostra uma jovem, na cama, oferecendo um doce – a tal "*gimblette*" – a seu cachorrinho. A cauda do animal cobre (ou estimula?) o sexo da moça, ao mesmo tempo em que insinua, na perspectiva do observador, tanto a expressão de uma sexualidade feminina bastante livre, quanto o inevitável voyeurismo. Seja como for, com maior ou menor sutileza, é vasta a iconografia que oferece ao século imagens femininas em que a sensualidade é a marca forte, frequentemente associada a relances de intimidade.

Do outro lado do espectro da relação do libertino com o espaço estão os ambientes públicos, como o café, local de encontros e de jogatina e fonte de informação, com os "*nouvellistes*" espalhando todas as notícias quentes do reino e do mundo. Diferentemente dos salões e das academias, lugares em que se praticava uma sociabilidade restrita, o café era "*aberto a todos e aparece, assim, como uma escola de inteligência e de liberdade. Refúgio dos*

¹⁴⁶ ["Os Modernos deram o nome de boudoir a um gabinete elegante, em que as belas sacrificam alguns momentos ao retiro. Só o coração escolhe a companhia que tem direito de ali entrar. Esta prerrogativa é a do amante querido e da amiga de confiança."]. Ver DELON, Michel. op. cit., p. 25.

¹⁴⁷ Ver GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 57. Goulemot faz uma breve análise desta imagem em seu estudo.

indigentes, dos poetas sem talento que deixam seus quatinhos para se esquentar, no inverno, em torno do aquecedor, o café não é o representante de ninguém, e ninguém precisa ser apresentado ou introduzido ali.¹⁴⁸ Em Paris, os cafés mais célebres localizavam-se nas proximidades do jardim de Luxemburgo e no Palais-Royal – o qual, aliás, era propriedade do duque de Orléans, dado que interessa na medida em que o Regente tinha a reputação de libertino, combinando com o clima social naqueles locais. Talvez o mais célebre destes cafés, o Procope, fora aberto em 1689 na rua des Fossés Saint-Germain pelo ex-garçon Francesco Procopio, bem em frente à nova sede da Comédie Française.

A proximidade não é coincidência: o aparecimento dos cafés está intimamente associado ao desenvolvimento dos espetáculos teatrais. Assim, apesar da marcante presença dos cafés como centros de sociabilidade mais livre na vida parisiense ao longo do século XVIII, entendemos que, se o *boudoir* tem um *pendant* neste universo sócio-cultural e na literatura da libertinagem, este não é o café, mas o teatro. Na medida em que o *boudoir* epitomiza a intimidade francesa como ideia e como prática, o espetáculo teatral é a grande metáfora da vida social e um dos pontos altos de sua expressão. Não é difícil perceber que o teatro era um dos elementos “*mais importantes na sociedade setecentista*”¹⁴⁹ e que o gosto pelas artes cênicas era estimulado desde cedo – em montagens teatrais “caseiras” organizadas por famílias nobres e burguesas, mas também em representações dentro de pensionatos como Saint-Cyr, ou nos colégios de jesuítas. Além disto, era uma das poucas atividades sociais compartilhada por (quase) todas as camadas sociais.¹⁵⁰

Ao mesmo tempo, como se sabe, o teatro, especialmente sua vertente burguesa e dramática, tinha em comum com o romance setecentista uma certa ambiguidade moral que era igualmente discutida na esfera pública de modo

¹⁴⁸ [“ouvert à tous et il apparaît ainsi comme une école d’esprit et de liberté. Refuge des indigents, des rimailleurs qui quittent leur mansarde pour se chauffer l’hiver autour du poêle, le café n’est le représentant de personne, et nul n’a besoin d’être introduit ou présenté”]. DELON, Michel (dir.). **Dictionnaire européen des Lumières**. Paris: Quadrige/PUF, 1997, p. 209.

¹⁴⁹ MORAES, Eliane Robert. op. cit., p. 108.

¹⁵⁰ Em todo este trecho, utilizei informações de DIDIER, Béatrice. **Diderot dramaturge du vivant**. Paris: PUF, 2001. Saint-Cyr, vale lembrar, era o pensionato para meninas da aristocracia criado por Madame de Maintenon em 1686.

incansável. São inúmeros os exemplos dos argumentos a favor e contra as representações teatrais, e são bastante célebres as posições de D'Alembert, Diderot e Rousseau a este respeito. Mas não só os enciclopedistas e o cidadão genebrino participavam do debate. Diante das críticas a propósito de encenações nos colégios, o ator Luigi Riccoboni, por exemplo, que trabalhou na Comédie-Italienne de Paris e escreveu bastante sobre seu ofício, saiu em defesa destas peças em seu **De la réformation du théâtre** (1743), afirmando que *“loin de croire que ces pièces sont capables de corrompre les mœurs des jeunes gens qui les jouent, ou de gêner l'esprit des spectateurs, je pense au contraire que c'est un exercice honnête, dont les uns et les autres peuvent retirer une véritable utilité”*.¹⁵¹

Só que a possível utilidade edificadora da arte teatral não parecia atenuar o conflito ético. A questão da imitação da “natureza humana”, assim como os “perigos” da simulação e da exposição de sentimentos condenáveis, eram problemas espinhosos sobre os quais defensores e detratores do teatro discutiam fervorosamente, em embates que se assemelhavam em muitos aspectos àqueles travados acerca do romance – já que as questões morais eram basicamente as mesmas. Em sua célebre **Carta** (1758) em resposta a D'Alembert, Rousseau ataca os espetáculos teatrais, argumentando que eles não ensinavam nada de bom e que, ainda por cima, podiam, através do exemplo, transformar bons costumes em maus.¹⁵²

No fogo cruzado entre os críticos e os defensores da “ilusão” teatral, e de sua influência sobre os hábitos de homens e mulheres, estavam os atores (e as atrizes) que, por se encontrarem na linha de frente, nos palcos, muitas vezes encarnavam publicamente todas estas contradições. Por esta razão, eles eram idolatrados e, ao mesmo tempo, execrados – a própria **Carta a D'Alembert**

¹⁵¹ [“*longe de acreditar que estas peças sejam capazes de corromper os hábitos dos jovens que atuam nelas, ou de estragar o espírito dos espectadores, eu penso, ao contrário, que se trata de um exercício honesto, do qual uns e outros podem tirar vantagens.*”] DIDIER, Béatrice. op. cit., p. 15.

¹⁵² Cf. FRANKLIN DE MATOS, Luis Fernando B. “Introdução: Teatro e Amor Próprio” (pp. 11-24). In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D'Alembert**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993, p. 21. Como indica Franklin de Matos, a crítica de Rousseau aos dois grandes gêneros teatrais, a tragédia e a comédia, não quer contemplar a possibilidade, vislumbrada por outros autores seus contemporâneos, do drama burguês como uma alternativa estética – o qual, aliás, funciona em grande consonância com o romance em seus temas e no tratamento dado a estes.

discute em que medida as leis poderiam obrigá-los a ter uma conduta moralmente aceitável. Assim, se o século assistiu ao aparecimento de celebridades, como Mademoiselle Gaussin, ou Mademoiselle Clairon – rivais na Comédie Française –, as mulheres que atuavam nos teatros e na Ópera eram estigmatizadas por sua condição e sua reputação pouco respeitáveis, o que conduzia a situações de degradação absoluta, como atesta o caso de Adrienne Lecouvreur (atriz cujo cadáver fora abandonado em plena rua, em 1730).

Parece claro que, pelo menos em Paris, e em meio à corte, em Versalhes, o teatro funcionava como um espelho que refletia o jogo de aparências e representações que caracterizavam a sociedade do Antigo Regime, com suas “*perucas, opulentos figurinos, joias, ornamentos e maquiagens*”¹⁵³, seu gestual e seu vocabulário calculados, tudo isto num ambiente detalhadamente arquitetado para o refinamento e o prazer. O personagem libertino é fruto deste contexto, e se desenvolve plenamente dentro dele. As *promenades*, os parques, a Ópera, as igrejas, todos os locais de reunião pública tomam uma visada teatral, de representação. Entre a intimidade do *boudoir* e a encenação pública epitomizada pelo teatro, “*o espaço se faz narrativa*”¹⁵⁴ no romance libertino francês.

Na Inglaterra – especialmente em Londres – o teatro também era parte fundamental da vida social. Composto de “*cidadãos*” e “*aprendizes*” na “*sober gallery*”, de “*wits and rakes*” no “*pit*” (fosso) e de aristocratas nos camarotes, o público que havia assistido à estréia de **The London Merchant** em 1731 no *Theater-Royal* em *Drury Lane* poderia também ver **Hamlet**, uma peça de Thomas Southerne intitulada **Oroonoko**, ou ainda **Cato**, de Addison, durante a mesma temporada teatral.¹⁵⁵ Porém, o *Licensing Act* de 1737 representou um golpe duro aos dramaturgos e atores, já que restringia a atividade àqueles teatros que possuíam autorização real para funcionar e exigia que qualquer

¹⁵³ MORAES, Eliane R. op. cit., p. 123.

¹⁵⁴ [“*l’espace se fait récit*”] DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin**. Paris : Hachette Littératures, 2000, p. 122.

¹⁵⁵ Ver McBurney, William H. “Introduction”. In: LILLO, George. **The London Merchant**. Regents Restoration Drama Series. London: E. Arnold, 1965.

peça nova (ou alteração de textos antigos) passasse pela “revisão” do “*stage licenser*”, ou seja, do censor.

Estas limitações não impediram que diferentes autores – inclusive John Cleland – continuassem escrevendo e tentando produzir suas peças nos palcos, e que atores como David Garrick se tornassem verdadeiras celebridades. Como vimos, Fanny Hill sonha com as “*fine plays and operas*” londrinas e aproveita um pouco destes prazeres com seu amante Charles. Ao mesmo tempo, é fato que a lei inibiu o trabalho dos dramaturgos. Talvez o mais notório entre eles, Henry Fielding, fora forçado a abandonar a atividade depois de 1737, o que acabou lhe proporcionando maior disponibilidade para dedicar-se à escrita de seus romances – nos quais, aliás, teria retomado temas já esboçados em suas peças.¹⁵⁶

Existe assim a hipótese de que ocorrera, de modo geral, um aumento da popularidade do romance em função do declínio do teatro na Inglaterra a partir de meados do século, provavelmente devido às restrições impostas pelo *Licensing Act*, e pela emergência de um público leitor cada vez mais numeroso¹⁵⁷. Se parece plausível imaginar que as limitações à arte teatral tenham tido alguma influência sobre a criação de espaços e ocasiões de introspecção, e estimulado a leitura de romances, é necessário ter cautela, já que os ingleses – e, sobretudo, os londrinos – continuavam a praticar uma sociabilidade intensa, dedicando-se a outros tipos de entretenimentos públicos, como as *promenades* no estilo parisiense (*Pall Mall* era célebre por esta atividade), os parques, ou ainda os diferentes “*sports*” (como brigas de galo, ou lutas entre homens e animais).

Do mesmo modo, poderíamos argumentar que estes ambientes públicos de diversão eram compartilhados dos dois lados do canal da Mancha – com suas devidas adaptações. Qual seria, então, a particularidade inglesa? Em termos de convivência pública, o que chamava a atenção eram as *coffee-houses*, que podem ser compreendidas como o ambiente que melhor resumiria a

¹⁵⁶ Ver LOFTIS, John; SOUTHERN, Richard; JONES, Marion; SCOUTEN, A.H. **The Revels History of English Drama**. Volume V, 1660-1750. London: Methuen & Co, 1976. p. 71.

¹⁵⁷ LOFTIS, John; SOUTHERN, Richard; JONES, Marion; SCOUTEN, A.H. op. cit., p. 70.

sociabilidade iluminista no contexto inglês. Londres contava com mais de duas mil em 1700 e este número só aumentaria ao longo do século.¹⁵⁸ Como local de reunião pública, estes cafés ganhavam cada vez mais a preferência da população londrina, pois tinham a característica, fundamental dentro da lógica da “polidez”, de aceitar praticamente qualquer um – ainda que quase nenhuma permitisse a entrada de mulheres, como lembra Roy Porter.

Não que as *coffee-houses* fossem exatamente locais agradáveis – não eram “*muito limpas, ou bem decoradas, por conta da quantidade de pessoas que recorre a estes lugares, e por causa da fumaça*”.¹⁵⁹ Porém, apresentavam alguns atrativos infalíveis. Ali, os clientes podiam se dedicar às mais diversas atividades: clérigos faziam seus sermões, “*médicos as usavam para consultas; Addison escreveu páginas do Spectator na Button’s Coffee House*”.¹⁶⁰ Especialmente, era possível ler as notícias e discutir política sem correr riscos, o que sempre impressionou os viajantes do continente. O abade Prévost descreve as *coffee-houses* como as “*sedes da liberdade inglesa*”, já que nelas “*se tem o direito de ler todos os jornais a favor e contra o governo*”.¹⁶¹ Era esta a particularidade da *coffee-house* londrina que a diferenciava do café parisiense, pois, por conta da censura aos manuscritos impressos do lado francês, não se gozava da mesma livre-circulação de informações.

E, se é fato que elas foram se especializando – tanto pelo ofício, quanto pela orientação política dos frequentadores –, as *coffee-houses* parecem resumir a ideia que o iluminismo à inglesa tinha de si mesmo e que os observadores estrangeiros ajudaram a reforçar, a saber, de uma “*cultura da sociabilidade – mesmo de hedonismo – (...), cada vez mais secularizada em forma e conteúdo*

¹⁵⁸ Para este trecho, utilizei as informações do cap. 6, “Having and Enjoying”, da obra de Roy Porter, **English Society in the Eighteenth Century**. London: Penguin Books, 1982. pp. 232-268.

¹⁵⁹ [“*over clean or well furnished, owing to the quantity of people who resort to these places and because of the smoke*”] PORTER, Roy. **London: A Social History**. London: Penguin Books, 2006, p. 206. Trata-se de uma citação do testemunho de César de Saussure, que viajou a Londres na década de 1730.

¹⁶⁰ [“*doctors used them for consultations; Addison wrote Spectator papers from Button’s Coffee House.*”] PORTER, Roy. op. cit., p. 245.

¹⁶¹ [“*seats of English liberty*”]; [“*you have the right to read all the papers for and against the government*”]. Citado por PORTER, Roy. op. cit., p. 206.

(...)”¹⁶², evidenciada, para quem vinha de fora, pela diversidade social e pela liberdade observadas nestes estabelecimentos. A surpresa dos visitantes diante destas características é reveladora da particularidade inglesa – e, especialmente, londrina: “*para franceses e prussianos, tal mistura parecia perigosa, mas era uma consequência inevitável de uma esfera social em que o dinheiro falava mais alto e a maioria tinha algo para gastar*”.¹⁶³

É preciso notar que este “novo hedonismo” não era, como explica Roy Porter, o “*‘antigo devasso’ em outra roupagem, mas o homem ou a mulher de sensibilidade que poderia buscar a satisfação através do comportamento social, e cuja boa natureza daria e receberia prazer*”.¹⁶⁴ A *coffee-house* acaba se tornando emblema de uma sociabilidade no melhor estilo inglês, em que as fricções sociais parecem se diluir diante da impressão de uma convivência “natural”, quase “democrática”, sem entraves ou artifícios; uma sociabilidade baseada num “bom-senso” que seria compartilhado por todos os homens, anunciando a cultura da sensibilidade que ganharia ainda mais força na segunda metade do século. Ao defender “*prazeres racionais em ambientes sociais*”, a ideologia da polidez à moda inglesa acaba promovendo, assim, “*um hedonismo refinado e um auto-interesse iluminista*” que funciona perfeitamente dentro do sistema econômico que se consolidava na Inglaterra, traduzindo, em seus esquemas, tanto o “*utilitarismo e a economia política*” quanto “*a psicologia lockeana, a estilística do eu à maneira do **Spectator*** [periódico de Addison e Steele]”.¹⁶⁵ Este elemento está na base da construção do romance de Cleland.

Além disto, havia outro ambiente de socialização que, diferentemente da *coffee house*, se pretendia bastante exclusivista em sua frequência. Trata-se, como já mencionamos, do *club*, em geral um “*enclave exclusivamente masculino*”

¹⁶² [“*culture of sociability – hedonism even – (...) increasingly secular in form and content (...)*”] PORTER, Roy. op. cit., p. 203.

¹⁶³ [“*To French and Prussians, such intermingling seemed dangerous, though it was an inevitable consequence of a social sphere where money talked and most had something to spend.*”]. PORTER, Roy. op. cit., p. 218.

¹⁶⁴ [“*‘old rake’ in another guise, but the man or woman of sensibility who could pursue satisfaction through sociable behaviour, and whose good nature would tender pleasure as well as take it*”]. PORTER, Roy. **The Creation of the Modern World. The Untold History of the British Enlightenment**. New York/ London: W.W. Norton & Company, 2000, p. 265.

¹⁶⁵ [“*rational pleasures in social settings*”; “*refined hedonism and enlightened self-interest*”; “*utilitarianism and political economy*”; “*Lockean psychology, the Spectatorial stylistics of the self*”]. PORTER, Roy. op. cit., p. 265.

que também servia para cultivar outros gostos e prazeres em comum além da bebida e do jogo (como, por exemplo, artes, antiguidades ou ciências). Extremamente elitistas, estes clubes eram locais em que as classes dominantes inglesas “consolidava(m) amizades, apoiava(m) ambições profissionais”, tornando-se “fontes importantes de patrocínio”.¹⁶⁶ Como veremos, o bordel da Sra. Cole, última “casa” em que se instala Fanny antes de ficar rica, se assemelha bastante a este gênero de associação.

Num outro registro, aparecem em cada vez maior quantidade, em Londres e nas cidades menores, os chamados *book clubs* e as *circulating libraries*, ou bibliotecas circulantes. Através destas últimas, um maior número de pessoas tinham a possibilidade de alugar livros por quantias módicas em comparação ao preço de compra – mesmo se as tarifas e os acervos também variassem em função do público frequentador. Muitas vezes acusadas de “colocar em circulação romances de valor duvidoso e de baixa qualidade”¹⁶⁷, é inegável que elas foram espaços fundamentais para a popularização do romance como fonte de diversão, e também contribuíram para a disseminação de comportamentos voltados para a privacidade, à medida que a leitura individual ganhava terreno.

À leitura silenciosa, associavam-se a redação de diários íntimos e uma organização mais intimista dos espaços de convivência nas casas, aumentando a frequência de situações de introspecção.¹⁶⁸ A decoração de interiores alimentava a tendência e seguia, com as devidas adaptações, a moda que vinha do continente – da Itália, mas sobretudo da França. O catálogo publicado em 1755 pelo ebanista Thomas Chippendale (que tinha entre seus clientes membros da elite como o Earl of Shaftesbury) mostra que a classe dominante inglesa, assim como a francesa, estava interessada em preencher seus cômodos com mesas para escrever, estantes para livros, mas também

¹⁶⁶ [“an all-male enclave”]; [“consolidated friendships, supported professional ambitions”; “important patronage sources”]. PORTER, Roy. **London: A Social History**. London: Penguin Books, 2006, p. 215-216.

¹⁶⁷ VASCONCELOS, Sandra G. T. **Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 143.

¹⁶⁸ Cf. PORTER, Roy. op. cit., p. 275.

“*sophas*”, “*settees*” e espelhos¹⁶⁹, aparatos para os momentos de intimidade, de solidão, de *tête à tête* e de autoconhecimento.

E se, como lembra Béatrice Didier¹⁷⁰, o romance libertino “*de la bonne société*” acaba, muitas vezes, se restringindo ao espaço reduzido do *boudoir*, não é isto que ocorre nas **Memoirs** eróticas de Fanny, nem na história da remendeira Margot. Ambos recorrem a espaços de intimidade e sociabilidade que extrapolam as fronteiras do *boudoir* e se organizam segundo a lógica que a libertinagem erótica toma em cada contexto. Assim, interessa-nos observar a escolha, a organização e a ocupação dos espaços nestes romances: em que espaços circulam as protagonistas e como elas se definem em função destes lugares? Ou, dito de outro modo, como o espaço se configura em cada uma das narrativas? Além disto, se estamos lidando com romances de aprendizagem, como a organização do espaço dentro de cada um deles contribui para este processo?

Começemos por Margot. Ela é, desde sempre, parte do populacho de Paris, cujos caminhos e paisagens conhece como a palma da mão e explora em benefício próprio – o fato de não ter sobrenome já havia indicado esta relação intrínseca entre a personagem típica e a cidade. “*Je suis née dans la rue Saint Paul*”, explica a narradora, e daí em diante, ela circula pela capital francesa, desenhando um “roteiro devasso” parisiense que não deixa de divertir o leitor pela licenciosidade e pela crítica social, ao mesmo tempo em que indica a ascensão econômica e o aprendizado da protagonista do romance de Fougeret de Monbron.

Iniciando seu périplo, portanto, na rua Saint-Paul, onde ela nasce, cresce e trabalha, a protagonista passa ao local de seu encontro amoroso com Pierrot, um mal-afamado café em La Rapée, região da cidade que, naquela época, era periférica. Este “*lieu du sacrifice*” tinha paredes repletas de “*hiéroglyphes licencieux que d’aimables débauchés en belle humeur crayonnent*

¹⁶⁹ Ver BRACKETT, Oliver. **Thomas Chippendale, a study of his life, work and influence**. London: Hodder and Stoughton, s.d. “*Settee*” é o nome dado a um pequeno sofá de dois lugares que pode, às vezes, se assemelhar a um divã.

¹⁷⁰ DIDIER, Béatrice. “Le roman du libertinage ou l’art du rien”. In: CRAGG, Olga B. **Sexualité, Mariage et famille au XVIIIe siècle**. Québec: Presses Universitaires de Laval, 1998, pp. 69-80.

*ordinairement avec du charbon*¹⁷¹ (p.27) – marcas efêmeras, mas presentes, da figura do público em suas aventuras sexuais. Na sequência, ela se dirige ao centro. Conduzindo seu leitor pelo caminho da Grève (ou seja, para a beira do rio Sena), atravessa a Ponte Royal e termina no Jardim das Tulherias, onde encontra Madame Florence e sai do jejum, a convite da nova amiga, no café que ali havia, no terraço dos Capucins.

Aliciada pela cafetina, Margot se dirige com ela a uma *petite maison* perto da rua Montmartre – uma das regiões que Benabou identifica em sua cartografia da prostituição na Paris setecentista. Tais “casinhas” em lugares afastados da cidade eram “refúgios libertinos” comuns no século XVIII; elas não abrigavam somente prostíbulos. Também podiam ser propriedades de sujeitos abastados e serviam de esconderijo preferido para seus amores ilícitos. Elas incorporam assim a separação (que começa no universo aristocrático, mas se expande dentro da sociedade francesa como um todo) entre o “*monde*” e a “*retraite*”, ou seja, um espaço público para os deveres mundanos e um espaço privado para a sedução.¹⁷² Na literatura libertina, são inúmeras as utilizações deste lugar de “retiro” nos enredos. No âmbito da crônica, um dos *faits divers* mais comentados da segunda metade do século ocorreu justamente na *petite maison* do marquês de Sade, em Arcueil, na periferia de Paris, para onde ele conduzira, em 1768, uma “jovem viúva” chamada Rose Keller com o objetivo, segundo comentários da época, de chicoteá-la e obrigá-la a práticas blasfemas.¹⁷³

No romance de Fougere, a *petite maison* de Madame Florence corresponde à discrição que a libertinagem requisitava. Margot a identifica como “*une espèce d'ermitage entre cour et jardin, dont le coup d'œil agréable me prévient si favorablement pour les personnes qui l'habitaient, que je bénis in petto la*

¹⁷¹ [“local do sacrifício”]; [“hieróglifos licenciosos que amáveis devassos de bom humor rabiscam habitualmente com carvão.”]

¹⁷² Ver DELON, Michel. op. cit., p. 120.

¹⁷³ Sade tinha 28 anos na época dos fatos. Como explica Delon, o marquês já havia tido problemas menores com a polícia por frequentar cortesãs e prostíbulos, mas nada que tivesse passado dos limites aos olhos da moral pública ou de sua família. Este caso, no entanto, tomou proporções de escândalo público, com rumores que iam desde uma possível vingança de Sade porque Rose Keller o teria contaminado com doença venérea, até outras versões que incluíam um plano do marquês de assassinar a moça e dissecar seu corpo. Cf. DELON, Michel. “Introduction”. In: SADE, **Oeuvres**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1990. pp. ix-xviii.

manière scandaleuse dont j'avais été éveillée le matin, puisqu'elle était l'occasion de ma bonne rencontre" (p. 32).¹⁷⁴ A heroína é conduzida a uma "*salle basse, assez proprement meublée*" (p. 32) e se impressiona fortemente com o "*ajustement coquet et galant (...) quoique négligé*" das moças que moravam ali, "*leur air délibéré, l'assurance de leur maintien*" (p. 32).¹⁷⁵ Apesar destas boas impressões iniciais, a *petite maison* de Florence não significou acolhimento para Margot.

Suas colegas mal percebem sua existência e ela é logo solicitada para atender seu primeiro cliente – "*l'oisiveté, dit-on, est la mère de tous les vices*" (p. 40)¹⁷⁶, como explica a cafetina. As companheiras de Margot na casa perto da rua *Montmartre* nem mesmo têm nomes, assim como seus clientes – o que também os lança no universo dos tipos. O que interessa são as profissões da clientela – ou suas posições sociais –, o modo como estes homens abordam sexualmente a protagonista e a óbvia aversão que lhe causam. Assim, o bordel de Florence é um ambiente sempre público em que não há oportunidade para a expressão de sentimentos e no qual as moças não devem se sentir protegidas; devem, sim, trazer o máximo de lucro para a proprietária do local. Daí a brevidade dos encontros e a necessidade absoluta de atender aos desejos de todos, contanto que tenham dinheiro. Depois do encontro-relâmpago de Margot com o seu primeiro cliente, Madame Florence lhe explica: "*patience; les assemblées du clergé commenceront bientôt; je me flatte que vous verrez rouler l'argent ici*" (p. 40).¹⁷⁷

Quando se instala sozinha, depois de deixar o bordel de Montmartre, Margot escolhe a rua d'Argenteuil. Mas o escândalo de um cliente – "*parmi les débauchés honteux que je recevais discrètement chez moi*" (p. 45)¹⁷⁸ – acaba por conduzi-la a Bicêtre, um dos célebres hospitais-asilos onde eram

¹⁷⁴ ["uma espécie de eremitério entre pátio e jardim, cuja visão agradável me deu uma impressão tão favorável das pessoas que ali viviam que eu agradeci secretamente a maneira escandalosa em que havia sido acordada de manhã, pois ela havia sido a ocasião de meu feliz encontro."]

¹⁷⁵ ["uma sala baixa, mobiliada de maneira muito correta"]; ["seus trajes elegantes e galantes (...) mesmo que displicentes"]; ["a desenvoltura, a segurança na atitude delas"].

¹⁷⁶ ["A ociosidade, como se diz, é a mãe de todos os vícios"].

¹⁷⁷ ["paciência; as assembleias do clero começarão em breve; tenho orgulho de dizer que você vai ver passar dinheiro por aqui"].

¹⁷⁸ ["entre os vergonhosos devassos que eu recebia discretamente em minha casa."]

internados aqueles acometidos por doenças venéreas.¹⁷⁹ Detalhes sobre o tratamento fazem parte da descrição do lugar (*“après avoir été dûment préparée, c’est-à-dire, saignée, purgée et baignée, je fus ointe de cette grasse efficace”*, p. 46).¹⁸⁰ Ela também menciona as moças com quem convive por lá, fazendo questão de apontar sua “utilidade pública” – *“plusieurs demoiselles que je ne nommerai point, de peur de déplaire aux premiers du royaume, dont elles sont devenues les idoles”* (p. 46).¹⁸¹

Dizia-se de Madame du Barry, célebre amante de um Louis XV já sexagenário, que ela havia sido “inquilina” de Gourdan, uma das cafetinas mais célebres de Paris, antes de se tornar a favorita do rei. Quem sabe não fizesse também parte dos rumores uma possível temporada da preferida em *Bicêtre*? Com o devido sarcasmo e no paralelismo com a *chronique scandaleuse*, é mais uma vez a referência à vida pública que prevalece na narrativa de Margot, especialmente através da crítica social.

O tratamento em Bicêtre faz tão bem à heroína de Fougeret que ela logo encontra um mosqueteiro, M... de Mez..., decidido a sustentá-la na rua du Chantre. Além do seu “benfeitor”, ela recebia neste endereço a visita de um “jeune garçon perruquier” e de um “mitron” que satisfaziam seus verdadeiros “besoins libidineux”.¹⁸² Uma peripécia do destino acaba fazendo com que ela tenha que deixar o local *in extremis*, com medo de ser levada pela polícia e trancada novamente em algum dos hospícios da cidade. Em função de uma

¹⁷⁹ Estes hospitais faziam parte de uma política de “*grand enfermement*” das prostitutas (e de quaisquer outros indivíduos em situação de exclusão) que se iniciara com Luís XIV – em oposição ao banimento, mais comum até então. É interessante notar, no entanto, que o internamento também era marcado pelas diferenças sociais. Bicêtre era o hospital-asilo para onde eram enviadas as pessoas doentes, de ambos os sexos, recolhidas nas ruas. Benabou explica que as condições de vida e de higiene ali eram evidentemente insustentáveis, especialmente porque nem todos recebiam tratamento – a seleção dependia do grau de “proteção” de cada um; ou seja, os que tinham “amigos” importantes do lado de fora tinham maiores chances de cura. O hospital da Salpêtrière recebia as “devassas”. Mas existiam igualmente locais de internamento para as mulheres das classes mais favorecidas, que tinham, em geral, um “responsável” que pagava uma “pensão” à instituição. Saint-Pélagie, espécie de convento-prisão, cumpria esta função e, em 1751, havia 70 mulheres presas ali (em sua maioria, *femmes galantes*). Ver BENABOU, Erica-Marie. op. cit., especialmente os capítulos I e VIII. Ver também FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris: Gallimard, 1992.

¹⁸⁰ [*“depois de ter sido devidamente preparada, ou seja, sangrada, purgada e banhada, fui untada com aquela pomada gordurosa e eficaz”*.]

¹⁸¹ [*“várias senhoritas que não nomearei por medo de desagradar aos primeiros do reino, dos quais elas se tornaram os ídolos.”*]

¹⁸² [*“um jovem peruqueiro”; “um padeiro”; “necessidades libidinosas”*].

viagem do mosqueteiro, seu amante, Margot empresta sua cama, a pedido da dona da casa, a um casal que estava de passagem por Paris. Entretanto, M... de Mez... retorna mais cedo do que previsto, sem avisá-la, e surpreende, no meio da noite, os desconhecidos na cama em que contava encontrar Margot. Quando os policiais chegam para resolver a confusão, a moça resolve fugir e é acolhida pelo tal religioso da paróquia de São Nicolau que há tempos andava interessado em seus talentos de meretriz.

Depois de usufruir da intimidade do cônego – e de lamentar brevemente (e com ironia) sua morte após o desabamento da igreja em que este se encontrava –, Margot chega na rua Champfleuri, na casa da ex-chapeleira e alcoviteira Madame Thomas, onde terminaria, sem que ela soubesse ainda, a segunda etapa de sua carreira na prostituição. O leitor a acompanhara até ali, vivendo e circulando nas ruas Montmartre, D'Argenteuil, du Chantre e Champfleuri, consideradas ruas “quentes” na Paris do Antigo Regime, até a internação em Bicêtre. Mas, na casa de Madame Thomas, Margot conhece o frade Alexis, figura que mudaria sua vida, ainda que não exatamente através da confissão. A partir desta reviravolta do destino, os espaços do romance se transformam de novo, se adaptam à mudança de patamar na vida da heroína.

Com a ajuda do frade, Margot tem a chance de mostrar seus talentos ao “*sieur Gr... M...*” – “*qui tenait alors en sous-ferme les appas des filles du Théâtre lyrique*” (p. 60)¹⁸³ – e também ao Sr. Thuret, diretor da Ópera, “*tão indecente*” quanto o primeiro. Seja pelos encantos de Margot, seja pela carta de recomendação enviada a Thuret pelo frade Alexis, fato é que ela se torna rapidamente “dançarina” da casa. Neste novo ambiente, bastante diferente daqueles em que estava acostumada a sobreviver, Margot não perde uma ocasião de se fazer notar, seduzindo os potenciais clientes com seu “*négligé*” imponente, “*la jambe mollement croisée sur le genou*”, fingindo “*un air distrait*”, trocando comentários à toa com suas companheiras apenas para que os

¹⁸³ [*“que gerenciava os encantos das moças do Teatro Lírico”*].

“*lorgneurs curieux pussent juger de la tournure élégante de mes membres*” (p. 69-70).¹⁸⁴

Totalmente em acordo com o ambiente teatral, as roupas e as atitudes da personagem fazem parte de uma *mise en scène* de sedução particular ao gosto da Paris libertina e galante em que a suposta desatenção feminina sugere formas, desejos e prazeres a serem descobertos pelo olhar alheio. Trata-se, além disto, de uma apresentação e de um gestual comuns no romance libertino. Como afirma M. Delon, durante “*todo o século, os heróis de romances e os narradores de Memórias vão surpreender mulheres deitadas negligentemente ou indolentemente em camas ou sofás e, segundo seu conhecimento do mundo, verão ali uma inocência a respeitar ou uma encenação da qual se deve tirar proveito o mais rápido possível*”.¹⁸⁵ Jean Starobinski nos lembra como Rousseau relata, em suas **Confissões**, o efeito fulminante que lhe causou a visão de Madame Dupin em seu *peignoir*.¹⁸⁶

A “negligência” (*négligence*) e a indolência (*nonchalance*) que deixam entrever a beleza feminina são, deste modo, recursos primordiais nos romances eróticos setecentistas. Fanny também faz uso deste subterfúgio quando decide seduzir o jovem Will, empregado de seu “benfeitor” Mr. H. Em diferentes ocasiões, ela deixa o rapaz entrar em seus aposentos no momento de sua toalete, ou enquanto se arrumava; assim, “*by carelessly showing or letting him see as if without meaning or design, sometimes my bosom rather more bare than it should be; sometimes my hair, of which I had a very fine head, in the natural flow of it while combing; sometimes a neat leg, that had unfortunately slipped its garter, which I made no scruple of tying before him (...)*” (p. 107). O golpe de misericórdia é dado no dia em que Will a vislumbra “*lying at length on that very*

¹⁸⁴ [“a perna molemente cruzada sobre o joelho”; “curiosos com seus binóculos pudessem julgar o torneado elegante de meus membros”].

¹⁸⁵ [“*tout le siècle, les héros de roman et les narrateurs de Mémoires vont surprendre des femmes étendues négligemment ou nonchalamment sur des lits ou des sofas et, selon leur connaissance du monde, y voir une innocence à respecter ou bien une mise en scène dont il s’agit de profiter au plus vite.*”]. DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin**. Paris: Hachette Littératures, 2000, p. 78.

¹⁸⁶ Cf. STAROBINSKI, Jean. “Le rococo”. In: **La mode en France, 1715-1815: de Louis XV à Napoléon Ier**. [Catálogo da exposição organizada pelo Museu Nacional de Arte Moderna de Kyoto e pelo Kyoto Costume Institute] Paris: Bibliothèque des arts, 1990, p. 15.

couch (...) in an undress which was with all the art of negligence flowing loose, and in a most tempting disorder (...)" (p. 108).¹⁸⁷

É interessante observar que, em ambas as cenas, Margot e Fanny utilizam este recurso de maneira totalmente consciente e, portanto, não são os homens que se beneficiarão das consequências deste momento de sedução, mas elas próprias. Assim como Will no caso de Fanny, "*M. le baron*" – rico alemão para quem estava preparada a armadilha da Ópera – sucumbe imediatamente aos charmes de Margot. Esta etapa marca o auge de sua ascensão e sua passagem para outro patamar de clientela. E, como sua prosperidade não para de aumentar, a moça se estabelece na *rua Saint-Anne*, região mais nobre da cidade, onde só faz acumular mais posses, especialmente em joias e moedas de ouro. Quando lhe faltam clientes – ou "*chalands*", na linguagem plena de gírias que caracteriza o romance –, ela se aventura no Palais-Royal para um pequeno passeio. O local acolhia muito bem as prostitutas, como explica a narradora:

Le Palais-Royal étant un territoire dont la propriété semble nous être acquise par une prescription aussi ancienne que l'établissement de l'Opéra: c'est dans cet espèce de jardin de franchise que nous usons de toute liberté, du droit de faire les femmes de conséquence, et de braver impunément l'œil du spectateur par nos grands airs et notre orgueilleux étalage. En vain certains censeurs caustiques osent dire qu'on n'y voit généralement que des usuriers, des Mercures et des catins : leurs jalouses et noires insinuations n'empêchent pas la belle jeunesse désœuvrée de Paris, les gens à mode, plumets, robins et petits collets, de s'y rassembler chaque jour, surtout les soirs avant et après l'Opéra (p. 78).¹⁸⁸

¹⁸⁷ ["*distraidamente mostrando, ou deixando-o ver, como que por mera casualidade, às vezes o meu busto bem mais desguarnecido do que devia; às vezes meu cabelo, que formava uma cabeleira muito vistosa em sua queda natural, enquanto eu o penteava; às vezes uma perna lisa, da qual infelizmente a liga se soltara, e que eu não demonstrava escrúpulos em prender diante dele (...)*"], p. 145; ["*estendida naquele mesmo sofá (...) usando um negligé que, exatamente como toda a arte da negligência, flutuava frouxo sobre o meu corpo e num desalinho extremamente tentador*"], p. 146.

¹⁸⁸ ["*O Palais-Royal sendo um território cuja propriedade parece ter sido adquirida por nós por uma prescrição tão antiga quanto o estabelecimento da Ópera: é nesta espécie de jardim de espontaneidade que fazemos uso de toda a liberdade, do direito de fingir ser damas de importância, e de enfrentar impunemente o olhar do espectador com nossos grandes ares e nossa orgulhosa ostentação. Em vão alguns censores cáusticos ousam dizer que só se veem ali aproveitadores, Mercúrios [proxenetas] e prostitutas: suas insinuações invejosas e sombrias não impedem a bela juventude desocupada de Paris, gente na moda, gente da corte, da lei e da Igreja, de se reunir ali a cada dia, especialmente à noite, antes e depois da Ópera*"].

Não há como não lembrar do **Sobrinho de Rameau**, em que o filósofo, todos os dias, às cinco da tarde – se o tempo está bom –, também segue para o mesmo lugar e senta-se no banco *d’Argenson* para observar os jovens libertinos que seguem uma cortesã, depois outra. Inspirado pela *nonchalance* destes encontros fortuitos, ele se deixa levar, da mesma maneira, por suas ideias:

Je m’entretiens avec moi-même de politique, d’amour, de goût ou de philosophie. J’abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l’allée de Foy nous jeunes dissolus marcher sur les pas d’une courtisane à l’air éventé, au visage riant, à l’œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes, ne s’attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins.¹⁸⁹

A inconstância do espírito e a licença de pensamento que não quer ser cerceada por quaisquer limitações se confundem com a permissividade moral que parece caracterizar a frequência do jardim. Os dois trechos compartilham o clima de liberdade e de prazer de que entendem usufruir os frequentadores deste “jardim de espontaneidade”. E, talvez, estas impressões sejam fruto da presença, por ali, das “*catins*” (literalmente, mulheres de má reputação). Como afirma Margot, “*S’il est vrai que nous soyons l’âme des plaisirs ; s’il est vrai qu’ils nous suivent partout ; les lieux où nous présidons, ne doivent-ils pas être les plus agréables du monde ?*” (p. 79).¹⁹⁰

¹⁸⁹ [“Entretenho-me comigo mesmo sobre política, amor, gostos ou filosofia. Abandono o espírito a toda libertinagem. Deixo-o senhor de acompanhar a primeira ideia, louca ou sábia, que se apresente, assim como os nossos jovens dissolutos que são vistos na alameda de Foy, seguindo os passos de uma cortesã volúvel, de rosto risonho, vivo olhar e nariz erguido, abandonando-a por outra, assediando-as todas e a nenhuma se apegando. Meus pensamentos são as minhas rameiras.”] DIDEROT, Denis. **Le neveu de Rameau**. Paris : Librairie Générale Française, Coll. Le Livre de Poche, 2001. Edição preparada por Pierre Chartier. pp. 17-18. A tradução utilizada aqui é a de Antonio Bulhões e Miécio Tati para a edição das obras de Diderot publicada pela Difusão Europeia do Livro (São Paulo, 1962).

¹⁹⁰ [“Se é verdade que nós somos a alma dos prazeres; se é verdade que eles nos seguem por todos os lados; os lugares que nós presidimos não devem ser os mais agradáveis do mundo?”].

Mas elas não reinam somente naquele jardim. Outro lugar que Margot e suas colegas frequentam com fins pecuniários é a igreja dos *Quinze-Vingts*, onde as moças vão se mostrar escondendo-se, em meio a risadas, atrás de seus leques. Olham para todos os lados sem nem mesmo perceber se há algum padre a rezar a missa e, se tudo corre bem, saem de lá com um algum negócio encaminhado. A igreja funciona como um palco de teatro, exatamente como a Ópera e o jardim, no sentido de que ali também as prostitutas dispõem de privilégios no mesmo tipo de jogo social que já observamos na cena teatral: *“Nous y sommes assiégées de mines, de révérences, de coups de lorgnettes : on fait plus : on nous y fredonne à l’oreille des airs de ruelle”* (p. 79).¹⁹¹

Não à toa, é nesta igreja, cenário de tantas aparências enganosas, que Margot encontra o único homem que conseguiu trapaceá-la, trocando seus serviços por um diamante falso. As armadilhas do jogo social são tão bem dissimuladas que, em certas ocasiões, mesmo Margot, uma especialista, acaba sendo vítima delas. *“M. le chevalier”*, o tal personagem que consegue esta façanha, é, aliás, representativo do tipo de cliente que a jovem meretriz passa a encontrar nos locais que frequenta após sua ascensão a “dançarina” da Ópera. Ela o descreve como um destes *“chevaliers aimables, qui n’ont pour tout bien que leur industrie, et qui par négligence impardonnable du chef de la pousse, brillent et font fracas dans Paris aux dépens des honnêtes gens qu’ils dépouillent (...)”* (p. 80).¹⁹²

E continua: *“j’observerai ici en passant, que le commerce que cette méprisable espèce est d’autant plus dangereux, qu’ils sont la plupart d’un caractère doux et liant, qu’ils joignent à une humeur souple, les manières les plus polies et les plus engageantes, et qu’un un mot, ils possèdent au suprême degré, ce que*

¹⁹¹ [“Nós somos assediadas por gestos, reverências, por binóculos: fazem mais: cantarolam em nossos ouvidos canções de alcova”.] “Ruelle”, neste contexto, significa “Alcôve attenante au lit, chambre à coucher de certaines dames de qualité, qui tenaient lieu de salon littéraire et mondain”. [“Alcova contígua à cama, quarto de dormir de certas damas de qualidade, que ofereciam salão literário e mundano”]. **Trésor de la Langue Française**. Disponível em : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?204;s=3409221735;r=5;nat=;sol=1>. Acesso em 22/11/2010.

¹⁹² [“cavaleiros amáveis que têm como seu único bem sua engenhosidade e que, por negligência imperdoável do chefe da polícia, brilham e fazem alarde em Paris às custas das pessoas honestas que eles extorquem (...)”].

l'on appelle abusivement le ton de la bonne compagnie" (p. 80).¹⁹³ Para Margot, é preciso tomar muito cuidado com *"les personnages outrés en matière de politesse: il est rare qu'ils soient honnêtes gens"* (p. 80).¹⁹⁴ Aqui aparece marcada a diferença entre o que a heroína de Fougeret considera *"honnête gens"* do sujeito "polido" que, para subir na vida, não conta com mais nada além do artifício, e que se expressa através de modos excessivamente cativantes, com uma gentileza extrema. É esta mesma "gentileza" que será positivamente enfatizada na polidez que reaparece nos personagens das **Memoirs**.

De todo modo, mesmo tendo sido enganada pelo *"chevalier"*, os negócios de Margot prosperam. E, quando os *"affaires"* vão bem e o tempo permite, ela segue para um passeio galante, ou melhor, uma *partie carrée* com seu proxeneta e seu amante inglês *"en calèche découverte"*¹⁹⁵, no *Bois de Boulogne*, outra *promenade à la mode* na época. A *partie carrée* se definia, no universo da libertinagem do Antigo Regime, como uma espécie de "festim de prazeres" – que incluía deleites sexuais, mas não somente –, do qual geralmente participavam dois homens e duas mulheres, no melhor espírito da galanteria.¹⁹⁶ O quadro de Antoine Watteau, de 1713 (Anexo - imagem 5) deixa justamente entrever um destes momentos. Dentro do espírito das *fêtes galantes* que caracterizam a obra de Watteau, *La Partie carrée* mistura também outro tema de predileção do pintor, o teatro¹⁹⁷, e mostra dois casais num local afastado, no meio de um bosque. Um dos participantes – provavelmente um Arlequim –, de costas para nós, carrega um instrumento musical. Atrás, uma fonte. O leitor do século XVIII certamente estava familiarizado com este universo e, deste modo, não precisava de maiores explicações; Margot pode se permitir ser sucinta. Veremos que, no romance de Cleland, a *partie carrée* vai

¹⁹³ ["eu observarei aqui, de passagem, que o contato com esta gente desprezível é ainda mais perigoso pelo fato de que eles são, em sua maioria, doces e gregários, que eles associam a um humor brando as maneiras mais polidas e mais cativantes, e que, resumindo, eles possuem, no último grau, o que se chama abusivamente de tom da boa companhia"].

¹⁹⁴ ["os personagens que têm polidez em excesso: é raro que eles sejam pessoas honestas."]

¹⁹⁵ ["carruagem descoberta"]

¹⁹⁶ **Le Trésor de la Langue Française**. Disponível em <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=1270124145;cat=1;m=partie+carr%82e>. Acesso em 10/04/2011. Uma tradução possível desta expressão para o inglês é *"foursome"*, que focaliza em sua conotação sexual.

¹⁹⁷ Disponível em <http://lettres.ac-creteil.fr/cms/spip.php?article262>. Acesso em 04/09/2011.

reaparecer numa *party of pleasures* que retoma, à moda de Fanny, o modelo desta pequena “reunião” devassa.

Percebe-se assim que, do mal afamado cabaré da *Rapée* até o passeio no *Bois de Boulogne*, passando pelas “*rues chaudes*”, pela Ópera, igrejas e jardins, Margot atravessa a cidade, ascendendo economicamente dentro de um universo com o qual o leitor da época estava bastante familiarizado. De fato, o enredo de **Margot la Ravaudeuse** desenha um percurso fortemente ancorado na Paris de meados do século XVIII. A capital francesa, neste romance, também é uma personagem que, libertina por excelência, expõe seus vícios ao longo de suas ruas. Margot, como figura pública, serve de guia nestes caminhos. Seduzindo, gozando, criticando ou se curvando aos seus próprios prazeres e às demandas alheias nestes diferentes lugares, ela parece existir exclusivamente para o público, só faz sentido dentro dele.

Se este aspecto pode ser compreendido como definidor da personagem na sua relação com o espaço, também aparece, nas memórias de Margot, a referência a espaços reduzidos ou esconderijos próprios a prazeres secretos, como se não fosse possível resistir a reproduzir este tipo de situação num romance libertino. A principal é a cena do *petit cabinet*, que, junto com o *boudoir* e o *cabinet reculé* (literalmente, um “gabinete recuado”, escondido), inspirava ao voyeurismo. Quando Margot conhece o frade Alexis, na casa de Madame Thomas, “*au cinquième étage*” da rua *Champfleuri*, a dona da casa desce um andar para colocar no forno um ganso que os três compartilhariam.

Madame Thomas nem tem tempo de sair, e já o tal frade inicia contatos extremamente íntimos com Margot: “*le moine, sans cérémonie, m’appuie un coup de bec sur la bouche, et me renverse sur le lit*” (p. 55).¹⁹⁸ A chegada da anfitriã interrompe os trabalhos; porém, esta última, depois de vários goles de “*ratafiat*”¹⁹⁹, acaba por não se controlar e também se lança nos braços de Alexis. Agora, é Margot que se retira “*dans un trou de cabinet fermé d’un*

¹⁹⁸ [“o monge, sem cerimônia, cola a boca na minha e me empurra na cama.”]

¹⁹⁹ Tratava-se de uma bebida alcoólica composta de aguardente, açúcar e de qualquer outro ingrediente – frutas, por exemplo.

simple cloison” (p. 57)²⁰⁰ e observa o que acontece entre a honorável senhora e seu companheiro.

Esta cena de voyeurismo reforça a afiliação do romance ao gênero sem, no entanto, enfraquecer a ideia de que o percurso de Margot por Paris, pelas ruas, pelos parques e recantos de “vício”, até se instalar na comodidade da fortuna, é a ferramenta formal central que lança o romance em pleno universo da libertinagem erótica. O roteiro parisiense funciona, ao mesmo tempo, como recurso de verossimilhança bastante poderoso na construção da personagem. É fato que o romance de Fougere de Monbron tem um lado de crônica da vida na Paris de meados do século XVIII, do submundo à prostituição de luxo – como demonstra o trecho acima, sobre o passeio no *Palais-Royal*. Mas, especialmente, as diferentes peripécias da personagem propõem uma “*visão circunstancial da vida*”²⁰¹ que tem total funcionalidade interna.

A funcionalidade e o efeito de verossimilhança se confirmam tanto pelo périplo de Margot quanto pela linguagem da narradora, já que ela não permanece “ingênua” muito tempo – desde o início, suas principais características são a esperteza e a adaptabilidade. Como assinala de modo preciso Patrick Wald-Lasowski, ela não pretende escolher para si um caráter particular; mas se adapta àquele que lhe é imposto pelo cliente do momento, pelo protetor de plantão ou simplesmente pelas circunstâncias, fortemente definidas, aliás, pelo lugar em que ela se encontra. Assim é que a heroína de Fougere justifica seus conhecimentos “técnicos” acerca do tratamento das doenças venéreas em *Bicêtre*:

On ne doit pas être surpris que les termes de l'art me soient si familiers. (...) Au reste, nous autres filles du monde, de quoi ne sommes-nous pas capables de parler tenant notre éducation du public ? Est-il quelque profession, quelque métier dans la vie dont nous n'ayons incessamment occasion d'entendre discourir ? Le guerrier, le robin, le financier, le philosophe, l'homme d'église, tous ces êtres divers recherchent également notre commerce. Chacun d'eux nous parle le jargon de son état. Comment, avec tant de

²⁰⁰ [“*num quatinho fechado só com uma divisória*”]

²⁰¹ Um dos elementos do realismo formal, para Ian Watt.

moyens de devenir savantes, serait-il possible que nous ne le devinssions pas ? (p. 46)²⁰²

Margot chega mesmo a “*falar alemão com o alemão, inglês com o inglês, a língua das finanças com o financista, a da diplomacia com o embaixador*”.²⁰³ E reclama da condição miserável de sempre ter que utilizar a “*masque de l’artifice et de la dissimulation*” (p. 43).²⁰⁴ Podemos até concordar com Wald-Lasowski quando este afirma que as mudanças de registro, o uso de gíria, a mistura de provérbios populares com expressões da língua culta e outros volteios são a “revanche” de Margot contra o mundo de opressão em que vive. De todo modo, parece claro que a vivacidade de estilo alimenta a tipicidade da personagem, que acaba por incorporar, deste modo, uma linguagem pública – o que a torna verossímil em qualquer circunstância, reforçando, de quebra, o cinismo da personagem. O aprendizado de Margot passa tanto pelo domínio destes diferentes registros, quanto pela variedade dos lugares que frequenta. É neste processo que ela adquire o que identifica como “*l’entregent et les manières, le secret ineffable de faire valoir les agréments de la nature par le secours de l’art*” (p. 47).²⁰⁵

No caso de Fanny Hill, a cidade de Londres é, inicialmente, uma espécie de utopia, um sonho compartilhado pelos diferentes personagens que, nestes primórdios do romance, deixam seus vilarejos em busca de fortuna na capital. As diversões que a vida londrina pode oferecer são um dos motivos de sua viagem e, de certo modo, ela aproveita um pouco estes prazeres quando se torna amante de Charles e é conduzida por ele a “*plays, operas, masquerades and every diversion in town*”. Mas todas estas distrações só fazem sentido para

²⁰² [“Não deve surpreender que os termos da arte me sejam tão familiares. (...) Ademais, nós, as mulheres da vida, do que não somos capazes de falar tendo em vista nossa educação pelo público? Há alguma profissão, algum ofício na vida sobre o qual nós não tenhamos incessantemente ouvido discorrer? O guerreiro, o jurista, o homem de negócios, o filósofo, o eclesiástico, todos estes seres diversos buscam igualmente nosso comércio. Cada um deles nos fala no jargão de sua situação. Como, com tantos meios de ser sábias, seria possível que não o fôssemos?”]

²⁰³ . [“*parler allemand avec l’Allemand, anglais avec l’Anglais, la langue de la finance avec le traitant, celle de la diplomatie avec l’ambassadeur*”.] WALD-LASOWSKI, Patrick. op. cit., p. 1265.

²⁰⁴ [“*máscara do artifício e da dissimulação*”].

²⁰⁵ [“*a desenvoltura e os modos, o segredo inefável de fazer valer os encantos da natureza com a ajuda da arte*.”]

Fanny em função da presença do amante a seu lado: *“all which pleased me indeed, but pleased me infinitely the more for his being with me, and explaining everything to me, and enjoying perhaps the natural impressions of surprise and admiration, which such sights at first never fail to excite in a country girl new to the delights of them”* (p. 90).²⁰⁶

O trecho é significativo no sentido de mostrar os contornos bastante intimistas que toma a cidade ao longo do romance, diante da importância dos sentimentos e das sensações da protagonista; os espaços internos ganham maior dimensão nesta lógica, em detrimento dos espaços públicos. Vale lembrar que a narrativa vai se tecendo no jogo entre a ingenuidade da personagem e a experiência madura da narradora, aspecto que recebe menor ênfase nas memórias de Margot. Este elemento é crucial para a construção do efeito irônico em muitas situações, e reforça o foco no foro íntimo da personagem.

Assim, é como se não fosse possível traçar, dentro do romance de Cleland, um percurso público da devassidão em Londres, como parece ser plausível no caso do romance de Foucheret de Monbron. Não que a realidade da vida londrina não oferecesse material para tanto. Georg Lichtenberg, cientista alemão que viveu na cidade, indica a seu leitor que, no que se refere às prostitutas, *“(...) o que um homem não consegue obter aqui [em Londres], se tiver dinheiro, dou minha palavra, ele não precisa procurar em mais nenhum outro lugar deste nosso mundo”*.²⁰⁷ Nas **Memoirs**, no entanto, o que se observa é que Fanny passa de “retiro” em “retiro”, sempre no registro da privacidade, pois não é a Londres da crônica que interessa, mas os recantos de luxúria escondidos e, especialmente, as impressões da protagonista em relação a estes.

Este aspecto tem consequências óbvias para a linguagem e a caracterização dentro do romance. Malcolm Bradbury entende que as **Memoirs** colocam em

²⁰⁶ [“ao teatro, à ópera, à mascarada e demais distrações da cidade”; “as quais, todas, me agradavam ainda mais infinitamente por ele estar comigo, explicando-me tudo, e talvez se divertindo com as impressões naturais de surpresa e admiração que a visão dessas coisas, a princípio, nunca deixa de provocar numa garota do campo, novata nesses prazeres.”], p. 124.

²⁰⁷ [“(...) what a man cannot obtain here, if he have money, upon my word, let him not look for it anywhere in this world of ours.”]. PORTER, Roy. op. cit., 207.

cena um tipo de urbanidade que indica, ao mesmo tempo, os conhecimentos do autor a respeito do que se produzia na literatura inglesa da época, e os valores – especialmente aristocráticos e mundanos – de sua sociedade. A diferença em relação a Richardson e Fielding, ainda segundo Bradbury, residiria justamente no uso que Cleland faz desta urbanidade. Ao invés de apresentá-la num mundo de “*loucuras e vícios*”, expondo suas tensões sociais e morais a tal ponto que a protagonista deseje rejeitá-lo, a urbanidade de Fanny seria “*social e moralmente inclusiva*”.

Isto porque o universo da protagonista das **Memoirs** seria, antes de tudo, sentimental e sexual – “*uma genial democracia*”²⁰⁸ dentro da qual as hierarquias sociais (e as tensões decorrentes destas) perdem espaço em detrimento da exposição episódica de momentos de prazer. Entendemos que este aspecto, associado à visada intimista do romance, confira uma lógica particular ao percurso de Fanny, na medida em que quase todos os espaços pelos quais passa a narradora de Cleland são marcados primordialmente por uma libertinagem modulada por seus sentimentos e sensações mais agudas – apesar dos duplos sentidos e da ironia presente nos diferentes episódios de sua trajetória –, sem a intromissão dos apuros e das discrepâncias da vida na cidade.

Logo que chega à capital e é abandonada por Esther Davis, Fanny consegue passar a noite num albergue, e já segue, no dia seguinte, para o “*intelligence office*” onde encontraria a Sra. Brown. De lá, as duas se dirigem para a casa da cafetina, em “----- Street”. A primeira impressão da casa de sua nova empregadora, vista pelo olhar inocente da jovem recém-chegada à capital, é um excelente cartão de visitas da proprietária e de sua “pequena família”: “*a very handsome back-parlour (...) which seemed to be magnificently furnished (...). There were two gilt pier-glasses, and a buffet in which a few pieces of plate, set out to the most show, dazzled and altogether persuaded me that I must be got into a very reputable family*” (p. 46).²⁰⁹ A criada Martha

²⁰⁸ Ver BRADBURY, Malcolm. “Fanny Hill and the Comic Novel”. In: **The Critical Quarterly**. London: Oxford University Press, 1971, p. 267.

²⁰⁹ “[*uma belíssima sala de estar (...) que me pareceu mobiliada de forma magnífica. (...) Havia dois espelhos com molduras douradas e um aparador em que algumas peças de uma baixela*”

acompanha Fanny até o seu quarto e, para seu espanto, a jovem é intimada a se juntar à dona da casa e a uma “prima” para o jantar. Toda a cena de sua chegada é marcada pela ironia das intenções da cafetina e as opiniões completamente ingênuas da protagonista.

De todo modo, o leitor é apresentado a um ambiente extremamente mais agradável e mais acolhedor do que aquele em que Margot é recebida. Sempre considerando a ironia que deixa entrever as intenções da Sra. Brown e de suas comparsas, o fato é que Fanny é “*affectionately recommended*” a Phoebe Ayres, sua “tutora”. A conversa durante o jantar, cheia de duplos sentidos, só faz com que ela se sinta mais em confiança e afirme: “*I was more and more pleased with the views that opened to me of an easy service under these good people*” (p. 47).²¹⁰ A Sra. Brown resolve mesmo deixar a moça em resguardo, segundo ela, até que roupas apropriadas a seu novo serviço fossem compradas – o que, na realidade, era um pretexto para ganhar tempo na negociação da venda da virgindade de Fanny. Mesmo tendo sido enganada, Fanny tem direito a um período de adaptação e afirma se sentir acolhida na casa da Sra. Brown.

É nesta casa que ela tem suas primeiras lições sexuais através da relação com Phoebe, e também pelo voyeurismo – observando, sempre escondida em algum “*dark closet*”²¹¹, os embates amorosos de sua patroa e, depois, de uma colega com um cliente. Os esconderijos para práticas voyeuristas são recorrentes nas **Memoirs**: além dos diferentes “*gabinetes privados*”, ela observa seu amante Mr. H e a criada Hannah através de um “*nó na madeira*” da porta da sala de jantar; e, quando um contratempo a faz encontrar-se numa hospedaria a caminho de *Hampton-Court*, Fanny se esforça para achar uma falha na divisória entre seu quarto e o aposento ao lado, onde dois rapazes faziam “*travessuras*”, como ela explica.

de prata, expostas para produzirem o máximo de efeito, me deslumbraram e me convenceram de que eu devia ter entrado para uma família muito distinta.”], p. 51.

²¹⁰ A tradução de Eduardo Francisco Alves diz, para este trecho: “*fui cada vez mais engabelada com as vistas que me abriam de um serviço fácil com essa gente boa*”, p. 53. Não teríamos escolhido o termo “engabelada” aqui, pois Fanny ainda parecia estar, de fato, “encantada” com a situação.

²¹¹ Na tradução, aparece como “*gabinete privado*”.

Mas a casa da Sra. Brown não é somente um lugar para o aprendizado dos segredos do sexo. Também é ali que “*love itself took charge of the disposal of me, in spite of interest or gross lust*”.²¹² Numa manhã bem cedo, Fanny decide sair de seu quarto “*with no other thought than of taking a little fresh air in a small garden, which our back-parlour opened to (...)*”(p. 71).²¹³ O pequeno jardim é um dos lugares de predileção para a privacidade no século XVIII. Tratava-se de um local no qual, como no *boudoir*, o indivíduo podia se entregar aos mais diversos devaneios, abandonando-se sem medo de ser surpreendido – lembremos da leitora na gravura de Baudouin.²¹⁴ Neste sentido, era também um dos cenários da sedução libertina.

Na narrativa de Fanny, no entanto, o pequeno jardim serve de mote para a descoberta do amor, sentimento que ela defenderá ao longo do romance, sem que se estabeleça nenhum conflito com a sua trajetória de luxúria. Evidentemente, esta defesa do sexo acompanhado do sentimento amoroso – questão absolutamente recusada pela protagonista de **Margot la Ravaudeuse** – está em acordo com a visada intimista do romance de Cleland, baseada num “*common sense*” burguês de que o pensamento iluminista inglês se fazia, muitas vezes, o porta-voz.

Assim, antes mesmo de chegar ao tal jardim, Fanny se depara com uma visão que a atinge como um raio: Charles, adormecido na sala depois de uma noite de farra com os amigos. Talvez pela beleza do jovem, talvez por sua “*natural politeness*” – ou pelas duas razões –, ela se apaixona imediatamente e é correspondida. A relação dos dois só se consumará de fato depois que o rapaz consegue raptar a heroína e levá-la para uma “*public house*” em *Chelsea*. Dali, os amantes se mudam para um “*private ready-furnished lodging*” em “*D--- Street, St James’s*”, ou seja, a casa da terrível Sra. Jones, a figura que realmente lança Fanny no mundo da prostituição. A narradora explica que deixou a primeira casa que habitou com seu amante “*with regret, as it was*

²¹² [“o amor em pessoa encarregou-se de dispor de mim, a despeito de todos os interesses, de todas as luxúrias obscenas.”], p. 103.

²¹³ [“sem nenhuma outra intenção que não a de tomar um pouco de ar fresco num pequeno jardim, para o qual se abria nossa sala de estar (...)”], p. 104.

²¹⁴ Ver GOULEMOT, Jean-Marie. **Estes Livros que se Lêem com uma só Mão**. São Paulo: Discurso Editorial, 2000, pp. 55-58 (Anexo – Imagem 6)..

infinitely endeared to me by the first possession of my Charles, and the circumstance of losing there that jewel which can never be twice lost" (p. 88).²¹⁵

Sobre o novo lar, em *St James's*, ela afirma: "*had it been a dungeon that Charles had brought me to, his presence would have made it a little Versailles*" (p. 88).²¹⁶

Com Mr. H, seu primeiro benfeitor depois de sua entrada "oficial" na prostituição, a moça vai parar na "*house (...) of a plain tradesman*". Mas sua aventura com Will – jovem "faz-tudo" que trabalhava na casa do aristocrata – acaba provocando o rompimento com Mr. H, que acaba despejando-a. Fanny relata que, apesar de não ter tido intimidade suficiente com seu "*landlord*", sua partida a comoveu, "*the very circumstance of its being a removal drew tears from me*" (p. 125).²¹⁷ Sem muitas opções diante de si, mas um tanto entusiasmada com a liberdade que conquistava, Fanny escolhe unir-se à "pequena família" da cafetina Sra. Cole e se muda para a casa de um "*brush-maker*" (um artesão que fabricava vassouras) em Covent Garden, junto ao bordel em que iria trabalhar.

Uma vez instalada, a narradora constata: "*I was now settled in lodgings of my own, abandoned to my own conduct, and turned loose upon the town, to sink or swim, as I could manage with the current of it (...)*" (p. 126).²¹⁸ Na verdade, ela não será "largada" na cidade, mas se beneficiará, em todo seu percurso, da proteção da Sra. Cole, cujo prostíbulo ela define como "*the safest, politest, and, at the same time, the most thorough house of accommodation in town*" (p. 132), na qual "*all the refinements of taste and delicacy*" eram conciliados com "*the most gross and determinate gratifications of sensuality*" (p. 132).²¹⁹ Ao aliar polidez, delicadeza e sensualidade, o bordel da Sra. Cole tornava-se um local

²¹⁵ O trecho da tradução é: "não posso dizer que deixei sem tristeza, pois era profundamente querida por ter ali, pela primeira vez, possuído o meu Charles, e pela circunstância de lá ter perdido aquela joia que não se pode perder duas vezes.", p. 122.

²¹⁶ ["ainda que fosse uma masmorra o lugar para onde Charles tivesse me levado, sua presença seria suficiente para transformá-la numa pequena Versalhes."], p. 122.

²¹⁷ ["a própria circunstância de ser uma remoção arrancou-me lágrimas."], p. 165.

²¹⁸ ["Eu estava agora estabelecida em minha própria residência, abandonada à minha própria orientação e largada na cidade, para afundar ou nadar, conforme conseguisse enfrentar a corrente (...)."], p. 166.

²¹⁹ ["a mais segura, a mais cortês e, ao mesmo tempo, a mais consumada casa de tolerância da cidade"; "todos os requintes de gosto e de delicadeza"; "as mais decididas e obscenas gratificações da sensualidade."], p. 177.

privilegiado em que se encontrava o melhor da libertinagem com o mais fino espírito iluminista.

Ali, os clientes eram especiais. Identificados como “*authors and supporters*”, os fundadores deste pequeno “*seraglio*” mantinham sua “*secret institution*” sob a justificativa, “*in the height of their humours*”, de serem os “*restorers of the golden age and the simplicity of pleasures, before their innocence became so unjustly branded with the names of guilt and shame*” (p. 132).²²⁰ Segundo a cafetina explica a Fanny, tratava-se de “*young gentlemen agreeable in their persons, and unexceptionable in every respect*” que, “*united and holding together by the band of common pleasures, (...) composed the chief support of her house, and made very liberal presents to the girls that pleased and humoured them (...)*”(p. 133).²²¹

Trata-se, como discutimos anteriormente, de uma espécie de “clube” dedicado aos prazeres, no mesmo gênero dos outros tantos *clubs* que a elite inglesa cultivava. O espírito de sociabilidade “polida” que o viajante do continente identificava nas *coffee houses*, baseada no pragmatismo e no consumo – um dos grandes diferenciais do iluminismo à moda inglesa – era compartilhado pela elite e estava presente na experiência dos clubes, mesmo que em alguns se praticassem atividades moralmente duvidosas. Neste sentido, os principais provedores do bordel da Sra. Cole não se assemelham em nada à clientela geralmente grotesca e pouco criteriosa de Florence (e da própria Margot). Porém, a principal diferença – crucial, aliás, na caracterização das narradoras – é o fato de que, no caso francês, os clientes são indivíduos cujos valores de classe a narradora parece desprezar profundamente, ainda que faça uso deste

²²⁰ [“autores e patrocinadores”; “instituição secreta”; “no auge de sua extravagância”; “restauradores da liberdade da idade de ouro e da simplicidade de seus prazeres, antes que a sua inocência viesse a ser tão injustamente rotulada com os títulos de culpa e vergonha.”], p. 176.

²²¹ [“todos jovens cavalheiros, pessoas agradáveis e irrepreensíveis em todos os respeitos”; “unidos e inseparáveis em seu grupo dedicado ao prazer, compunham o principal esteio de sua casa, e faziam presentes muito liberais às moças que os satisfaziam e divertiam (...)”]., p. 178. “*Seraglio*”, sinônimo de harém, era um termo herdado do italiano e utilizado para identificar os prostíbulos. Em português, diz-se “serralho”, que também tem como sinônimos “lupanar” e “casa de devassidão”. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=serralho>. Acesso em 01/04/2011. Optamos por não utilizar o termo em português por entendermos que a tradução faz com que se perca justamente a sonoridade “exótica” (e provavelmente com efeitos sensuais) que a palavra tinha no texto original.

mesmo sistema para enriquecer. Fanny, ao contrário, geralmente compartilha dos valores de seus clientes. Este aspecto modaliza fortemente sua percepção dos ambientes que frequenta e de suas atividades dentro destes.

Dentro do contexto protegido que é a “casa” da Sra. Cole, portanto, ocorre um encontro no melhor estilo da *partie carrée* à moda francesa – que a narradora identifica como uma *party of pleasures*. Fanny e Emily, uma de suas companheiras do bordel da Sra. Cole, são conduzidas a uma “*little and agreeable house (...) situated not far up from the river Thames, on the Surrey side*” (p. 203).²²² Parece claro que esta “*little and agreeable house*” é a versão inglesa da “*petite maison*”. Porém, o adjetivo “*agradável*”, que faz todo sentido dentro da perspectiva do romance de Cleland, retoma a *mise en scène* libertina dentro da perspectiva da intimidade e da cordialidade polida. Depois do almoço na casinha isolada, seus companheiros – dois “*Squires*” cuja “*tender politeness*” era, novamente, característica central – convidam as duas prostitutas para banhar-se com eles num córrego escondido (cujas adjacências foram especialmente “decoradas” para a ocasião), o que elas aceitam imediatamente:

Upon which, without loss of time, we returned instantly to the pavilion, one door of which opened into a tent, pitched before it, that its marquee formed a pleasing defence against the sun, or the weather, and was besides as private as we could wish. The lining of it, embossed cloth, represented a wild forest-foliage, from the top down to the sides, which, in the same stuff, were figured with fluted pilasters, with their spaces between filled with flower vases, the whole having a gay effect upon the eye, wherever you turned it (pp. 203-204).²²³

²²² [“*casa pequena, porém agradável, (...) situada não muito distante, Tâmisia acima, para os lados de Surrey*”], p. 273.

²²³ [“*Ao que, sem perda de tempo, voltamos imediatamente ao pavilhão, uma de cujas portas dava para uma tenda armada diante dele, a qual, com seu toldo em forma de marquise, compunha uma agradável proteção contra o sol, ou o tempo em geral, e além disso era tão privativa quanto podíamos desejar. O pano de que era feita, um tecido estampado, representava a folhagem de uma floresta, de cima a baixo, até chegar às laterais, que eram porém em uma estampa de pilastras com caneluras, o espaço entre elas preenchido com vasos de flores, produzindo o todo um efeito alegre para os olhos, para onde quer que nos voltássemos.*”], p. 274.

O cuidado com os ambientes e os cenários dos encontros licenciosos é um dado fundamental no imaginário libertino. Como explica Delon, os *“lugares equipados amorosa ou clinicamente para a libertinagem querem solicitar todos os sentidos. Eles organizam uma concentração de efeitos, uma saturação de impressões e sugestões”*.²²⁴ Tantos os jardins, as áreas externas, quanto os interiores eram modificados, no contexto da libertinagem, para a satisfação não somente da visão – sentido central para um século de Luzes – mas também o olfato, o tato, o paladar e a audição.

Tratava-se de uma manipulação da iluminação, dos odores, das superfícies com o intuito de fingir uma “naturalidade” casual que conduziria ao ápice dos prazeres. Como indica Delon, o *“(…) empirismo de Locke e de Condillac define o ser humano a partir de uma experiência sensorial global, e o luxo sabe conciliar as necessidades de ostentação visual com as doçuras do tato e do olfato”*.²²⁵ Portanto, além da apresentação agradável do local, Fanny não deixa de mencionar a *“no more than grateful coolness of the water”* do pequeno córrego, assim como a presença de uma *“side-table, too, loaded with sweatmeats, jellies, and other eatables, and bottles of wine and cordials”* (p. 204)²²⁶ – o todo contribuindo para que ela se sentisse mais viva, mais feliz, mais aberta aos estímulos.

Esta transformação dos espaços com o intuito de estimular a fantasia e os sentidos não parecia, de fato, ser estranha à Londres setecentista. Samuel Curwen, escritor americano de passagem pela capital inglesa em 1780, relata uma visita, na *Soho Square*, à célebre *Carlisle House*, casa de Madame Cornelys – ex-cantora lírica e ex-amante de Casanova – durante um *“Sunday evening entertainment”* para o qual a dona da casa cobrava entradas. Passando de um cômodo da casa a outro, Curwen descreve uma decoração fortemente marcada pela intenção de impressionar os olhos, as narinas e os

²²⁴ [“Les lieux amoureusement ou cyniquement aménagés par le libertinage veulent solliciter tous les sens. Ils organisent une concentration d’effets, une saturation d’impressions et de suggestions.”] DELON, M. op. cit., p. 145.

²²⁵ [“L’empirisme de Locke et Condillac définit l’être humain à partir d’une expérience sensorielle globale et le luxe sait concilier les nécessités de l’ostentation visuelle avec les douceurs du toucher et de l’odorat.”] DELON, M. op. cit., p. 146.

²²⁶ [“o frio nada além de agradável da água”; “um aparador, repleto de guloseimas, geléias e outros comestíveis, além de garrafas de vinho e cordiais”], p. 274.

ouvidos dos visitantes. O trecho é longo, mas interessa pela vivacidade da descrição, e pelo fato de indicar o tipo de manipulação dos espaços a que nos referimos:

The arrangement of the house is as follows: - From the vestibule where the tickets are received, the entrance is through a short passage into the first room, of a moderate size, covered with carpets, and furnished with wooden chairs and seats in Chinese taste; through this, the company passes to another of larger size, furnished and accommodated as the former; passing this, you enter the long-room, with large chandeliers and branches fixed to side walls, against which stand sofas covered with silk - floors carpeted. Hence tending to the left, you cross the hall, and enter the wilderness or grotto, having natural evergreens planted round the walls; the centre an oblong square, about twenty-five feet long and fifteen broad, fenced with an open railing, a few shrubs interspersed, flowering moss and grass; in one of the angles is a natural well, with a living spring, which the attendant told me was mineral. Fronting the entrance, in the centre, at the far end is a cave cased with petrifications (sic); stones artificially cut into resemblance of the former, and spars, with here and there a dim lamp so placed as to afford but an imperfect sight of surrounding objects. To the top of the arch leading to the cave, is an ascent of two flights of steps on each hand, and over it a room not unlike in form the cave below, painted in a modern style in oval compartments, containing hieroglyphics and ancient stories: on the same elevation is a narrow gallery, continued on either side to about half length of the room, fronted near three feet high with an open Chinese fence or railing: - this room is about fifty feet deep by thirty wide, lighted as the others with variegated lamps, but rather dim (...).²²⁷

²²⁷ ["A organização da casa é assim: - Do vestíbulo, onde os ingressos são recebidos, a entrada é através de uma pequena passagem até o primeiro cômodo, de tamanho moderado, coberto de tapetes e decorado com cadeiras e assentos à moda chinesa; através dele, a companhia passa para outro cômodo maior, decorado e acomodado como o anterior; passando por este, entra-se no cômodo comprido, com grandes candelabros e ramos presos às paredes laterais, contra as quais estão grandes sofás cobertos de seda – chão com tapetes. Dirigindo-se para a esquerda, atravessa-se o corredor, e entra na selva, ou gruta, com sempre-vivas plantadas nas paredes; no centro, uma praça oblonga medindo por volta de 8 metros de comprimento e 5 de largura, cercada por uma balaustrada aberta, alguns arbustos, musgo e grama; num dos cantos há um poço natural, com uma nascente, a qual o empregado me disse que era mineral. Na frente da entrada, no centro, no extremo oposto, há uma caverna cavada em petrificações (sic); pedras artificialmente cortadas para se assemelhar a elas, e vigas, com uma lâmpada fraca aqui e ali, colocadas de modo a oferecer uma visão imperfeita dos objetos em torno. Na direção do topo do arco que conduz à caverna, há duas escadarias, uma de cada lado, e acima, um cômodo não muito diferente da caverna abaixo, contendo hieróglifos e histórias antigas: na mesma elevação há uma galeria estreita que continua dos dois lados até a metade do cômodo, na frente da qual há uma cerca chinesa aberta de aproximadamente 90 centímetros de altura: - este cômodo tem cerca de 15 metros de profundidade e 9 de largura, iluminado como os outros com lâmpadas multicores, mas bastante fracas (...)]. BRACKETT, Oliver. op. cit., pp. 85-87.

Trata-se, como se pode constatar, de uma decoração absolutamente cinematográfica e quase inverossímil em que se misturam o exotismo do estilo “chinês” (de grande popularidade na Europa setecentista) e os diferentes apelos aos sentidos através de artefatos bastante recorrentes na época – as sedas, a gruta e a nascente, as lâmpadas oferecendo uma “visão imperfeita” do que estava em torno. Este testemunho de Curwen é útil, portanto, para compreendermos o quanto a decoração voltada para o estímulo sensorial era, de fato, parte integrante da experiência da sociabilidade, em menor ou maior escala – desde o pequeno *boudoir* da mulher galante, até os “entretenimentos” como o de Madame Cornelys, que chegava a receber mais de 700 pessoas por noite. A experiência do prazer mediada pelos sentidos está na base desta organização do espaço e tem a ver também, como observaremos adiante, com uma certa ideia de luxo que o século XVIII desenvolveu.

Quando finalmente deixa o “*seraglio*” da Sra. Cole, Fanny se estabelece numa “*convenient house near Marylebone, but easy to rent and manage, from its smallness*” (p. 209).²²⁸ Esta casa, que a moça chama de “*my new abode*” (minha nova moradia), não fica dentro da balbúrdia da cidade. Trata-se de um lugar até mesmo um pouco bucólico e, no dia seguinte à sua mudança, logo pela manhã, Fanny decide fazer um passeio com sua criada, para “*enjoy the freshness of it, in the pleasing outlet of the fields, (...) carelessly walking among the trees*” (p. 210).²²⁹ É neste local que ela conhece aquele de quem herdaria sua fortuna, um “*old bachelor turned of sixty, but of a fresh, vigorous complexion*” (p. 210)²³⁰ que, no momento em que Fanny passava, sofria um acesso de tosse e fora socorrido pela jovem. Depois que o digno senhor se recuperou, os dois, “*naturally engaging a conversation*”, terminaram por se conhecer melhor e acabaram morando juntos durante oito meses, até a morte do “solteirão”.

²²⁸ [“uma casa agradável e conveniente, perto de Marylebone, mas de aluguel e manutenção baratos, por ser pequena”], p. 280. A adversativa – “**mas** de aluguel e manutenção baratos” – talvez faça mais sentido se observarmos que, no século XVIII, os jardins de Marylebone ofereciam diversões populares como “*bear-baiting*” – que consistia, segundo o Oxford Dictionary, em fazer cachorros atacarem um urso cativo. Ver PORTER, Roy. **London: A Social History**. London: Hamish Hamilton, 1994.

²²⁹ [“desfrutar do ar fresco, no agradável caminho que se toma para ir ao campo, (...) caminhávamos (ela e uma criada) despreocupadas entre as árvores”], p. 281.

²³⁰ [“um velho solteirão já passado dos sessenta, mas de formação forte e vigorosa”], p. 281.

Assim, as aventuras da protagonista do romance de Cleland se desenvolvem geralmente em lugares que são definidos pelo tipo de relação afetiva que Fanny estabelece com eles, o que, em geral, inclui, de um lado, uma combinação de prazer e de polidez – seja pelo fato de sentir-se acolhida, amada, desejada, ou simplesmente feliz –, e, de outro, o extremo oposto disto (como ocorre com a casa da Sra. Jones). Em só uma ocasião ela tem uma aventura sexual fora dos ambientes protegidos a que está habituada. Trata-se de seu encontro com um “*young sailor*”, no caminho de volta da casa de um cliente, Sr. Norbert, para o bordel da Sra. Cole.

Norbert, para quem Cole vende a “virgindade” de Fanny – utilizando os célebres truques que a literatura erótica e “pseudocientífica” da época comentava – é caracterizado como o típico libertino decadente que aparece também, ainda que num tom mais pesado de crítica social, no romance de Fougeret de Monbron. Trata-se do sujeito que perdeu a vivacidade, que se deteriorou à força da longa carreira de devassidão, vícios e hábitos pouco saudáveis. Como explica a narradora, “*at scarce thirty, he had already reduced his strength of appetite down to a wretched dependance on forced provocatives, very little seconded by the natural powers of a body jaded and wracked off to the lees by constant repeated overdraughts of pleasure (...)*”(p. 170).²³¹

Diante da pouca energia do parceiro, Fanny frequentemente deixava seus “*chambers*” num “*spirit he [Sr. Norbert] had raised in a circle his wand had proved too weak to lay*” (p. 177).²³² Nesta noite, portanto, Fanny cruza um jovem marinheiro que, sem cerimônia, resolve beijá-la, ao mesmo tempo em que a convida para um copo de vinho, e a conduz à “*next convenient tavern*” que se apresenta. Fanny comenta que jamais teria aceitado a aventura se não estivesse sob a influência de “*unappeased irritations and desires*”, ainda que a deixasse bastante curiosa a novidade de ser tratada como uma “*common*

²³¹ [“*Mal tendo completado 30 anos, ele já havia reduzido a força do seu apetite a uma miserável dependência de provocações forçadas, escassamente secundadas pelas forças naturais de um corpo derreado e reduzido a um bagaço pelos constantes e repetidos exageros do prazer (...)*.”], p. 220.

²³² [“*estado de espírito que ele havia elevado a uma órbita que sua varinha mágica se mostrara fraca demais para dela me fazer descer*”,] p. 228.

street-plyer” (p. 177)²³³ – comentário que mostra o quanto a vida das ruas estava longe de sua experiência.

O encontro sexual com um “desconhecido” num lugar público não é típico de Fanny – e a cena tem muitos elementos semelhantes ao *rendez-vous* amoroso entre Margot e Pierrot no cabaré de La Rapée, inclusive no teor humorístico. A salinha onde a moça e o marinheiro se encontram contém apenas “*two disabled chairs, and a rickety table*” (p. 177)²³⁴, como o cabaré da Rapée, “*garni d’une table etayée de deux tréteaux pourris*” (p. 27).²³⁵ É a mesa que o rapaz escolhe como apoio, como explica Fanny: “*with a master-hand [he] lays my head down on the edge of it, and with the other canting up my petticoat and shift, bared my naked posteriors to his blind and furious guide*” (p. 178). O humor fica por conta das maneiras um tanto desastradas do marinheiro. Fanny relata que “*feeling pretty sensibly that it was not going by the right door and knocking desperately at the wrong one, I told him of it. ‘Pooh’, says her, ‘my dear, any port in a storm’*” (p. 178).²³⁶

De todo modo, acertados os ponteiros e terminado o assunto principal que os conduziu até ali, a única preocupação da narradora é sair rápido do lugar, pois “*I began to apprehend the danger of contracting an acquaintance with this however agreeable stranger*” (p. 178).²³⁷ Uma desculpa qualquer a faz desvencilhar-se do parceiro e conseguir voltar para casa. Fanny decide, depois disto, seguir os conselhos da Sra. Cole e não ser tão “*open-legged and free of my flesh*” (p. 179).²³⁸ Mais do que os possíveis riscos à saúde que a cafetina não deixa de lembrar, parece que não faz muito sentido, dentro da lógica de intimidade e polidez em que a personagem se constrói, repetir aventuras com desconhecidos que não correspondessem ao tipo de parceiro “adequado”.

²³³ [“a taverna conveniente mais próxima”]; [“irritações e desejos insaciados”]; [“vadia qualquer”], p. 229.

²³⁴ [“duas ou três cadeiras estropiadas e uma mesa bamba”], p. 229.

²³⁵ [“equipado de uma mesa apoiada em dois cavaletes podres”].

²³⁶ [“com mão de ferro, empurra a minha cabeça até apoiá-la na beira do móvel e, levantando com a outra a minha anágua e a minha camisa, deixou nu o meu traseiro para o seu timão cego e furioso”; “sentindo muito claramente que a coisa não estava indo pela porta certa, e sim batendo desesperadamente na porta errada, eu disse-lhe isso. ‘Ora’, diz ele, ‘minha querida, qualquer porto serve numa tempestade.’”], pp. 229-230.

²³⁷ [“começava a compreender o perigo de travar conhecimento com esse estranho, ainda que tão agradável”], p. 230.

²³⁸ [“escancarada e liberal com a minha própria carne”], p. 231.

O marinheiro e a taverna são, assim, uma exceção no mundo protegido em que Fanny circula. Este episódio poderia ter a função de “apimentar” a narrativa com uma cena que se assemelhe ao tipo de erotismo explícito dos romances franceses do mesmo gênero, com fins de inspirar nos leitores as sensações físicas esperadas durante e após a leitura de textos licenciosos. Samuel Pepys, em célebre passagem de seu diário, registra, em 9 de fevereiro de 1668, sua leitura do romance **L'École des filles** (1655), ao qual ele se dedica depois de uma noite com os amigos: “*We sang till almost night, and drank my good store of wine; and then they parted, and I to my chamber, where I did read through L'escolle des filles, a lewd book, but what doth me no wrong to read for information sake (but it did hazer my prick para stand all the while, and una vez to decharger); and after I had done it, I burned it, that it might not be among my books to my shame*”.²³⁹ Do mesmo modo, Rétif de la Bretonne em sua biografia romanceada, **Monsieur Nicolas, ou le cœur humain dévoilé** (publicada de 1794 a 1797), relata os efeitos da leitura deste tipo de romance: “*c'est l'érotisme subit et terrible qu'ils [estes romances] excitèrent en moi après une longue abstinence ! (...) Après une vingtaine de pages, j'étais en feu*”.²⁴⁰ No entanto, a cena das **Memoirs** é atenuada pela linguagem de Cleland, marcada pelo sentimento; e isto a particulariza.

Entende-se, portanto, que a construção dos espaços em **Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure** e **Margot la Ravaudeuse** ocorra de maneira bastante diversa em função dos princípios organizadores de cada narrativa. As duas protagonistas vão se definindo em suas passagens pelos diferentes espaços. Como personagem eminentemente pública e quase típica, Margot explora a cidade, na medida em que, ao atravessá-la, aprende a viver no mundo e amealha a fortuna que a retira da prostituição; ao mesmo tempo, é

²³⁹ [“*Nós cantamos até quase meia-noite, e bebemos todo o meu bom estoque de vinho; e, depois, eles partiram, e eu fui para o meu quarto, onde li L'escolle des filles inteiro, um livro luxurioso, o qual não me fez mal ler para obter informações (mas fez o meu pau ficar de pé durante todo o tempo, e uma vez para decharger [ejacular]); e, depois, eu queimei o tal livro, para que ele não ficasse entre os meus livros e me envergonhasse*”]. Ver MOULTON, Ian Frederick. **Before Pornography. Erotic Writing in Early Modern England**. London: Oxford University Press, 2000, p. 36.

²⁴⁰ [“*é o erotismo sofrido e terrível que eles excitaram em mim depois de uma longa abstinência! (...) Após vinte páginas, eu estava pegando fogo.*”] DE LA BRETONNE, Rétif. **Monsieur Nicolas, ou le Cœur humain dévoilé**. Édition de Pierre Testud, bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1990, p. 1042-1044. Apud GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., pp. 49-49.

explorada pela capital, já que passa por toda sorte de lugares e pelas mãos de diferentes tipos que circulam por Paris, além de ser um pouco “devorada” – até em sua linguagem – pelas figuras que encontra. A cidade, como um grande teatro, serve de palco para todas estas experiências, mas também participa delas. Assim, o *Palais-Royal*, território livre para as “catins” e frequentado por uma imensa variedade de tipos sociais, pode ser visto como o lugar que resume a relação libertina da personagem de Fougeret com os espaços, no jogo das aparências que define a vida pública parisiense nestes meados de século.

Fanny não frequenta a Londres da prostituição comum, nem mesmo os ambientes públicos da prostituição de luxo, mas sim locais em que o vício e a polidez se combinam de modo a tornar tudo menos brusco e mais íntimo. A ironia e a violência que pairam sobre cada etapa de sua ascensão de mulher de prazer a burguesa são, deste modo, atenuadas por estes “recantos” que, auxiliados pela linguagem marcada de modo recorrente pelo sentimentalismo, tornam-se lugares seguros para o aprendizado da narradora. Neste sentido, compreendemos quando Fanny explica à “*Madam*”, no final de seu relato, que é o próprio marido, Charles, quem conduz seu filho aos prostíbulos londrinos:

You know Mr C----- O-----, you know his estate, his worth, and good sense: can you, will you pronounce it ill meant, at least of him, when, anxious for his son's morals, with a view to form him to virtue, and inspire him with a fixed, a rational contempt for vice, he condescended to be his master of the ceremonies, and led him by the hand to the most noted bawdy-houses in town (...)? The experiment, you will cry, is dangerous. True – on a fool; but are fools worth the least attention to? (p. 224)²⁴¹

A ocupação dos espaços como aprendizado da vida e do mundo passa necessariamente, na estrutura do romance de Cleland, pela experiência do

²⁴¹ [“A senhora conhece Mr. C.O., conhece sua condição, o seu valor e bom senso; a senhora consideraria, ou considerará como má intenção, pelo menos da parte dele, que, ansioso quanto à moral do filho, com vistas a formá-lo na virtude e a inspirá-lo com um desprezo firme e racional pelo vício, tenha ele condescendido em servir-lhe de mestre-de-cerimônias e levado pela mão a percorrer os mais notórios prostíbulos da cidade (...)? Essa experiência, a senhora há de clamar, é perigosa. É verdade – para um tolo; mas valem os tolos que se lhes dê a menor atenção?”], p. 297.

vício em chave íntima, pessoal e protegida. Neste sentido, o lugar que melhor resume a relação libertina de Fanny com os diferentes lugares pelos quais ela passa é o pequeno “*seraglio*”. Ali, associando delicadeza e sensualidade, a personagem de Cleland encontra, como num dos *clubs* da época, “*a little family of love*” e uma “*rare alliance of pleasure with interest, and of a necessary outward decency with unbounded secret liberty*” (p. 131)²⁴², na companhia de colegas cujo temperamento e beleza as tornavam exemplos de elegância e simplicidade; e de clientes cuja polidez as colocava acima de qualquer suspeita. No jogo entre as esferas do público e do privado, e na ocupação dos espaços dentro da lógica do romance libertino, Fanny e Margot estão nos extremos opostos do espectro das experiências.

2. O luxo e o grotesco

2.1. O espelho e o bidê

*“Vous avancez, dans votre folle ivresse,/ Prêchant
le luxe, et vantant la mollesse,/ Qu’il vaut bien
mieux (ô blasphèmes maudits !)/ Vivre à présent
qu’avoir vécu jadis.”* (Voltaire, **Défense du
Mondain ou l’apologie du luxe**)

Quando Fanny Hill chega ao “*rendezvous*” perto do Tâmesa, no episódio em que a heroína e sua colega Emily participam da “*party of pleasures*” com dois “*gallants*” cheios de “*tender politeness*”, o que chama a sua atenção, em

²⁴² [“*uma pequena família dedicada ao amor*”; “*rara aliança do prazer com o interesse, e de uma necessária decência exterior com uma irrestrita liberdade secreta*”], p. 176.

primeiro lugar, é o cuidado na decoração do ambiente. A interferência nos espaços para torná-los “artificialmente naturais”, com grutas, tecidos que imitam folhagens, vasos de flores, associava-se ali ao conforto da mesinha repleta das mais finas guloseimas e bebidas para que o estímulo de todos os sentidos conduzisse à experiência máxima da luxúria. Fanny comenta, a propósito: “*my gallant, who understood chère entière perfectly, and who, for taste (even if you would not approve this specimen of it) might have been comptroller of pleasures to a Roman emperor, had left no requisite towards convenience or luxury unprovided (sic)*” (p. 204).²⁴³ O “galante”, portanto, parecia ser um especialista em organizar tais *chères entières* (segundo o **Dictionnaire de l’Académie Française**, uma grande refeição seguida de diversões). Não à toa, ele é comparado ao “fornecedor de prazeres” de um imperador romano: o que está no centro destas diversões é o luxo. E, como numa orgia à moda antiga, nada faltava neste quesito na pequena casa do tal *Squire*.

O luxo, no século XVIII, consiste numa “*querela longa e multifacetada*”²⁴⁴ que animou diversas frentes da batalha intelectual das Luzes, muitas vezes de maneira indireta, o que deve inspirar grande cautela em sua abordagem. Globalmente, trata-se de uma questão que se insere no lento processo de desenvolvimento, a partir do século XVII, de uma consciência moral mais “*preocupada com aplicações práticas e com a utilidade social*”, e menos atrelada a uma visão estritamente religiosa do ser humano. Dentro desta perspectiva, “*a questão do luxo (...) se coloca naquele [terreno] da economia social, e revela sua relação com outros problemas de ordem política ou econômica – propriedade, comércio, desigualdade, progresso*”²⁴⁵, assuntos que

²⁴³ [“*meu galante, que entendia de chère entière perfeitamente, e que, pelo seu gosto (ainda que não se incline alguém para este tipo de gosto), poderia ter sido o encarregado dos prazeres de um imperador romano, não deixou de preencher todos os requisitos do conforto ou do luxo.*”], p. 274.

²⁴⁴ MONZANI, Luiz Roberto. **Desejo e Prazer na Idade Moderna**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 14.

²⁴⁵ [“*préoccupée des applications pratiques et de l'utilité sociale*” ; “*la question du luxe (...) se place dans celui de l'économie sociale, et sa relation se découvre avec d'autres problèmes d'ordre politique ou économique – propriété, commerce, inégalité, progrès*”]. MORIZÉ, André. **L'Apologie du luxe au XVIIIe siècle et “Le Mondain” de Voltaire. Étude critique sur “Le Mondain” et ses sources**. Genève: Slatkine, 1970 [reimpressão da edição de Paris, 1909], p. 6.

trazem necessariamente à tona, em registro atualizado pelas novas filosofias, o conflito entre virtude e vício.

A definição do termo no dicionário de Antoine Furetière, publicado em 1690, indica que o tema já causava incômodo no século XVII: “*Dépense superflue, somptuosité excessive soit dans les habits, soit dans les meubles, soit dans la table*”.²⁴⁶ Ela também aponta para o quanto o luxo já estava relacionado a certos hábitos e prazeres mundanos, e a uma sociabilidade particular às classes ricas. Assumindo diferentes facetas, o luxo fazia parte das polêmicas que caracterizaram a célebre disputa entre Antigos e Modernos, com seus detratores (religiosos ou laicos) defendendo um retorno a uma certa “pureza” primeva e ascética que, interpretada de diferentes formas por diversos autores, seria a panaceia contra o vício, os crimes morais e mesmo contra a corrupção dos governantes. Luiz Roberto Mozani lembra que esta é a visada, por exemplo, das **Aventuras de Telêmaco** (1699), de Fénelon, escrito inicialmente “*para deleite e educação*”²⁴⁷ do delfim, que era neto de Luís XIV. Através da descrição de sociedades utópicas, caracterizadas pelo rigor e pela simplicidade, Fénelon critica implicitamente o desperdício da corte francesa e defende um retorno à vida frugal, sem opulência, pois o luxo seria corruptor e conduziria à decadência dos costumes.

Só que a cultura do excesso estava arraigada na vida da aristocracia francesa, e as outras camadas sociais pareciam querer seguir o seu exemplo em todo o continente europeu, com as devidas particularidades locais. Se a França aparece como o modelo mais refinado deste sistema baseado na representação e num certo estilo de consumo²⁴⁸, a Inglaterra, como sempre, estava adiantada em relação ao continente, e ali o acesso ao supérfluo tinha, de fato, aumentado consideravelmente desde o início do século XVIII, atingindo outras categorias sociais além da aristocracia, especialmente no contexto urbano. Isto promovia “*a percepção de uma sociedade mais aberta*” na qual

²⁴⁶ [“*Despesa supérflua, suntuosidade excessiva, seja nas roupas, seja nos móveis, seja à mesa*”]. Citado por MARGAIRAZ, Dominique. “Luxe” (pp. 762-765), in: DELON, Michel (dir.). **Dictionnaire européen des Lumières**. Paris: Quadrige/PUF, 1997, p. 762.

²⁴⁷ MONZANI, Luiz Roberto. op. cit., p. 24.

²⁴⁸ Ver, a este respeito, ELIAS, Norbert. **Sociedade de Corte. Investigação sobre a Sociologia da Realeza e da Aristocracia de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

nobres e endinheirados compartilhariam a utilização “*dos mesmos bens materiais, que não são mais somente objetos de ostentação e enfeites inúteis, mas comodidades que contribuem para adoçar o cotidiano. O luxo se volta para o útil, o cômodo e o confortável*”²⁴⁹, com a promessa difusa de que todos, sem exceção, teriam direito a estes mesmos prazeres e confortos, mesmo que em graus diferentes.

Era isto, de certa forma, que os partidários da opulência e do supérfluo defendiam, na medida em que imaginavam “*um mundo regulado pelo conforto dos bens materiais*”²⁵⁰ – o qual, apesar de fundado numa concepção egoísta do ser humano, traria certamente mais vantagens do que dificuldades para a sociedade. É o que se observa na crítica que Pierre Bayle faz ao mito da simplicidade e da frugalidade em que teriam vivido nossos antepassados, argumento que reaparece posteriormente em diferentes momentos do debate acerca do luxo. Se os antigos haviam vivido com poucos recursos, argumenta Bayle, era simplesmente por falta de opção, o que não significava nem escolha, nem mérito virtuoso. Portanto, mais valia encorajar o comércio e a indústria, já que “*un luxe modéré a des grands usages dans les républiques: il fait circuler l'argent; il fait subsister le petit peuple*”.²⁵¹ O luxo movimentaria assim a economia, dando o sustento àqueles cujos ofícios estavam associados à manutenção dos hábitos frívolos dos mais abastados – como as modistas, os chapeleiros, os fabricantes de bebidas alcoólicas, os ebanistas, os decoradores, mas também os empregados domésticos e, certamente, as prostitutas.

Pouco a pouco, portanto, torna-se cada vez mais comum a ideia de que o luxo era um componente inevitável e mesmo desejável para qualquer sociedade, justamente em função de sua utilidade para a vida econômica. Na

²⁴⁹ [“*la perception d'un société plus ouverte*” ; “*des mêmes biens matériels, qui ne sont plus seulement objets d'ostentation et vaines parures, mais commodités qui contribuent à adoucir le quotidien. Le luxe s'infléchit vers l'utile, le commode et le confortable.*”] DELON, Michel (dir.). op. cit., pp. 763-764.

²⁵⁰ MONZANI, Luiz Roberto. op. cit., p. 21. Além da obra de Monzani, utilizei especificamente para este trecho o estudo de André Morizé a respeito de “Le Mondain”, de Voltaire (ver nota 115) e, DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin**. Paris: Hachette Littératures, 2000, principalmente o capítulo V, “L'éclat du luxe” (pp. 97-112).

²⁵¹ [“*um luxo moderado tem grandes utilidades nas repúblicas: faz circular o dinheiro; faz subsistir o povo miúdo*”]. BAYLE, Pierre. **Continuation des Pensées Diverses**. III, 361-366, apud MORIZÉ, André. op. cit., p. 67.

Encyclopédie, o verbete escrito por Saint-Lambert e publicado em 1759, define o luxo, entre outras coisas, como “o uso que se faz das riquezas e da indústria para se conseguir uma existência agradável”.²⁵² Comparado ao verbete de Furetière, nota-se que a questão envolve, nos meados do século, justamente a difícil definição do “uso” voltado para uma vida “agradável”. Aparecia aqui o problema de diferenciar o “luxo fútil” do “luxo moderado” ao qual se refere Bayle – dito de outro modo, delimitar a fronteira entre o “luxo ostensivo”, moralmente condenável para muitos, e o “luxo produtivo”. Diante do impasse, são raras as tentativas de compromisso entre as duas visadas. Em “*Satire contre le luxe, à la manière de Perse*”, parte do **Salon de 1767**, Diderot propõe um equilíbrio delicado, na estética como na vida social, entre as paixões que conduzem ao luxo e certos princípios morais que deveriam guiar as condutas individuais a fim de evitar a dissipação e a devassidão mercenárias.²⁵³

Mas o texto que parece ter tido enorme impacto nesta discussão – e cuja influência é mais ou menos facilmente identificável em escritos de diferentes autores ao longo do século – é **A Fable of the Bees** (1714) de Bernard Mandeville. A tal “fábula” fora publicada pela primeira vez em Londres, em 1705, sob a forma de poema, com o título **The Grumbling Hive: or Knaves Turn’d Honest**. Como se sabe, Mandeville constrói uma alegoria. Do mesmo modo que uma colmeia, a sociedade que imaginou é extremamente ativa e próspera, gerando enorme riqueza e luxo, enquanto o egoísmo e o interesse individual – e também a luxúria – ditam as regras de convívio e de produção de bens. Porém, quando a comunidade decide experimentar a virtude, eliminando assim toda forma de desonestidade, injustiça ou vício, sua estrutura não resiste; a colmeia é praticamente destruída, transformando-se num lugar “imóvel, congelado e estéril”²⁵⁴ em que reinam a pobreza e o tédio. A conclusão não pode ser mais clara: não é a virtude que traz riqueza e progresso a uma sociedade, e sim o comportamento “vicioso”, pois é ele que motiva o desejo por

²⁵² Saint-Lambert, Verbetes “Luxe”, **Encyclopédie**, vol IX. Apud MONZANI, Luiz Roberto. op. cit., p. 44.

²⁵³ Ver DIDEROT, Denis. “*Satire contre le luxe, à la manière de Perse*”, in: **Ruines et paysages. Salon de 1767**. Paris: Hermann, 1995, pp. 549-557. A curta introdução de Michel Delon a este (também curto) texto de Diderot é bastante esclarecedora.

²⁵⁴ MONZANI, Luiz Roberto. op. cit., p. 31.

bens e, assim, gera prosperidade. Daí o subtítulo do poema de Mandeville, “vícios privados, benefícios públicos”.

Bem antes da “mão invisível” de Adam Smith, a questão de uma economia “naturalmente” regulada por um luxo “benéfico” já vinha sendo discutida desde o século XVII do lado inglês sob a pena de autores como William Petty (1623-1687). No entanto, ela ganha maior notoriedade no continente através da “fábula” de Mandeville, que é republicada em Londres em 1723 e, em função da grande polêmica causada nesta ocasião, aparece em francês já em 1725. Voltaire foi um dos inúmeros autores inspirados pela alegoria da colmeia, e provavelmente teve acesso à **Fable of the Bees** durante sua estadia na Inglaterra. Isto talvez ajude a compreender como o filósofo que escreveu, na “*Henriade*” (1713-1718), que “[o] luxo, sempre nascido das misérias públicas / Prepara com brilho estes estados tirânicos”, acabe mudando de posição no poema “*Le Mondain*”, publicado em 1736 – cujo ponto de vista fora confirmado na “*Défense du Mondain ou l’apologie du luxe*”, que publicou logo depois, em 1737.²⁵⁵

Em “*Le Mondain*”, como explica Michel Delon, Voltaire reabilita a sensualidade, reivindicando um prazer que viria, sim, do desenvolvimento econômico da sociedade e da produção do excesso. O mundano, portanto, reconhece que seus hábitos estão em perfeito acordo com os “*tempos profanos*” em que vive: ele ama o luxo, a indolência, as artes e todos os prazeres; explica que o incremento destas artes (num sentido abrangente que incluía, dentro da lógica iluminista, tanto as artes “liberais” quanto as artes “mecânicas”) trouxe ao mundo necessidades e deleites novos; avisa que o supérfluo é necessário, pois uniu “*um e outro hemisfério*” para que os homens pudessem conhecer de tudo e viver melhor. E repreende nosso antepassado, Adão, pelo “estado natural” em que vivia com “*nossa mãe*”, Eva: as unhas compridas e sujas, praticando um amor que, diante da ausência de limpeza, responderia simplesmente a uma necessidade fisiológica “vergonhosa”, um “*besoin honteux*”.

²⁵⁵ VOLTAIRE, **Oeuvres Complètes**. Paris: Garnier Frères, 1883-1885, vol. VIII, p. 152, citado por MONZANI, Luiz Roberto. *op. cit.*, p. 20. Monzani vê como um dos fatores que podem ter influenciado a mudança na posição de Voltaire o fato de este ter feito, entre a “*Henriade*” e “*Le Mondain*”, sua viagem à Inglaterra, o que teria moldado suas concepções subsequentes.

Graças ao luxo, os seres humanos saíram desta situação e o *honnête homme* não tem mais nada em comum com o primeiro homem. Voltaire enumera, assim, as diferentes facetas do cotidiano deste sujeito moderno e essencialmente cidadão para o qual “*le plaisir presse*”: a casa em que mora, cheia de obras de arte e tapeçarias; seus jardins com fontes deliciosas; sua carruagem que, de tão confortável, parece uma “casa sobre rodas”; seu banho, composto dos perfumes mais doces; os lugares em que vive e que frequenta, nos quais as artes plásticas, a música, a conversação e a culinária afagam todos os seus sentidos. A literatura da libertinagem segue de perto este roteiro do luxo da sociedade do Antigo Regime, na medida em que retoma o sentido hedonista e sensualista do luxo como um viver bem aqui e agora, numa bela promessa de sociabilidade centrada na ideia de felicidade terrena e mundana.

É neste último sentido que o luxo, como tema da literatura libertina, adentra as narrativas de Margot e Fanny, adquirindo nuances específicas na caracterização das duas protagonistas. Porém, o luxo também se configura nas duas histórias a partir de um aspecto que quase passa despercebido, apesar de ser absolutamente essencial aos nossos dois romances e ter importância central na discussão da opulência e do excesso no contexto da Europa setecentista. Trata-se do trabalho. O excesso de mercadorias e bens, e os serviços sobre os quais repousavam o ócio e a opulência das elites europeias setecentistas tinham como origem, é evidente, o trabalho duro daqueles que não usufruíam destes confortos. E, se o corpo está engajado na própria ideia de trabalho tal qual ela se configura no pensamento europeu já desde o século XVII – Locke afirma que “*the labour of his body, and the work of his hands*”²⁵⁶ são “propriedades” do homem –, a prostituição talvez resuma de modo paradigmático esta relação entre a força de trabalho e o corpo físico.

Como o luxo, o conceito de trabalho carrega em si as ambiguidades características do modo como o pensamento iluminista lidava com as diferentes categorias da experiência humana e com as mudanças em curso na vida política, social e econômica. Por um lado, como explica Sergio Paulo

²⁵⁶ [“o labor de seu corpo e o trabalho de suas mãos”]. LOCKE, John. **The Second Treatise of Civil Government**. Chapter V, “Of Property”. Disponível em <http://ebooks.adelaide.edu.au/locke/john/181s/chapter5.html>. Acesso em 04/09/2011.

Rouanet, a “*Ilustração é obcecada pelo trabalho. Para Voltaire, ‘o homem nasceu para a ação, como o fogo tende para o alto e a pedra para baixo. Não se ocupar e não existir são a mesma coisa para o homem’*”.²⁵⁷ A ideia do trabalho como valor positivo aparece um pouco em todos os lados – Hume comenta que “*there is no happiness without occupation*” e, para Diderot, “o herói cultural do mundo moderno deve ser Hércules”.²⁵⁸ Na mesma linha de pensamento, critica-se a ociosidade – ou seja, mais precisamente, o *dolce far niente* cotidiano das elites.

Além de ser moralmente condenável por conduzir inevitavelmente ao mal (já que o espírito não estaria “ocupado” com nada construtivo), a ociosidade é fonte de incômodos físicos: “*torna mais espessos os humores, liquefaz as partes sólidas, enerva o corpo e acelera a velhice. É ela que produz nos voluptuosos e nas pessoas moles e efeminadas todas as enfermidades que dependem da acrimônia, como a gota, a pedra, o escorbuto, a melancolia e a mania*”.²⁵⁹ Na **Encyclopédie** (tarefa “hercúlea”, segundo Diderot), o verbete “oisiveté” (ociosidade) exalta justamente o trabalho, que aparece como “*la source de la gloire et du bonheur (...) Il faut même se persuader que le travail est une des sources du plaisir, & peut-être la plus certaine*”.²⁶⁰ Fonte de prazer e de glória, o trabalho é visto, neste contexto, como uma virtude, sendo especialmente associado à ideia da utilidade pública de que eram veículo as artes e a indústria, e menos com a ideia de trabalho braçal – em acordo, em última instância, com textos como o de Mandeville. É neste âmbito que se compreende o que Richard Cantillon, figura importante na implementação do sistema de Law na França, afirma em seu **Essai sur le Commerce en général** (1755): “*le travail d’un laboureur vaut moins que celui d’un artisan*”.²⁶¹

²⁵⁷ ROUANET, Sergio Paulo. “Preguiça e ócio na ética iluminista”. In: **Mutações. Elogio à Preguiça**. Rio de Janeiro: Artepensamento, 2011 (pp. 34-37), p. 35. Trata-se de um pequeno texto publicado no programa do seminário “Mutações – Elogio à Preguiça”, organizado por Adauto Novaes em São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, de 11 de agosto a 27 de outubro de 2011.

²⁵⁸ [“*não há felicidade sem ocupação*”]. ROUANET, Sergio Paulo. op. cit., p. 35.

²⁵⁹ ROUANET, Sergio Paulo. op. cit., p. 36.

²⁶⁰ [“*a fonte da glória e da felicidade. É mesmo necessário se persuadir de que o trabalho é uma das fontes de prazer, & talvez a mais certa*.”] DELON, Michel (dir.). op. cit., p. 1223.

²⁶¹ [“*o trabalho de um lavrador vale menos do que o de um artesão*”]. DELON, Michel (dir.). op. cit., p. 1124.

Não é de se estranhar que, num universo em que só o Terceiro Estado arregaçava as mangas de fato, os outros tivessem cautela em defender a atividade laboral, procurando deixar bem claro que as diferenças deveriam ser mantidas. É neste ponto justamente que a defesa do trabalho, sob a perspectiva dos *philosophes*, se revela bastante “assimétrica”, como explica Rouanet: “*Eles [os filósofos] recomendavam um trabalho incessante, mas principalmente para as classes populares. Voltaire criticou o excesso de feriados que desviavam o povo do trabalho produtivo*”.²⁶² Este duplo padrão não deixava de ser insinuado nas críticas em relação ao luxo, já que, para muitos moralistas (inclusive para Rousseau), quanto mais riqueza, mais o ser humano estaria se afastando da felicidade, aproximando-se assim de uma inevitável decadência. Seja como for, a “dualidade de éticas” dos iluministas – “moral do trabalho para o povo e moral do ócio para as camadas superiores”, ou seja, “ética protestante” de um lado e “ética hedonista”²⁶³ do outro – funcionava para justificar o cultivo de diferentes prazeres a que se dedicavam os “mundanos”, como no poema de Voltaire. A ociosidade, neste caso, não era permissiva, mas “produtiva”.

Fanny e Margot, por serem prostitutas, estão no olho do furacão no que diz respeito a todas estas questões, pois seus corpos são seus instrumentos de trabalho. Porém, elas não são associadas àqueles que efetuam trabalhos braçais, que exigem esforços físicos extremos. Sua posição está mais próxima daquela identificada com a tal “ociosidade produtiva” das elites. Neste sentido, as prostitutas se assemelham muito mais aos criados ou aos atores, cujo trabalho era considerado por Adam Smith como improdutivo, à medida que não “*acrescenta valor a nada*”, mas “*perece no mesmo instante em que é produzido*”.²⁶⁴ Como epítome do efêmero, a ascensão financeira das moças

²⁶² ROUANET, Sergio Paulo. op. cit., p. 36.

²⁶³ ROUANET, Sergio Paulo. op. cit., p. 37.

²⁶⁴ SMITH, Adam. **Investigação sobre a Natureza e as Causas da Riqueza das Nações**. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp. 209-210. O texto foi publicado pela primeira vez, em inglês, em 1776. A primeira tradução para o francês é de 1778. Hannah Arendt menciona que “*Smith et Marx s'accordaient tous deux avec l'opinion publique moderne lorsqu'ils méprisaient le travail improductif, jugé parasitaire, considéré comme une sorte de perversion, comme si rien n'était digne du nom de travail à moins d'enrichir le monde*”. [“Smith e Marx estavam ambos de acordo com a opinião pública quando desprezavam o trabalho improdutivo, julgado parasitário, considerado como uma espécie de perversão, como se nada

indica o quanto, nos dois romances, a prostituição associa o luxo à luxúria, e a indolência erótica libertina a uma ociosidade necessária para tais momentos de prazer. A “ética protestante” que se revela na busca das duas personagens por dinheiro e conforto não anula a “ética hedonista” que, através dos prazeres sensoriais e sensuais, traz o ócio das classes mais abastadas para dentro das duas narrativas, fazendo cada vez mais parte da constituição das duas personagens. Pelo contrário, uma se alimenta da outra. Estas éticas se misturam e reivindicam seu lugar na constituição do “*ethos*” das protagonistas e servem mesmo de aval para que elas possam se constituir como narradoras. Voltemos a elas.

Quando Fanny admira a pequena casinha perto de Surrey, não é a primeira vez que ela se depara com o luxo – ou que tem a impressão de uma abundância que antes desconhecia. Quando chega ao prostíbulo da Sra. Brown, ela já havia observado, com seus olhos de moça do campo, que o “*parlour*” era “*magnificently furnished*” (p. 41).²⁶⁵ Do mesmo modo, no momento em que é convidada a efetuar seu “*first essay of the pleasures of the house*” (p. 149), dentro da casa da Sra. Cole – cena em que ela conhece os mantenedores daquele “*seraglio*” –, Fanny descreve assim o “*drawing room*” em que ocorreriam o que ela definiria depois como “*country dances*” (p. 150):

the floor of which [da sala] was over-spread with a Turkey-carpet, and all its furniture voluptuously adapted to every demand of the most studied luxury. Now too it was, by means of a profuse illumination, enlivened by a light scarce inferior to, and perhaps more favourable to joy, more tenderly pleasing than that of sunshine (p. 149).²⁶⁶

A magnificência ou a voluptuosidade da decoração – ambas marcadas pelo exotismo do tapete turco e pela iluminação calculada para provocar sensações

fosse digno do nome de trabalho a não ser aquilo que enriquecesse as pessoas”]. Ver Hannah Arendt, **Condition de l’Homme Moderne**. Paris: Calmann-Lévy, 1983, p. 131.

²⁶⁵ [“sala de estar”; “mobiliada de forma magnífica”], p. 51.

²⁶⁶ [“cujo assoalho estava coberto com um tapete turco e cujo mobiliário fora todo voluptuosamente adaptado a quaisquer exigências do luxo mais apurado. E agora estava também, por meio de uma iluminação profusa, realçado por uma luz pouca coisa inferior, e talvez mais favorável ao prazer, e mais suavemente agradável, do que a plena luz do sol.”], p. 196.

agradáveis – é fundamental na experiência do prazer e a narrativa de Fanny não se furta estes detalhes.

Margot não circula exatamente em ambientes luxuosos no início de sua carreira, mas assim que entra na Ópera e aumenta sua renda, ela esquece rápido da situação em que vivia anteriormente: *“le luxe qui m’entourait, les bassesses de ceux qui me faisaient la cour, en avaient effacé de mon cerveau jusqu’aux moindres traces.”*(p. 70).²⁶⁷ Mais do que a decoração dos ambientes, no caso de Margot, é a indumentária que indica a opulência. Ao chegar na casa de Madame Florence, ela se sente envergonhada de se apresentar diante de suas colegas de prostíbulo, as quais, aparentemente, tinham um estilo invejável: *“Le luxe de mes compagnes m’étonnait”. “Leur ajustement coquet et galant, quoique négligé”* (p. 32)²⁶⁸ fez com que a narradora não conseguisse nem levantar os olhos para observá-las direito.

Mais tarde, quando já faz parte do grupo de dançarinas da Ópera, é sua vez de impor sua presença pelo luxo das roupas e acessórios, sugerindo, através deles, os múltiplos prazeres que um cliente poderia desfrutar em sua companhia. Ela se descreve assim: *“Jamais on ne se montra dans une négligé plus fastueux et plus imposant. Mollement enveloppée sous l’hermine et la martre zibeline, j’avais les pieds dans une boîte couverte d’un velours cramoisi, doublée de peau d’ours, dont une boule d’étain pleine d’eau bouillante, augmentait la chaleur.”* (p. 69).²⁶⁹ Este trecho é absolutamente paradigmático na lógica que combina luxo com sedução libertina: um *négligé* imponente; peles cobrindo o corpo de Margot, sua postura indolente. Além do mais, se possuir objetos que não respondiam a necessidades básicas mais imediatas era um importante sinal de riqueza, as posses que Margot expõe também contribuem para o efeito de sedução – várias tabaqueiras, e um *“superbe”*

²⁶⁷ [“o luxo que me cercava, e as baixeiras daqueles que me faziam a corte haviam apagado de meu cérebro até o menor vestígio [desta lembrança]”].

²⁶⁸ [“o luxo de minhas companheiras me impressionava”]; [“seus trajes de bom gosto e galantes, ainda que displicentes”].

²⁶⁹ [Jamais alguém se mostrou num *négligé* mais pomposo e mais imponente. Molemente envolta sob as peles de arminho e zibelina, eu tinha os pés numa caixa coberta de veludo carmesim, coberta com pele de urso, e cuja bola de estanho estava cheia de água fervendo, o que aumentava o calor”].

frasco de cristal que levava ao nariz de vez em quando para fingir que sofria de “vapores”.²⁷⁰

Do mesmo modo, Fanny valoriza bastante os aparatos na hora da sedução, seja pelo excesso, seja pelo artifício que finge simplicidade. Vimos como o jovem Will, que causa a sua separação do amante Mr. H, se perde diante da *nonchalance* da moça vestida apenas com um leve robe e de seus cabelos soltos, afetando uma naturalidade toda fabricada. E, se a sedução ocorre justamente pela indolência da apresentação, sabemos o quanto esta última é calculada. O interesse de Fanny pelas indumentárias luxuosas e pelo prazer que elas podem trazer é genuíno, pois ela sabe que estes também seduzem quem olha. Ela admira profundamente Esther Davis por seu “*scowered satin gown, caps bordered with an inch of lace, tawdry ribbons, and shoes belaced with silver!*” (p. 41), a tal ponto que explica que foi isto o que “*entered for a great deal into my determination of trying to come in [para Londres] for my share of them*” (p. 41).²⁷¹ E, quando é a sua vez de receber os “presentes” da Sra. Brown, Fanny exulta diante da “*prospect of exchanging my country clothes for the London finery*” (p. 47)²⁷² – mesmo se percebe, mais tarde, que não se tratava exatamente do último grito do luxo, mas de enfeites de segunda mão:

Imagine to yourself, Madam, how my little coquette-heart fluttered with joy at the sight of a white lustering, flowered with silver, scoured indeed, but passed on me for spick and span new, a Brussels lace cap, braided shoes, and the rest in proportion, all second-hand finery (...) (p. 51).²⁷³

²⁷⁰ No original francês, “*vapeurs*”. Trata-se de um termo utilizado na medicina da época para identificar certos sintomas, recorrente nas mulheres, tais como tonturas, vertigens ou dores de cabeça. **Tresor de la Langue Française.** Disponível em <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?15;s=1654463715;r=1;nat=;sol=4>. Acessado em 31/10/2011.

²⁷¹ [“o vestido de cetim lustroso (...), as toucas orladas com uma polegada de renda, fitas vistosas e sapatos com cordões de prata!”]; [“contou muito em minha determinação de tentar ir para lá, em busca de minha parte.”], p. 45.

²⁷² [“perspectiva de trocar minha roupa do campo pelos atavios de Londres”]

²⁷³ [“Imagina só, senhora, como meu coraçãozinho coquete palpitou de alegria à visão de um vestido de seda pura branca, com flores de prata aplicadas, que na verdade havia sido branqueado das manchas, mas dado a mim como novo em folha, uma touca de renda de Bruxelas, sapatos de cadarço, e o resto na devida proporção, tudo atavios de segunda mão (...).”, p. 57.

O “coraçãozinho coquete” da moça se habitua rapidamente a reconhecer os objetos de valor, luxuosos, e aprende, especialmente, a se comportar como as “*kept mistresses*” e a reavaliar suas relações em função dos presentes que recebia. No dia seguinte à mudança para o apartamento que o amante Mr. H havia reservado para ela (e que era “*genteelly furnished*”), Fanny aceita os objetos que este lhe oferece, deixando-se seduzir através deles: “*silks, laces, earrings, pearl-necklace, gold watch, in short, all the trinkets and articles of dress were lavishly heaped upon me (...)*” (p. 103). O resultado é totalmente plausível dentro da lógica interna do romance; mesmo se “*it did not create returns of love, forced a kind of grateful fondness something like love (...)*” (p. 103).²⁷⁴

Inicialmente, portanto, é através da frequência de ambientes decorados de maneira opulenta e da mudança no guarda-roupa que o luxo começa a fazer parte da ascensão social e financeira tanto de Fanny quanto de Margot. É o luxo que definirá, gradualmente, a transformação das duas personagens em cortesãs de elite e que, de certo modo, servirá de aval para que as duas possam narrar suas memórias. Não se deve esquecer, no entanto, que se trata de uma opulência mediada, em todas as instâncias, pelo trabalho. Na primeira noite de Margot na casa de Madame Florence, ela já recebe os primeiros bons conselhos da cafetina a este respeito: “*Il n’y a qui que ce soit, ma chère fille, qui ne convienne qu’on fait une fort triste figure en ce monde lorsqu’on n’est pas riche. (...) Or, comme il est tout simple d’aimer ses aises et le bien-être, ce qu’on ne saurait se procurer sans argent, vous conviendrez, je crois, que l’on est bien dupe de refuser d’en gagner quand on est à même de le faire (...)*” (p. 35).²⁷⁵

No início da segunda parte das memórias de Fanny, esta relata um jantar “de negócios” com a Sra. Cole, para quem passaria a trabalhar, no qual a dona do

²⁷⁴ [“Sedas, rendas, brincos, colares de pérolas, relógios de ouro, em suma, vi-me generosamente coberta de todos os enfeites e artigos de vestuário, cuja sensação, se não provocava uma retribuição sob a forma de amor, forçava uma espécie de bem-querer agradecido, algo parecido com amor (...).”, p. 140.

²⁷⁵ [“Não há ninguém, minha querida filha, que não concorde que temos triste aparência neste mundo quando não somos ricos. (...) Ora, como é simples apreciar o conforto e o bem-estar, o que não conseguiríamos sem dinheiro, você concordaria, eu acho, que somos bobas de recusar ganhá-lo se podemos fazê-lo (...).”].

bordel ofereceu-lhe “*the best advice and instruction with regard to this new stage of my profession I was now to enter upon, and passing thus from a private devotee of pleasure into a public one, to become a more general good, with all the advantages requisite to put my person out to use, either for interest or pleasure, or both*” (p. 130).²⁷⁶ Sem dúvida, há diferenças no modo de abordar a questão: Florence é mais direta e, em seu comentário, é central a ideia do trabalho da prostituta para a acumulação de riquezas tendo em vista seu conforto e bem-estar, já que é muito desagradável viver sem dinheiro. O conselho da Sra. Cole coloca Fanny numa posição mais passiva, como uma “mercadoria” que será “colocada em uso”; mesmo assim, está presente a ideia de interesse pecuniário e de uma “*profissão*”. O prazer ao qual se refere Cole, em relação à atividade de “*mulher pública*” que sua nova protegida passaria a exercer, não faz parte da argumentação de Madame Florence. Se trabalho e prazer podem se misturar no cotidiano de Fanny, esta possibilidade parece ser pouco plausível no caso de Margot.

A mudança que se opera lentamente na caracterização das narradoras se constitui, portanto, através reformulação de sua auto-imagem. Nas memórias de Fanny Hill, o espelho pode ser visto como o objeto que resume o processo que a faz se transformar de jovem camponesa em mulher de prazer, burguesa e protagonista-narradora. Trata-se de um item de decoração que faz parte das novidades trazidas para dentro das casas aristocráticas e burguesas pela cultura do supérfluo no contexto do século XVIII e, como já observamos, é notável o paralelismo deste objeto com o próprio romance – especialmente dentro do universo libertino. Como explica M. Delon, o espelho “*exalta o amor-próprio e incita à sedução*” e, não por acaso, espelhos e romances aparecem aos montes nos romances libertinos, como “*desdobramentos sugestivos da*

²⁷⁶ [“os melhores conselhos e instruções com respeito a esse novo estágio da minha profissão, para o qual eu estava entrando, e, passando assim de mulher devotada ao prazer em nível particular, para mulher pública, para tornar-me uma mercadoria mais geral, com todas as vantagens indispensáveis para colocar minha pessoa em uso, fosse por interesse, fosse por prazer, ou ambos.”], p. 174.

realidade".²⁷⁷ Ainda no início da narrativa, encontramos Fanny sendo vestida por Phoebe e impaciente para olhar-se no espelho. Sua reação é ambígua:

When it was over, and I viewed myself in the glass, I was, no doubt, too natural, too artless, to hide my childish joy at the change: a change in real truth for much worse, since I must have much better become the neat easy simplicity of my rustic dress than the awkward, untoward, tawdry finery that I could not conceal my strangeness to (pp. 51-52).²⁷⁸

Aparentemente, ao artifício da indumentária feita para seduzir, a heroína de Cleland opõe, como valor positivo, a simplicidade de suas roupas de camponesa. Sabemos, no entanto, que ela se deixa absolutamente seduzir pela mudança, e a imagem que tem de si mesma, ainda que sempre marcada pela jovialidade e frescor típicos de uma moça recém-chegada do interior, é totalmente revista em função de seus novos hábitos e trajes. A mudança é apresentada como se seus "dons naturais" tivessem sido realçados, de maneira extremamente harmoniosa, pelo luxo do vestuário, o que servia para confirmar e justificar sua ascensão social. Assim, compreendemos melhor quando ela comenta, ao se olhar novamente no espelho, já toda arrumada, na casa da Sra. Brown, à espera de seu primeiro cliente, que "*spent some time before the glass in scarce self-admiration*" (p. 53)²⁷⁹. Lembremos que a narradora das **Memoirs** nunca sofre nenhum tipo de degradação física durante sua vida como cortesã. Pelo contrário, está cada vez mais fresca e jovial ao longo do percurso. É neste sentido que o espelho funciona como epítome da mudança da auto-imagem de Fanny e de sua ascensão no mundo da prostituição – ele revela somente a superfície e as aparências.

²⁷⁷ ["*Le miroir exalte l'amour propre et engage à la séduction*"]; ["*dédouplements suggestifs de la réalité*"]. DELON, Michel. op. cit., p. 227;229.

²⁷⁸ ["*Quando terminou, e me olhei no espelho, eu era, sem dúvida, muito natural, muito sem malícia para esconder minha alegria infantil com a mudança; mudança essa, é verdade, para bem pior, uma vez que teria-me assentado bem melhor a simplicidade bem arrumada e natural de minhas roupas rústicas, do que os atavios desconfortáveis, impróprios e espalhafatosos, que eu não podia esconder serem-me estranhos.*"], p. 57.

²⁷⁹ ["*algum tempo passado de forma extremamente agradável diante do espelho*"], p. 58.

Não é exatamente esta a experiência de Margot, ainda que esta também consiga admirar a si mesma com a metamorfose que sofre pelas mãos de Madame Florence. A cafetina reconhece o valor das “*ressources que la nature (...) a données*” (p. 35) à sua nova “protegida”, mas explica que isto não é suficiente, “*il faut être attentive sur soi*” (p. 37).²⁸⁰ Como parte do material à disposição de suas “pensionistas”, Madame Florence tinha assim “*un magasin de robes de toutes sortes de couleurs et de tailles, qu’elle louait aux nouvelles et pauvres prosélytes telles que moi (...)*”(p. 39).²⁸¹ É assim que Margot acaba por vestir “*une robe d’un taffetas couleur de rose, ornée de falbalas, avec un jupon de mousseline, et une montre de pinchbeck à la ceinture*” (p. 37). E, mesmo diante da situação de exploração imposta por Florence, a protagonista comenta, quando se observa com os novos trajes: “*Je me trouvais d’un éclat ravissant en ce nouvel accoutrement ; et sensible pour la première fois aux aiguillons flatteurs de la vanité, je me regardais avec une sorte de complaisance, de respect et d’admiration*” (p. 37).²⁸²

A mudança na imagem pessoal de Fanny e Margot funciona em acordo com uma lógica que se populariza ao longo do século XVIII, segundo a qual a relação com as roupas expressa, de modo cada vez mais preciso, uma ideia de individualidade e de aparência social – em oposição à indumentária como identidade de grupo – que contém, em seu cerne, novamente o conceito de luxo. A queixa de Diderot quando decide abandonar seu velho robe por um novo, presenteado por Madame Geoffrin, dá notícia desta problemática que parece só dizer respeito ao filósofo e à sua condição, mas que também teve impacto profundo em diversas áreas da vida econômica e social europeia, assim como na definição dos limites entre as esferas do público e do íntimo:

Por que não o guardei? Ele era feito pra (sic) mim; eu era feito para ele. Moldava todas as dobras de meu corpo sem incomodá-lo; eu era

²⁸⁰ [“recursos que a natureza(...) havia dado”]; [“é necessário prestar atenção em si”].

²⁸¹ [“uma loja de vestidos de todas as cores e tamanhos, que ela alugava às novas e pobres recém-convertidas como eu (...)”].

²⁸² [“um vestido de tafetá cor de rosa, ornado de babados, com uma saia de musselina, e um relógio imitando ouro na cintura.”]; [“Eu me achava com um brilho encantador neste novo traje; e sensível, pela primeira vez, às espetadelas lisonjeiras da vaidade, e me olhava com uma espécie de complacência, de respeito e de admiração.”]

pitoresco e belo. O outro, inflexível, engomado, me deixa como um manequim. (...) Essas longas raias [do antigo robe] anunciavam o literato, o escritor, o homem que trabalha. Agora, tenho o ar de um rico madraço; não se sabe quem eu sou. (...) Meus amigos, guardai vossos velhos amigos. (...) Escutai os estragos do luxo, as decorrências funestas de um luxo consequente.²⁸³

Neste trecho, é evidente a polaridade entre o homem que trabalha e aquele que se entrega ao ócio, respectivamente nas imagens do filósofo vestido com seu velho robe e na do “mandrião”, preso no robe novo, engomado e artificial. Assim, o robe presenteado por Madame Geoffrin – rica burguesa cujo salão na rua Saint Honoré era frequentado pela *intelligentsia* iluminista – resume a relação ambígua do filósofo com seu trabalho e com o fato de que vive ainda bastante preso às suas relações com as elites. Mas também explica a importância particular que adquirem os trajes na experiência setecentista. Assim, as pessoas, quaisquer que fossem suas possibilidades financeiras, passaram a valorizar o guarda-roupa de uma maneira diferente do que se praticava até então, o que se traduzia num aumento considerável das despesas relacionadas a este. Como explica Daniel Roche, desde as roupas íntimas – tidas como substitutas da higiene pessoal – até os enfeites que permitiam identificar a situação social do proprietário (ou da proprietária), em *“todos os grupos sociais, o valor dos guarda-roupas aumentou mais rapidamente do que o conjunto dos bens de uso e do que o acréscimo dos patrimônios mobiliários. A alta dos bens de consumo era geral, mas tudo o que dependia da tradução social e íntima das aparências encarecia ainda muito mais”*.²⁸⁴

Assim, na relação com as vestimentas e na auto-observação no espelho, Fanny começa a passar da condição de moça pobre, socialmente “invisível”, sem modos nem guarda-roupa, para uma situação em que é admirada por outros e na qual se auto-admira igualmente. O mesmo ocorre com Margot e é assim que ela afirma, *“Je me croyais une divinité. Et comment ne l’aurais-je pas*

²⁸³ DIDEROT, Denis. “Lamentações sobre o meu velho robe, ou Aviso aos que não têm mais gosto do que fortuna” (pp. 225-230). In: DIDEROT, Denis. **Obras II**. Organização de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, pp. 225-226.

²⁸⁴ ROCHE, Daniel. **História das Coisas Banais. Nascimento do Consumo nas sociedades do século XVII ao XIX**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 282.

cru, quand je me croyais en quelque manière, déifiée par les adorations et l'aveugle idolâtrie des personnes du plus haut rang ?".²⁸⁵ Nesta ascensão, vai se construindo, nos dois casos, uma imagem pública certamente calculista e altamente sensualista, para a qual o luxo é o tempero indispensável que camufla uma perversão, a saber, sua relação inevitável com o trabalho. Através da posição que adquire ao se tornar amante de Mr. H – ou seja, dos objetos que passa a possuir e dos trajes que usa – Fanny percebe que não há, *"on earth at least, eternal grief: mine were, if not at an end, at least suspended: my heart, which had been so long overloaded with anguish and vexation, began to dilate and open to the least gleam of diversion or amusement"* (p. 99).²⁸⁶

Afinal, como ela mesma reconhece, *"our virtues and vices depend too much on our circumstances (...)"*(p. 98)²⁸⁷ e, quando as condições se tornam favoráveis ao prazer, à diversão e ao conforto, nada mais normal do que ceder a elas e passar, assim, a existir num *"circle of acquaintance"* citadino e mundano. O luxo entra na composição da heroína de Cleland como o ingrediente que traz pragmatismo a uma trajetória permeada pelo sentimento; o coração de Fanny, agora, se "dilata" diante das diversões e prazeres que a nova situação social tornou possíveis. Vimos como Margot também se ambienta rapidamente ao conforto e ao status trazidos pelos tecidos suaves, pelos casacos de pele e pelo veludo. No percurso da protagonista de Foucheret, o luxo é um dado da escalada social à qual ela se dedica; nada surpreendente, portanto, que sua figura pública se adapte rapidamente às novas texturas de seu guarda-roupa de cortesã de elite. Em ambos os casos, o luxo funciona como veículo da *"tradução social e íntima das aparências"* a que se refere Daniel Roche.

Esta transformação da imagem que as personagens têm de si mesmas passa também pela limpeza do corpo, pelo menos mais claramente do lado francês. É claro que, neste quesito, é necessário adotar a costumeira cautela. Mesmo que

²⁸⁵ ["*Eu me achava uma divindade. E como eu não teria acreditado nisto, se eu me acreditava, de certa forma, deificada pelas adorações e pela cega idolatria de pessoas da mais alta estirpe?*"]

²⁸⁶ ["*pelo menos neste mundo, dores eternas; as minhas foram, se não encerradas, pelo menos suspensas: meu coração, que durante tanto tempo havia sucumbido ao peso da angústia e do tormento, começou a se dilatar e a abrir-se a alguns ínfimos fulgores de distração, ou de divertimento.*"], p. 135.

²⁸⁷ ["*nossas virtudes e nossos vícios dependem muito de nossas circunstâncias.*"], p. 133.

pareça óbvio lembrar que estamos lidando com uma *“outra cultura do corpo e outras formas de civilidade”*, não custa ter em mente que se trata de um universo em que os costumes relacionados à higiene e à limpeza também estavam em processo de modificação, e no qual, ao mesmo tempo, *“montes de estrume à porta não incomodavam ninguém e evocavam a riqueza das famílias – era uma boa referência para conhecer as esperanças das noivas”*; *“os bebês cresciam melhor quando dotados de uma sólida crosta de cascão no crânio”*²⁸⁸, e o cheiro forte significava, certamente na França, sinal de excelente saúde. Isto posto, observamos que Margot aprende, antes de colocar seu vestido de tafetá rosa, que não adianta ser só bela. Como explica Florence, um dos deveres indispensáveis da profissão é não economizar na esponja:

Il y a apparence que vous n'en connaissez pas trop l'usage : venez, que je vous le montre, tandis que nous avons le temps. » Aussitôt elle m'introduisit dans une petite garde-robe ; et m'ayant fait mettre à califourchon sur un bidet, elle m'y donna la première leçon de propreté (p. 37).²⁸⁹

Esta cena, aparentemente banal, adquire significado particular dentro do contexto cultural setecentista na medida em que indica justamente a mudança que se opera na relação com a limpeza corporal; e a importância do bidê como objeto-fetice e acessório de luxo dentro da perspectiva das novas atitudes em relação ao corpo e à higiene. Ela também lembra a afiliação do bidê ao universo da libertinagem, estando associado às ideias de sensualidade feminina (frequentemente relacionada à prostituição) e, também, de perversão sexual. Assim como o espelho, esta peça de toalete genital faz parte do cenário dos objetos que o luxo trouxe para o universo das comodidades citadinas e, neste sentido, entendemos que sirva para resumir o processo de mudança pelo qual passa Margot, de remendeira nas ruas de Paris a prostituta de exceção. Ao contrário de Fanny, cuja integridade física parece intocável ao longo de sua carreira, e cuja aparência viçosa e elegante é o símbolo forte de seu sucesso,

²⁸⁸ ROCHE, Daniel. op. cit., p. 213.

²⁸⁹ [“ ‘Parece que você não conhece bem o uso: venha que eu lhe mostro, enquanto temos tempo’. Ela logo me fez entrar num pequeno cômodo; e fazendo-me me acocorar sobre um bidê, ela me deu minha primeira lição de limpeza].

os percalços da vida de prostituta adentram o corpo de Margot, deixando marcas físicas que definem sua auto-imagem. O bidê, como objeto associado simultaneamente a uma certa opulência e a uma sexualidade subversiva, pode representar a ascensão da narradora de Fougere.

O bidê ganha notoriedade no século XVIII, na França, com o nome e formato semelhantes ao que conhecemos hoje, quando a higiene corporal com a utilização de água começa lentamente a ganhar mais espaço em detrimento do que se chamava de “limpeza seca” (caracterizada pelo uso de roupas brancas, ou da esfregação das partes do corpo a serem limpas com pós e pomadas). Se o uso de bidês aumentou ao longo do século do lado francês, eles não constavam dos manuais de “civildade” ou dos tratados médicos que lidavam com questões de higiene pessoal. Falava-se muito em mãos, pés e rosto, partes que podiam ser eventualmente limpas com água fria – a água morna, em acordo com a medicina dos humores, era desaconselhada, pois poderia instigar instintos sensuais. A higiene íntima era raramente mencionada.

Isto devia ser consequência do gestual envolvido na utilização do pequeno móvel, o que rapidamente o fez adquirir a reputação de “*revelador indiscreto das coisas do sexo e dos segredos funestos das mulheres*”.²⁹⁰ O objeto recebeu logo diferentes apelidos carinhosos, como “*L’Ami intime*”, o “*Confident*”, ou ainda, “*Le Confesseur des femmes*”. Daí, ele começa a evocar também “*práticas sexuais que passam então por pervertidas, o onanismo ou a homossexualidade feminina*”²⁹¹, entrando na ação de romances eróticos – ou aparecendo mesmo como personagem principal, como no caso de **Le B**** ou Histoire bavarde**, de Antoine Bret, publicado em 1748. A primeira aparição do bidê no romance erótico francês setecentista, segundo Beaupré e Guerrand, é o pequeno capítulo de **Thérèse Philosophe** intitulado “*L’Utilité des bidets*”, no qual Bois-Laurier ensina Teresa a arte de utilizá-los.

²⁹⁰ [“*révélateur indiscret des choses du sexe et des funestes secrets des femmes*”]. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri. **Le confident des dames. Le bidet du XVIIIe siècle au XXe siècle**. Paris: Editions de la Découverte, 1997. p. 7. Utilizamos as informações da instigante pesquisa de Beaupré e Guerrand neste trecho.

²⁹¹ [“*pratiques sexuelles qui passent alors pour perverses, l’onanisme ou l’homosexualité féminine*”]. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri. op. cit., p. 63.

Parece que os homens também faziam uso deste objeto. Porém, sua associação com o universo feminino é imediata, especialmente com o mundo da prostituição e com os tratamentos relacionados às doenças venéreas. A famosa cafetina Marguerite Gourdan, que possuía um luxuoso bordel em Paris na rua Saint-Sauveur – por onde, como mencionamos, talvez tenha passado Madame du Barry –, sabia da importância de investir neste tipo de material: sua casa possuía um arsenal de bidês e diferentes artefatos, como seringas e outros objetos para a higiene íntima. Ainda assim, não eram somente as moças que trabalhavam nos prostíbulos que usavam o bidê. Como parte de um conjunto de novidades que traziam conforto à elite europeia de meados do século XVIII, ele entrava nos catálogos dos principais ebanistas e artesãos que decoravam as casas da aristocracia e da alta burguesia.

Em 1739, portanto, o “*maître-tourneur*” Rémy Péverie propõe diferentes estilos de bidês a seus clientes – como, por exemplo, um modelo desenhado com encosto confortável, e que poderia ser utilizado por duas pessoas ao mesmo tempo. Os bidês das grandes mulheres da corte eram objetos únicos, elaborados a partir de uma técnica cada vez mais aprimorada pelos seus criadores. Eles se transformavam assim em “*obras de arte de ebanistas, montadas com madeira das Índias, em acaju, em cerejeira ou em amaranto, mais vulgarmente em nogueira, mais raramente em madeira de roseira, pintados, dourados ou laqueados à moda chinesa, com verniz Marin segundo o gosto da época (...)*”.²⁹² Havia, além disso, bidês de viagem, bidês para o campo... E bidês disfarçados dentro de outros móveis.

Nas memórias de Fanny Hill, não há referência a este móvel aparentemente quase indispensável para muitas francesas. Arthur Young constata, durante sua viagem pela França, já em 1790, que os ingleses não desenvolveram o mesmo gosto pelas lavagens íntimas durante o século XVIII. Young afirmava que os franceses eram mais limpos em suas pessoas, e os ingleses em suas casas: “*dans tout appartement [na França], il se trouve un bidet aussi bien*

²⁹² [“*chefs d’œuvre d’ébéniste, assemblés en bois des Indes, en acajou, en merisier ou en amarante, plus vulgairement en noyer, plus rarement en bois de rose, peints, dorés, ou laqués à la mode chinoise, avec du vernis Martin selon le goût du jour (...)*”]. BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri. op. cit., p. 41.

qu'une cuvette pour les mains; c'est un trait de propreté que je voudrais voir plus commun en Angleterre".²⁹³

No entanto, a protagonista do romance de Cleland faz referência a um banho que prepara para si mesma depois de um encontro com Will. Mais precisamente, o jovem criado de Mr. H mal havia deixado Fanny ainda um pouco inconsciente, no sofá, depois do primeiro "*mutual trance*" entre os dois, quando o dono da casa chega. A moça, temerosa de que ele percebesse o que havia ocorrido ali alguns minutos antes, finge uma indisposição e se recusa a ter qualquer contato físico com seu amante "oficial". Este também se retira. Assim, explica Fanny, "[i]n the close of the evening, I took care to have prepared for me a warm bath of aromatic and sweet herbs; in which, having fully laved and solaced myself, I came out voluptuously refreshed in body and spirit" (p. 115).²⁹⁴ O banho aqui é revigorante e também voluptuoso, num movimento que insinua a relação entre a limpeza, o luxo e o prazer sensual.

Nas memórias de Margot, além da tradicional "*cerimônia do bidê*", o banho também aparece, ainda que num contexto menos glamoroso quando comparado àquele de Fanny. Quando é presa em *Bicêtre*, a jovem prostituta conta como os médicos que a examinaram concluíram que ela tinha "*le sang vicié*" e a condenaram imediatamente a uma quarentena. Durante o tratamento, Margot foi "*saignée, purgée et baignée*" no que ela chama de "*piscine de M. saint Côme*", para depois então receber a tal pomada que servia na cura das doenças venéreas (p. 46).²⁹⁵ Se este "banho" não ocorre num contexto de luxo e conforto, ele dá notícia dos percalços físicos associados ao trabalho da prostituta, dado integrante da ascensão de Margot – e ausente da narrativa de Fanny. O conforto do luxo chega até a jovem prostituta parisiense, mas tem seu preço e deixa marcas.

²⁹³ ["há um bidê, assim como uma bacia para as mãos; é um traço de limpeza que eu gostaria de ver mais comumente na Inglaterra"]. YOUNG, Arthur. **Voyages en France** [janvier 1790], édition de 1860, p. 362. Apud BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri. op. cit., p. 9-10.

²⁹⁴ ["no final da tarde tive o cuidado de preparar-me um banho quente de ervas suaves e aromáticas, do qual, tendo me lavado e refrescado inteiramente, emergi voluptuosamente recuperada de corpo e alma"], p. 154.

²⁹⁵ ["o sangue viciado"; "sangrada, purgada, banhada"; "piscina do senhor são Cosme"].

Observamos, assim, que o luxo entra nas histórias de Fanny e de Margot através de seu trabalho, que lhes abre as portas para espaços libertinamente e suntuosamente organizados; e para trajes e objetos que demonstram certo poder aquisitivo e uma posição social, tudo isto provocando uma transformação na auto-imagem das duas personagens e justificando sua ascensão inclusive à posição de narradoras. O espelho e o bidê, por carregarem em seus usos e significados as transformações pelas quais passava a relação com o corpo e com a intimidade no contexto setecentista, acabam por representar, de modo emblemático, todo este processo que coloca na linha de frente uma sociabilidade particular ao século XVIII, baseada num jogo de aparências, numa dança entre individualidades frívolas e sensuais, mas também com sacrifícios e degradação física. É dentro deste universo que acontecem os aprendizados de Fanny e Margot; é neste mundo que elas se constituem.

Se, como afirmamos, o trabalho estava intimamente associado ao luxo em diferentes níveis, vale observar mais em detalhe de que modo os romances lidam com a questão do papel das prostitutas na definição do que era luxuoso e materialmente desejável. Nas memórias de Margot, em acordo com o tom burlesco que, muitas vezes, domina a narrativa, as “*filles*” aparecem na vanguarda deste movimento. Logo depois de atender a seu primeiro cliente, a narradora de Fougeret explica:

Elle [Madame Florence] (...) m'envoya à ma chambre, me recommandant, sur toute chose, la cérémonie du bidet. Je ne puis m'empêcher de dire ici, par manière d'apostille, que les honnêtes femmes nous ont bien de l'obligation. Non seulement elles nous sont redevables d'un meuble si utile et nécessaire, mais encore d'un nombre prodigieux d'autres découvertes charmantes pour les commodités de la vie, et d'un goût exquis dans l'art de rehausser les charmes de la nature, et d'en réparer ou dérober aux yeux les imperfections. C'est nous qui leur avons appris le secret de multiplier les grâces, de les combiner à l'infini par les différentes façons de nous parer ; et surtout par l'air aisé de nos démarches, de notre port, de notre maintien. Nous sommes en tout les objets de leur attention et de leur étude. C'est de nous qu'elles reçoivent les modes et tous ces petits riens charlatans, dont on est enchanté et qu'on ne saurait définir. En un mot, on a beau nous décrier : les femmes de bien ne sont aimables qu'autant qu'elles savent nous copier, que leur vertu

prend l'odeur du péché, et qu'elles ont le jeu et les manières un peu catins (pp. 40-41).²⁹⁶

A prostituta, por muitos considerada um incômodo, frequentemente renegada ao *bas-fond*, associada às piores doenças e enclausurada em hospícios insalubres, ganha ironicamente ares de rainha na prosa de Fougere. É ela que, na realidade, serve de exemplo a todas as outras mulheres da sociedade, inclusive (e especialmente) às “virtuosas”. Não somente na “cerimônia do bidê”, mas no modo de se vestir e de se maquiar, no porte, na atitude e na higiene íntima, as “filles” – significando aqui, obviamente, as amantes sustentadas, atrizes da Ópera, cortesãs e afins, mas mais do que as meretrizes das ruas – dão as cartas em muito do que diz respeito ao consumo, à moda e à beleza, situando-se, deste modo, no centro da cultura e de uma economia do luxo tal qual ela se discute nestes meados do século XVIII. Por outro lado, elas mesmas e seus corpos fazem parte deste universo de “comodidades” mais ou menos luxuosas, parte do clima de prosperidade e excesso de que usufruíam as elites setecentistas europeias.

Fanny também comenta a relação das concubinas com as “mulheres de qualidade”. Ao se tornar amante de Mr. H, ela passa a frequentar um grupo de moças que viviam luxuosamente às custas de algum nobre ou burguês. Como explica, “[w]e visited one another in form, and mimicked, as near as we could, all the miseries, the follies, and impertinences of the women of quality, in the round of which they trifle away their time, without its ever entering into their little heads that on earth there cannot subsist anything more silly, more flat, more

²⁹⁶ [“Ela (...) me mandou ao meu quarto, me recomendando, acima de qualquer coisa, a cerimônia do bidê. Não posso me impedir de dizer aqui, à guisa de esclarecimento, que as “mulheres honestas” nos devem muito. Não somente elas nos devem um móvel tão útil e necessário, mas ainda um número prodigioso de outras descobertas encantadoras para as comodidades da vida, e um gosto sublime na arte de realçar os charmes da natureza, e de reparar ou esconder dos olhos as imperfeições. Nós é que ensinamos a elas o segredo de multiplicar as graças, de combiná-las infinitamente pelas diferentes maneiras de nos enfeitar; e, especialmente, pelo semblante confortável de nossos gestos, de nosso porte, de nosso comportamento. Nós somos em tudo os objetos da atenção e do estudo delas. É de nós que elas recebem as modas e todas essas coisas charlatãs insignificantes, com os quais nos encantamos e que não sabemos definir. Numa palavra, podem nos condenar: as mulheres de bem só são amáveis na medida em que consigam nos copiar, que sua virtude tome o odor do pecado, e que elas tenham o traquejo e os modos um pouco livres”].

insipid and worthless than, generally considered, their system of life is (...)”, completando: “*they ought to treat the men as their tyrants indeed!*” (p. 104).²⁹⁷

Aqui, são as cortesãs que imitam as mulheres da elite. E, se o ponto de vista da personagem de Fougereet a respeito da relação entre estas últimas e as prostitutas “sustentadas” é altamente irônico, ao mesmo tempo ele coloca a cortesã no centro de um sistema de valores que, cada vez mais, se enraíza na França. O julgamento que pode ser observado em *Fanny Hill* é diferente, pois carrega um moralismo velado que minimiza o *glamour* associado ao luxo e à prostituição. Entregar-se às “*follies*” e às “*impertinences*” significa entrar num sistema de vida “insípido”, sem valor. Ela explica que os “benfeitores” são geralmente detestados pelas amantes, que não pensam duas vezes em traí-los, justamente porque perpetuam este esquema. Logicamente, Fanny termina este trecho relatando que só não tem a mesma conduta com Mr. H por este se caracterizar por sua “*constant generosity, politeness, and tender attentions (...)*”(p. 104).²⁹⁸ Já vemos, por esta última descrição, qual é a opção que o romance propõe à vida “insípida” e sem valor das amantes sustentadas: o casamento e a condição burguesa que a própria protagonista atinge no final de sua trajetória.

Seja como for, em Paris, uma atriz ou dançarina da Ópera, com todas as despesas e caprichos pagos por um nobre ou um membro da alta burguesia do Antigo Regime, poderia aparentemente chegar a se tornar um “ícone” que ditava regras de sedução à esposa e filhas deste mesmo sujeito. Por outro lado, ela era vista como um “produto de luxo”, caro e exigente, que podia (e muitas vezes conseguia) arruinar seu “benfeitor”. Margot explica que “[R]ien ne fait tant honneur à une actrice que d’occasionner quelques banqueroutes, et d’envoyer ses adorateurs à l’hôpital” (p. 65). A falência de seu primeiro amante rico – um “*financier*” assustadoramente feio, segundo a heroína – faz com que seu “valor de mercado” aumente inesperadamente. Ou, como ela diz, a “*chute*

²⁹⁷ [“Visitávamos umas às outras, como era devido, e imitávamos, o melhor que podíamos, todas as tagarelices, extravagâncias e impertinências das mulheres de qualidade, atividades em cuja ronda elas desperdiçam o seu tempo, sem que jamais entre em suas cabecinha que não pode haver nesse mundo nada mais tolo, mais enfadonho, mais insípido e mais inútil do que, considerado em geral, é o seu sistema de vida (...); [“elas deviam encarar os homens como seus tiranos, de fato!”], p. 141.

²⁹⁸ [“sua constante generosidade, gentileza e carinhosas atenções”], p. 141.

*de mon financier me mit dans un crédit étonnant. Une foule d'aspirants de tous états se présentèrent (sic)" (p. 65).*²⁹⁹

Indissociável da relação da prostituta com o luxo, a independência econômica é elemento importante na construção de novas feminilidades às quais a libertinagem abriu espaços. Esta independência vai se definir, obviamente, na relação com a clientela. No romance de Fougère, a venalidade da antiga remendeira da rua Saint-Paul é traço definidor da personagem e esta se revela implacável; a impressão que o leitor tem é a de que, para cada meia dúzia de colares de pedras preciosas e um tanto de prataria que Margot conseguia trazer para dentro de casa, mais um ex-amante e ex-cliente caía em desgraça pública, acabando, de preferência, na miséria. Como vimos no trecho acima, a queda do cliente só fazia com que a moça conseguisse mais um punhado de outros endinheirados dispostos a seguir o mesmo caminho – um lembrete desabusado do quanto hormônios e dinheiro faziam boa combinação na competição entre os homens pela atenção feminina.

Como prostituta, Margot é tão feroz quanto os financistas que encontra. A relação dela com seus clientes aponta para a brutalidade do mundo do trabalho que se esconde por trás do conforto do luxo. Sua ascensão fulgurante lhe permite interromper a narrativa de suas memórias para incluir, *"par manière de parenthèse, les salutaires conseils"* (p. 65) que recebera de seus dois "gurus" em "negócios", o frade Alexis e o tal Sr. de Gr... M... – que apresentara Margot ao diretor da Ópera, M. Thuret. Ela explica que pretende passar adiante estes conselhos como *"un monument de ma gratitude envers eux, et comme le guide le plus sûr pour les filles qui veulent mettre à profit leurs appas"* (p. 65).³⁰⁰ Em onze itens, Margot resume assim as lições que recebera de seus dois "conselheiros", num tom que mistura crítica, cinismo e praticidade. Estes "mandamentos" para a jovem prostituta iniciante resumem o "código de ética" da personagem, especialmente em relação às técnicas de acúmulo e gerenciamento do capital:

²⁹⁹ ["Nada honra mais a uma atriz do que causar algumas bancarrotas, e enviar seus adoradores à prisão."]; ["A queda de meu homem de negócios me deu um crédito surpreendente. Uma multidão de aspirantes de todas as condições se apresentou."]

³⁰⁰ ["como parênteses, os conselhos salutares"]; ["um monumento de minha gratidão em relação a eles, e como guia para as moças que querem lucrar com seus encantos"].

Avis à une demoiselle du monde

Toute personne du sexe qui veut parvenir, doit, à l'imitation du marchand, n'avoir en vue que ses intérêts et le gain. (...)

Que celui qui la paie le mieux, ait la préférence sur ses rivaux.

Qu'elle transige le moins qu'elle pourra avec les gens de qualité : ils sont la plupart hautains et escrocs. De gros financiers renforcés, sont plus solides et plus aisés à gouverner ; il n'y a que manière de les prendre.

Si elle est sage, elle éconduira les greluchons : outre que ce sont des animaux qui n'apportent aucun profit à la maison, ils en éloignent souvent ceux qui la soutiennent. (...)

Qu'elle ait le soin de placer son argent à mesure qu'il lui viendra, et s'en fasse de bonnes rentes.

Si un étranger et un Français, également à leur aise, se trouvent en concurrence auprès d'elle, qu'elle n'hésite pas à se déclarer en faveur du premier. Indépendamment de ce que la politesse le requerre (sic), elle y trouvera mieux son compte, surtout si elle a affaire à quelques milords de la Cité de Londres. Ce sont des gens qui, quoique des cancreaux au fond, sont capables de se ruiner par orgueil pour qu'on les croie plus riches que nous. (pp. 66-67)³⁰¹

Saber escolher seus clientes, se livrar dos proxenetas, aplicar o dinheiro e gerar lucro: a relação de Margot com seus clientes é absolutamente racional e não passa por qualquer tipo de sentimentalismo, nem mesmo de prazer – a não ser, talvez, o prazer venal. Neste conjunto de conselhos, ela declara mesmo que a jovem iniciante não deve nunca deixar que seu coração seja atingido pelo “verdadeiro amor”; deve simplesmente fingi-lo para conseguir inspirar este sentimento em outros e ganhar com isto. O que interessa é ter a

³⁰¹ *Conselho a uma jovem prostituta*

Toda pessoa do sexo que queira vencer precisa, como o comerciante, ter em vista somente seus interesses e ganho. (...)

Que aquele que a pague melhor tenha a preferência sobre seus rivais.

Que ela faça o mínimo de transações possíveis com gente de qualidade: eles são, em sua maioria, arrogantes e impostores. Os grandes financistas autênticos são mais sólidos e mais fáceis de manipular; é só aprender a lidar com eles.

Se ela for esperta, se livrará dos gigolôs: além de serem animais que não trazem nenhum lucro à casa, frequentemente afastam aqueles que a sustentam. (...)

Que ela tenha o cuidado de aplicar seu dinheiro conforme o ganha, e que acumule boas rendas.

Se um estrangeiro e um francês, igualmente ricos, se encontram em concorrência junto a ela, que ela não hesite em se declarar em favor do primeiro. Independentemente do que requer a polidez, ela terá melhores resultados, especialmente em se tratando de alguns milordres da Cidade de Londres. São pessoas que, mesmo sendo pobres diabos, são capazes de se arruinar por orgulho, para que pensem que eles são mais ricos do que nós.

clientela certa para acumular o máximo de riquezas possível e, observando a ascensão de Margot, é isto, de fato, o que ela consegue fazer: a moça passa do coletor de impostos que lhe ofereceu uma moeda de ouro no prostíbulo de Madame Florence para as mãos do filho de um rico comerciante de Hamburgo que, antes de conseguir o que desejava, dá a Margot um colar custando mais de oito mil francos.

A independência econômica da personagem de Fougeret é fortemente marcada pelo seu pragmatismo e por uma visão bastante crítica da clientela, assim como da própria condição da prostituta. É neste sentido que o elemento grotesco ganha significado dentro da narrativa: como o avesso, ou melhor, o lado oculto do luxo. Dito de outro modo, a crítica que se desenha através do caráter grotesco observado por Margot em seus clientes (sejam eles mais ou menos ricos) e na torpeza de muitas situações em que ela mesma age para conseguir ganhar mais e galgar outros degraus na escala social, parece indicar que a opulência a que a personagem ascende – e, por extensão, talvez, aquela que uma pequena parte da sociedade francesa atinge – não é gratuita, mas exige, provavelmente, que se entre em contato com o que há de pior na tal “natureza humana”, sobre a qual tanto se discutia.

Fanny Hill também aprende a ter uma relação pragmática com os clientes com vistas a uma independência financeira, mas este traço carrega sempre a nuance da abordagem sentimentalista das situações em que a heroína se encontra, especialmente dentro da perspectiva da “polidez”, característica compartilhada pela maioria dos parceiros com que ela trata – a grande exceção, Sr. Crofts, só vem confirmar este princípio. Sua trajetória não inclui um código no estilo de Margot, mas vai se organizando dentro da lógica destes encontros “polidos” e funciona segundo a “ética da polidez” que permeia todo o romance. O luxo é, muitas vezes, quase consequência destes momentos e, neste sentido, a heroína de Cleland se permite aproveitar mais languida e libertinamente das diferentes etapas de sua ascensão. Como já mencionamos, a relação de Fanny com o trabalho de prostituta não exclui a ideia de prazer, nem tem o método racional que se pode identificar na ascensão de Margot. Assim, o grotesco, nas memórias de Fanny, está menos relacionado à vileza

da relação intrínseca entre luxo e trabalho, e mais próximo do que não corresponde ao ideal de polidez que vai se desenhando ao longo dos encontros da inglesa com seus clientes.

Lembremos que a sua entrada propriamente no universo da prostituição só acontece depois de seu encontro com Charles, quando fora forçada pela terrível Sra. Jones a relacionar-se com Mr. H. Como já mencionamos, este primeiro benfeitor não somente pagou as dívidas da moça, mas a cobriu de presentes, instalando-a em aposentos bastante agradáveis onde ele vinha visitá-la sempre de maneira atenciosa, generosa e polida. Quando é expulsa dali por causa de sua relação com o jovem Will, Fanny é logo acolhida pela Sra. Cole e é no contexto protegido do bordel desta gentil cafetina – que a moça define como cheia de “*sincerity of tenderness*” (p. 130) – que ela entrará em contato com seus outros clientes.

Sabemos o quanto os mantenedores do prostíbulo da Sra. Cole eram, segundo a narradora, sujeitos da mais fina estirpe. Eles compartilham esta característica básica – em maior ou menor grau – com os outros clientes com quem Fanny faz negócios. O Sr. Norbert, que chega na casa de Cole porque seguiu Fanny pelas ruas de Londres durante uma das raras saídas da moça, é um “*gentleman originally of great fortune*” (p. 166) que recebia Fanny em aposentos “*furnished in a taste of grandeur that had a special eye to all the conveniences of luxury and pleasure*” (p. 167)³⁰²; e, mesmo se ele logo revela uma série de fraquezas relacionadas a seu passado devasso, Norbert é mais motivo de pena do que de asco por parte da protagonista.

A Sra. Cole vende a ele novamente a virgindade de Fanny – ou, como ela diz, “*my imaginary jewel*”, (p. 168) – e a moça também lucra bastante com as visitas periódicas ao cliente, acumulando o que identifica como “*a kind of little fortune*” (p. 175), sem precisar arruiná-lo. Ao contrário, alguns meses de convivência haviam feito muito bem a Norbert. Segundo Fanny, “*he was grown more delicate, more temperate, and all in course more healthy; his gratitude for which was taking a turn very favourable to my fortune, when once more the caprice of*

³⁰² “[*cavalheiro originalmente de grande fortuna*”], p. 216; “[*arrumadas com um gosto faustoso que visava especialmente todas as comodidades do luxo e do prazer*”], p. 217.

it dashed the cup from my lips" (p. 179).³⁰³ A heroína de Cleland vai transformando o ex-devasso no ideal do *gentleman* iluminista – delicado e “temperado” – e, ainda por cima, acumula capital.

Mas Norbert sai da vida da moça de maneira trágica, falecendo em Bath depois de uma recaída em que se lança numa “*orgia de bebida*” com outros cavalheiros. Os próximos clientes que a Sra. Cole providencia para Fanny trazem à narrativa o tempero de prazeres menos tradicionais que aqueles praticados com Norbert, mas, ainda assim, não escapam à regra da polidez. Mr. Barville, por exemplo, jovem frequentador da casa, vestia-se de modo singelo, “*extremely neat, but plain, and far too inferior to the ample fortune he was in full possession of: this too was a taste in him, not avarice*”³⁰⁴ (p. 182). Barville “*was under the tyranny of a cruel taste: that of an ardent desire, not only of being unmercifully whipped himself, but of whipping others*” (p. 180) e sua grande dificuldade, tendo em vista a “*natural sweetness of his temper*” (p. 183)³⁰⁵, era encontrar alguma moça disposta a dar vazão, junto com ele, a estas fantasias. Fanny aceita, descobre o prazer deste exercício (“*ultimately much more to my satisfaction than I had bespoke the nature of it to turn out*”³⁰⁶) e ganha, assim, um lugar cativo no coração da Sra. Cole – aplicando-se em “*promote either my [de Fanny] profit or pleasure, she [Sra. Cole] had a special regard for the first (...)*” (p. 190).³⁰⁷

A experiência com os dois rapazes que conduzem a narradora e sua companheira Emily para a casinha perto de Surrey funciona dentro do mesmo princípio, a saber, o de *rendez-vous* que inclui a polidez, o prazer e o lucro. Estes encontros valem para Fanny uma pequena fortuna de oitocentas libras em roupas, joias e prataria que, acumulada durante a sua “estadia” com a Sra.

³⁰³ [“ele se tornara mais delicado, mais temperado e, no decorrer desse processo, mais saudável; sua gratidão por isso estava tomando um rumo muito favorável à minha fortuna, quando mais uma vez o capricho do destino arrancou-me a taça dos lábios.”], p. 231.

³⁰⁴ [“extremamente bem-arrumado, mas com trajes simples e muito inferiores à ampla fortuna que ele possuía; isto também fazia parte do seu gosto, não era avareza.”], p. 249.

³⁰⁵ [“se encontrava sob a tirania de um gosto cruel: o de um ardente desejo não apenas de ser ele próprio chicoteado, mas de chicotear a outrem”], p. 232; [“doçura natural do seu temperamento”], p. 249.

³⁰⁶ [“em última análise, me deu muito mais satisfação do que eu previa sua natureza poderia proporcionar” (sic)], p. 257.

³⁰⁷ [“promover tanto o meu proveito quanto o meu prazer, ela teve uma consideração toda especial pelo primeiro”], p. 257.

Cole, serviu para que ela pudesse se instalar sozinha em uma casinha na região de *Marylebone*. Neste momento, a protagonista de Cleland já é independente financeiramente, mas ainda faltam duas coisas para que ela chegue, de fato, à posição de reconhecimento em que a encontramos quando ela se apresenta à sua interlocutora *Madam*: uma fortuna considerável e um marido. É neste ponto do enredo que Fanny conhece o solteirão com o qual convive durante menos de um ano e do qual se torna herdeira. Logo na sequência, há o reencontro com Charles e o casamento, fechando assim a trajetória da narradora.

A passagem pela carreira de mulher de prazer é o trampolim que permite a Fanny atingir o patamar social que reconhece como legítimo. Os clientes que encontra, excetuando-se o Sr. Crofts, não são necessariamente desprezíveis, e sempre trazem algo para a vida de Fanny além do dinheiro – ela aprende boas maneiras com Mr. H, desenvolve os “*prazeres da mente*” com o rico solteirão de *Marylebone*. Parece que a relação perversa entre riqueza e trabalho, tal qual ela aparece nas memórias de Margot, não está no centro das atenções aqui. O luxo faz parte do percurso de Fanny, sem que a narrativa contenha, em sua essência, seu elemento destrutivo que, especialmente através do caráter grotesco, o romance de Foucheret deixa entrever.

2.2. Monstros, bruxas e outras criaturas

“Il faut avoir été catin pour concevoir toutes les horreurs du métier.” (Fougeret de Monbron, Margot la Ravaudeuse)

Ao ser conduzida à casa de Madame Florence, Margot não entende, de imediato, qual era a natureza do negócio ao qual ela seria, em breve, associada. Enquanto tenta interpretar os sinais à sua volta, o jantar é servido. À mesa, junto com Margot, estão Florence e suas “senhoritas”. Tudo parece caminhar bem, *“l'appétit et la bonne humeur des convives y servit d'épices et en rehaussa les apprêts”* (p. 33).³⁰⁸ De repente, no entanto, a cena muda de ritmo:

Tout allait au mieux jusque-là. Mais deux de nos demoiselles ayant outrepassé les bornes de la tempérance, et les fumées bachiques leur ayant tout à coup offusqué le chef, l'une assena sur le mufle de la seconde, un coup de poing, auquel celle-ci riposta d'un coup d'assiette. Dans l'instant la table, les plats, les ragoûts et les sauces furent éparpillés par terre. Voilà la guerre déclarée. Mes deux héroïnes s'élançant l'une sur l'autre avec une fureur égale. Mouchoirs de cou, escoffions, manchettes, tout, en une minute, est en lambeaux. Alors la maîtresse s'étant avancée pour interposer son autorité, on lui colle, par mégarde, une apostrophe sur l'œil. Comme elle ne s'attendait pas à une caresse de la sorte, et que d'ailleurs ce n'était pas son défaut d'être endurante, il ne fut plus questions de paix. (...) Dès le commencement, je m'étais retranchée toute tremblantes dans un coin de la salle, d'où je ne branlai pas tant que dura le chamailis. C'était un spectacle effrayant, et burlesque tout à la fois, de voir ces cinq créatures échevelées culbutant et roulant les unes sur les autres, se mordant, s'égratignant, jouant des pieds et des poings, vomissant toutes les horreurs imaginables, et montrant scandaleusement leur grosse et menue marchandise (pp. 33-34).³⁰⁹

³⁰⁸ [“o apetite e o bom humor das convivas lhe serviram de tempero [para o jantar] e incrementaram o gosto]

³⁰⁹ [“Tudo ia bem até ali. Mas duas de nossas demoiselles, tendo ultrapassado os limites da sobriedade, e as fumaças báquicas tendo ofuscado seu julgamento, uma enfiou no focinho da outra um belo soco, ao qual esta respondeu golpeando-a com um prato. Num instante, a mesa, os pratos, os guisados e os molhos foram espalhados no chão. A guerra estava declarada.

A briga só termina quando um criado da casa tem a ideia de enganar as mulheres anunciando a chegada de um cliente importante. Elas interrompem a batalha e correm aos seus quartos para se recompor e refazer a toalete. Este episódio serve para que Margot finalmente entenda onde ela se encontra – como ela explica, o leitor, “*plus éclairé*”, já tinha adivinhado. Nesta refeição repleta de “*fumaças báquicas*”, as companheiras de Margot, inicialmente descritas como figuras elegantes, tornam-se “*criaturas*” cuja grosseria é burlesca e assustadora. A cena reforça a opinião severa que se revela, ao longo do romance, em relação às prostitutas e a tudo o que lhes diz respeito. No entanto, ela aponta para algo que vai além da pintura pessimista das “*filles*”, pois expõe o elemento grotesco, outro tema da literatura libertina presente tanto no romance de Fougeret de Monbron, quanto no de Cleland.

Não é fortuito o fato de que Margot tenha descoberto a “animalidade” de suas companheiras de bordel durante um jantar. Os atos de comer e beber são atividades características do universo grotesco e, significativamente, já no século XVI, a cena do banquete estava associada não somente a uma certa monstruosidade da “*grande boca aberta que mói, corta e mastiga*”³¹⁰, devorando o mundo, mas também a comportamentos sociais fora da norma, indisciplinados e ímpios. As “*correntes e estados de espírito ateístas e materialistas*” são, assim, diretamente associados à “*atmosfera de mesa*”, ou melhor ainda, à “*libertinagem de mesa*”³¹¹ pela qual eram caracterizados, na França, por exemplo, os poetas Théophile de Viau e Saint-Amant. No século XVIII, as refeições são parte fundamental do cotidiano mundano –

Minhas duas heroínas se lançaram uma sobre a outra com furor equivalente. Seus lenços de pescoço, suas toucas, os punhos de suas roupas, tudo, num minuto, estava em farrapos. Então, quando a dona da casa se levanta para impor sua autoridade, elas lhe mandam, sem querer, uma bofetada no olho. Como ela não esperava receber tamanho afago, e como, aliás, não era um defeito seu submeter-se, não foi mais questão de paz. (...) Desde o início, eu tinha me escondido, tremendo toda, num canto da sala, de onde não saí enquanto durou a confusão. Foi um espetáculo assustador e burlesco ao mesmo tempo, ver aquelas cinco criaturas descabeladas, se derrubando e rolando umas sobre as outras, se mordendo, se arranhando, lutando com os pés e com os punhos, vomitando todos os horrores imagináveis, e mostrando escandalosamente sua mercadoria, a grande e a pequena].

³¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais**. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ UnB, 2008, p. 245.

³¹¹ BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 259.

especialmente o “*souper*” –, pois o libertino dá grande importância aos prazeres gastronômicos e à ligação entre a mesa e a alcova.³¹²

Resquício de um mundo em que as figuras grotescas estavam associadas à vitalidade cíclica das festas populares, no universo libertino o grotesco faz parte do processo de estabelecimento do realismo que se desenvolve ao longo do século XVIII e se prolonga no século XIX. Assim, “*advogados, mercadores, alcoviteiras, velhos e velhas*”³¹³ caricatos povoam os romances modernos. As características e ações destes personagens típicos – o comer e o beber sem etiqueta, a decadência física, os corpos “disformes”, as grosserias, os insultos e o riso – se associam ao sexo, num processo de “domesticação”³¹⁴ da vida sensual e sensorial. Por sua vez, esta domesticação – no sentido de um progressivo “confinamento” das experiências dentro da esfera doméstica – aponta para o interdito que se instala progressivamente, no contexto europeu, no tocante a assuntos e comportamentos relacionados às necessidades fisiológicas no contexto da vida pública. Ao mesmo tempo, promove novas perspectivas sensualistas e materialistas no que se refere ao corpo e à sexualidade.

Neste sentido, este processo de “privatização” da vida sensorial e sensual funciona também como lembrete do lado obscuro e caótico por trás da razão, da ordem e das hierarquias. Isto posto, entendemos que o grotesco, nas memórias de Margot, se expresse sobretudo sob a forma de uma sátira social que define a perspectiva cínica da narradora – como algo que “*deixa pressentir*

³¹² Cf. DELON, Michel. “Gastronomies libertines”, op. cit., pp. 165-179.

³¹³ BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 46. Bakhtin vê este processo de constituição de uma estética realista a partir do século XVIII como uma espécie de mutilação, de degeneração do que ele define, em sua análise da obra de Rabelais, como “realismo grotesco”. Sua análise é interessante para se compreender o grotesco dentro do universo da libertinagem, especialmente no que se refere ao que ele chama de “novo cânon” (que vai reinar a partir do século XVII) em relação ao “realismo grotesco” exemplar, para ele, em Rabelais. Bakhtin explica que, neste cânone moderno, tudo o que diz respeito à vida sexual, às necessidades fisiológicas, ao comer e ao beber se transfere para o plano da vida privada, perdendo sua relação com a vida social e com o “*todo cósmico*”. Sem a dualidade nascimento-morte, o corpo grotesco teria conservado simplesmente um “*pálido reflexo*” de seu caráter cíclico. As regras de boas maneiras e a moda teriam aparecido justamente como modos de se “*disfarçar as saídas*” do corpo humano (boca, garganta, nariz, ânus etc.). Cf. BAKHTIN, Mikhail. op. cit., pp. 279-282; especialmente, a nota 7, na página 282.

³¹⁴ A expressão é utilizada por Bakhtin quando este se refere a **Dom Quixote**, obra na qual, segundo o crítico, já apareceriam sinais da relação de caráter privado e pessoal que começa a se estabelecer com os corpos e com as coisas a partir do século XVII. Ver BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 20.

*uma desordem essencial*³¹⁵ por trás das aparências e que assusta por sua força, sugerindo “*realidades que são da ordem do inconsciente*”.³¹⁶ Ao mesmo tempo, o grotesco funciona como materialização, nas diferentes figuras típicas que Margot encontra, da relação ambígua que a narradora mantém com um mundo no qual os únicos valores compartilhados parecem ser a riqueza e a acumulação de bens.

É especialmente neste sentido que o grotesco se revela, nas memórias da cortesã francesa, como uma espécie de avesso do luxo. Margot quer enriquecer e viver no conforto, mas despreza seus próprios métodos e a deprime o fato de que as relações sociais se caracterizem pela futilidade e pela torpeza de caráter. Isto a atinge de tal modo que, como ela explica, no auge de sua carreira, “*je tombai dans une langueur et une mélancolie qui furent l’écueil du savoir des plus célèbres disciples d’Esculape*” (p. 102).³¹⁷ Todos ignoravam o mal que a acometia e passavam o tempo a prescrever remédios inúteis. O único que consegue ajudá-la é um “*empirique*” conhecido como *Vise-à-l’œil* – porque ele afirmava conhecer a natureza de todas as doenças nos olhos –, cujo diagnóstico é implacável: “*votre mal (...) n’est point une affection du corps, mais un dégoût de l’esprit, causé par l’abus d’une vie trop délicieuse*” (p. 104).³¹⁸ Em sua carreira como prostituta, Margot reconhece ter acumulado confortos e uma vida “*deliciosa*” em função de “*milagres*” operados pela “*fortuna*” (p. 52) – o que quer dizer que não é o trabalho incessante que traz conforto material, mas apenas a sorte de conhecer as pessoas certas no

³¹⁵ [*laisse pressentir un désordre essentiel*] DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin**. Paris: Hachette, 2000, p. 311.

³¹⁶ [*des réalités qui sont de l’ordre de l’inconscient*]. DELON, Michel. *op. cit.*, p. 304.

³¹⁷ [*eu caí numa letargia e numa melancolia que foram um obstáculo ao conhecimento dos mais célebres discípulos de Esculápio*.”] Esculápio era o nome dado ao deus grego Asclépio dentro da tradição latina. Trata-se do deus da Medicina e da cura.

³¹⁸ [*seu mal (...) não é um distúrbio do corpo, mas uma aversão do espírito, causada pelo abuso de uma vida muito deliciosa*]. Segundo Michel Delon, o termo “empírico” aparece na **Encyclopédie** como os “*médecins qui se sont fait des règles de leur profession sur leur pratique, leur expérience, et non point sur la recherche des causes naturelles, l’étude des bons ouvrages, et la théorie de l’art (...). Mais le mot empirique se prend odieusement dans un sens figuré pour désigner un charlatan, et se donne à tous ceux qui traitent les maladies par des prétendus secrets sans avoir aucune connaissance de la médecine.*” (1755) [*médicos que aprendem as regras da profissão a partir de sua prática, de sua experiência e não em cima da pesquisa das causas naturais, o estudo das boas obras, e a teoria da arte (...). Mas a palavra empírico toma odiosamente um sentido figurado para designar um charlatão, e se dá a todos que tratam as doenças por pretensos segredos sem ter qualquer conhecimento da medicina.*]. Ver nota 103 na edição do romance utilizada neste estudo (pp. 116-117).

momento certo. Instala-se, assim, um mal-estar que diz respeito ao caráter perverso da relação entre a riqueza e o trabalho. O luxo tem um preço, e Margot o assume plenamente, mesmo que o despreze profundamente.

No romance de Cleland, o grotesco também aparece como veículo de crítica. A particularidade das memórias de Fanny Hill é que, nelas, este elemento é acompanhado de especificidades relacionadas às diferentes ideias que, no contexto inglês, “douraram a pílula” no que se refere ao conforto, à opulência, à acumulação de riqueza, ao trabalho e ao papel da sociabilidade nisto tudo. Assim, na perspectiva de Fanny, o grotesco é o avesso da “polidez” e sua relação com o luxo é mediada por este filtro. O mal-estar que pode ser identificado no romance de Fougere é apenas levemente insinuado nas memórias de Fanny. A riqueza dos clientes “polidos” lhe parece “natural” na medida em que está em acordo com toda a ética de sociabilidade que ela valoriza. É nesta lógica que Fanny explica, a respeito do falecido “solteirão” que lhe deixou toda a sua fortuna:

(...) he it was who first taught me to be sensible that the pleasures of the mind were superior to those of the body, at the same time that they were so far from obnoxious to, or incompatible with each other that, besides the sweetness in the variety and transition, the one served to exalt and perfect the taste of the other to a degree that the senses alone can never arrive at (p. 211).³¹⁹

O dinheiro que ela herda – e que lhe permite ter independência financeira – vem acompanhado de lições importantes, tão valiosas quanto o capital. Entre elas, o princípio de uma comunhão dos deleites sensuais com prazeres mentais. Um ajuda a ressaltar e aperfeiçoar o gosto pelo outro. Por este legado, o solteirão entra no rol de personagens “polidos” que a moça encontra durante a sua trajetória – junto com Charles e alguns clientes da casa da Sra. Cole. O grotesco está longe destes personagens e só funciona para descrever

³¹⁹ [*“foi ele que pela primeira vez me ensinou a ser sensível a que os prazeres da mente eram superiores aos do corpo, ao mesmo tempo em que estavam muito longe de serem desagradáveis, ou incompatíveis um com o outro, e que, além do encanto que havia na variedade e na transição, um servia para exaltar e aperfeiçoar o gosto do outro, a um grau que somente os sentidos não podem jamais atingir”*], p. 282.

o que não se parece com eles. Assim, a estética grotesca é apropriada nos romances de Cleland e de Fougere na confluência de duas correntes: de um lado, ela aparece como índice da relação perversa entre o luxo e o trabalho. Por outro lado, ela obedece à lógica da vertente satírica da literatura da libertinagem erótica, na qual o corpo é explorado para além de seus limites físicos e fisiológicos. Nas **Memoirs**, no entanto, estas duas correntes são constantemente atenuadas pelo princípio da “polidez”.

Um primeiro elemento revelador do grotesco nas narrativas aqui em questão é o consumo desmesurado e pouco refinado de bebidas e comidas, atividade que aparece ao mesmo tempo como estímulo sensual, e como causa de asco e de repulsa. Nas memórias de Margot, comer e beber são atos que servem para apontar, não sem humor, a degeneração física e moral das diferentes categorias sociais representadas no romance. Lembremos do episódio em que a moça conhece o frade Alexis, na casa de Madame Thomas. Nesta cena, as figuras grotescas são o religioso, alvo recorrente da sátira em textos licenciosos, e a alcoviteira que vive de pequenos expedientes – os quais incluem a venda de chapéus e o aliciamento das “*revendeuses de vieilles nippes*” (p. 52)³²⁰ para serviços sexuais. Quando Alexis aparece, a dona da casa “*est occupée à trousser l’oie dont elle veut le régaler*” (p. 55).³²¹ E, durante tamanho “*festin*” – termo que a narradora utiliza para identificar a refeição de que participariam –, os três não perdem tempo: “*quand l’oie fut arrivée, nous nous mîmes à piler des dents chacun de notre mieux*” (p. 57).³²² Assim, “*entre la poire et le fromage*”, o frade tira da bolsa um “*saucisson de Boulogne*” e, especialmente, “*un flacon de ratafiat que des filles de bien, qui avaient passé la nuit en débauche à Neuilly, lui avaient donné*” (p. 57).³²³

Madame Thomas não se faz de rogada diante da garrafa de licor trazida pelo amante. Fisicamente, ela era, segundo Margot, “*une grosse camuson, chargée de viande*”. Ainda assim, “*à travers son excessif embonpoint, on découvrait des traits qui faisaient soupçonner qu’elle n’avait pas été, en son temps, d’une*

³²⁰ [“revendedoras de roupas usadas”].

³²¹ [“está ocupada em preparar o ganso com o qual ela queria regalá-lo”].

³²² [“quando o ganso chegou, nós começamos a devorá-lo, cada qual fazendo o seu melhor”].

³²³ [“entre a pêra e o queijo”; [“um salsichão de Boulogne”; “uma garrafa de ratafiat, que umas moças de bem, que tinham passado a noite em devassidão em Neuilly, lhe tinham dado.”]

figure indifférente” (p. 52).³²⁴ Por esta razão, continua Margot, Thomas mantinha um “*commerce clandestin*” com alguns homens. Naquele momento, portanto, a comilança e os instintos associados à bebida alcoólica a colocam rapidamente num humor peculiar:

Mme Thomas, trouvant cette liqueur de son goût, en avala plus de deux tiers à sa part : ce qui la mit de si bonne humeur, que les yeux lui roulaient dans la tête comme ceux d'une chatte en chaleur qui appelle le matou. À la façon dont elle trémoussait sur sa chaise, on aurait juré qu'elle avait une botte de chardons au derrière, tant les esprits du ratafiat fermentaient cette partie-là. Il lui prenait des saillies de tendresse et de fureur tout à la fois. Elle embrassait le moine, elle le pinçait, le suçait, le mordait, le chatouillait. (...) Si le lecteur judicieux se souvient que j'ai peint Mme Thomas comme une grosse gague, surchargée de cuisine, il ne scandalisera point de l'attitude que le frère Alexis lui fit prendre. La bonne dame avait un si terrible ventre, qu'il n'était pas possible de l'attaquer de ce côté-là. Le curedent d'un étalon de Mirebalay n'y aurait jamais atteint (p. 57).³²⁵

A velha chapeleira, obesa, com o corpo deformado pelo enorme ventre, é fortemente animalizada em suas reações à bebida e ao desejo sexual inspirado pelo religioso. Como uma “*gata no cio*” regada ao açúcarado *ratafiat*, ela seduz Alexis numa aproximação, recorrente no romance libertino erótico, entre “*o vocabulário do prazer e o da repulsa*”.³²⁶ O frade também é animalizado na referência ao garanhão de *Mirebalay*, que se justifica, em nota

³²⁴ [“uma grande sem-vergonha, cheia de carnes”]; [“através de seu porte excessivo, percebia-se traços que faziam desconfiar que ela não havia sido, na sua época, de aparência indiferente”]. Segundo nota de Michel Delon, o termo “camuson” é um diminutivo de “camus”, que significa, literalmente, arrebitado, ou alguém que “que tem o nariz curto e achatado”; mas, como explica Delon na mesma nota, o Dicionário de Trévoux explica que “on ne le dit qu'en badinant”, ou seja, a palavra é utilizada em jogos verbais galantes, como no caso do próprio Fougeret, que conta no **Cosmopolite** que encontrou “une petite camuson assez ragoûtante”. Daí a tradução que escolhi aqui.

³²⁵ [“Madame Thomas, tendo gostado deste licor, engoliu mais de dois terços sozinha: o que a deixou de tão bom humor que seus olhos giravam como uma gata no cio chamando o macho. Do modo como ela se mexia em sua cadeira, dava para jurar que ela tinha um ramo de cardos cheios de espinhos na traseira, de tanto que o ratafiat fermentava aquela parte. Ela tinha ímpetos de ternura e furor, tudo ao mesmo tempo. Ela beijava o monge, o beliscava, o chupava, o mordía e fazia cócegas nele. (...) Se o leitor judicioso se lembrar que pintei Mme Thomas como uma grande balofa, sobrearregada de comida, ele não se escandalizará com a posição que o frade Alexis a fez assumir. A boa senhora tinha uma barriga tão terrível, que não era possível atacá-la por aquele lado. O palito de dentes de um garanhão de Mirebalay não teria jamais atingido seu alvo.”]

³²⁶ [“le vocabulaire du plaisir à celui du dégoût”]. DELON, Michel. op. cit., p. 306.

do autor, pelo fato de que, neste “pays” da Bretanha, “os asnos *tem a reputação de serem os melhores*” (p. 57). Veremos que a cena entre a gorda senhora e o frade devasso pode até causar certo nojo na protagonista-narradora, mas não a impede de querer repetir a dose com Alexis. A própria Madame Thomas contribui para isto, pois, como explica Margot, “*elle retire du caleçon du frère Alexis le monstre encore fumant de rage, et me le mit dans la main*” (p. 59).³²⁷ O órgão sexual do frade é igualmente transformado em monstro, exacerbação recorrente no contexto libertino e no universo grotesco.

O apelo sensual que a bebida (alcóolica ou simplesmente estimulante) traz à narrativa e o humor que a acompanha não diminuem a força da crítica de Margot, nem dissimulam os fins pecuniários que motivam fundamentalmente suas atitudes. Quando encontra seu barão alemão, a cortesã o convida à sua casa, primeiro para tomar chocolate – o que indica, de passagem, a ascensão da prostituta, pois, como se sabe, tratava-se de uma bebida exótica, reservada à elite na França setecentista. Durante este momento de pleno deleite sensual e sensorial no qual, segundo Margot, “*nous régaliions notre odorat et notre palais du parfum agréable de ce liquide mousseux*” (p. 72)³²⁸, ocorre a visita “inesperada” do joalheiro da moça, junto ao qual o “pretendente” acaba gastando uma fortuna em joias para sua amada. Talvez pela combinação do aroma e do sabor prazerosos do chocolate com os modos lânguidos de Margot, fato é que o barão se rende, e o lucro é tão alto que a moça lhe oferece uma retribuição rápida pelo “presente” – “*sur le pied du lit, une reconnaissance de ses huit mille francs*” (p. 74).³²⁹

Se a bebida funciona como afrodisíaco, isto não quer dizer que as coisas sempre terminem bem. Neste sentido, com o mesmo barão, Margot tem que lidar com uma situação incômoda e exemplarmente grotesca. O sujeito tinha, segundo a narradora, “*la louable coutume de s’enivrer*” (p. 75).³³⁰ O problema é que ele “*ne se sentait jamais plus d’amour qu’en ces*

³²⁷ [“*ela tirou das ceroulas do frade Alexis o monstro ainda fumegando de fúria e o colocou na minha mão.*”]

³²⁸ [“*nós regalávamos nosso olfato e nosso paladar com o perfume agradável deste líquido espumoso*”].

³²⁹ [“*ao pé da cama, um reconhecimento por seus oito mil francos*”].

³³⁰ [“*o louvável costume de se embriagar*”].

circonstances”, ou seja, era quando estava embriagado que o barão vinha à casa de sua amante. De certa feita, portanto, Margot já ia se deitar quando adentra seu “benfeitor”:

Le glouton en entrant, heurta du pied contre le seuil de la porte ; en perdant l'équilibre, il tomba le nez sur le carreau. Sa chute ne pouvant être légère dans l'état où il était, on le releva presque sans mouvement, le visage tout ensanglanté. Si j'avais eu le temps de m'évanouir, je l'aurai fait infailliblement ; mais le secours pressant, je volai à mon cabinet de toilette, et revins munie de trois ou quatre flacons de différentes eaux. Comme je le crus plus dangereusement blessé qu'il n'était, je ne me contentai pas de lui laver et bassiner le museau, je voulus aussi lui faire avaler une cuillerée d'eau d'arquebusade : mais à peine le salope en eut-il quelques gouttes sur les lèvres, qu'il lui prit un hoquet effroyable, et au même instant il me lança dans la bouche les trois quarts de son dîner. J'essayerais (sic) vainement d'esquisser la peinture de cette désagréable scène ; il suffit de savoir que je vomis presque jusqu'au sang, que je changeai tout, et dépensai la valeur de plus de quatre louis de quintessence à la parfumer et me gargariser (p. 75).³³¹

O cliente é um “*glutão*” embriagado que, depois de uma queda que o deixa ensanguentado, não hesita em vomitar todo o jantar na boca da heroína; ela própria, depois disto, vomita até sangrar. Se a linguagem de Fougere e a exposição sem pudores dos líquidos corporais remetem ao universo do grotesco próximo daquele que Bakhtin identifica na literatura medieval, não se deve esquecer de que o contexto da libertinagem setecentista traz outros fatores à mistura e que o humor, claramente presente, se conjuga com outros

³³¹ [“o *glutão*, ao entrar, bateu o pé na soleira da porta; e, perdendo o equilíbrio, caiu de nariz no chão. Sua queda não podendo ser leve pelo estado em que ele se encontrava, foi levantado quase sem movimentos, o rosto todo ensangüentado. Se eu tivesse tido tempo de desmaiar, o teria feito sem falta; mas, como havia urgência de socorro, voei ao meu gabinete de toalete, e voltei munida de três ou quatro vidrinhos de águas diferentes. Como pensei que ele estava mais perigosamente ferido do que de fato estava, eu não me contentei simplesmente em lavar-lhe e umedecer-lhe o focinho, quis também fazer com que ele engolissem uma colherada de água de arquebusade: mas, o salafário mal recebera algumas gotas nos lábios, teve um soluço assustador e, no mesmo instante, me lançou dentro da boca três quartos do seu jantar. Eu tentaria em vão esboçar a pintura desta cena desagradável; é suficiente saber que eu vomitei até sair sangue, que troquei tudo, e gastei o valor de mais de quatro luíses de quintessência para me perfumar e fazer gargarejos.”] Segundo o **Trésor de la Langue Française**, a água de “arquebusade” era utilizada nos curativos de feridas abertas, especialmente provocadas por armas de fogo. Disponível em <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?75;s=3392487105;r=3;nat=;sol=1>. Acesso em 18/05/2011.

elementos. Margot explica que quis se livrar rapidamente dos traços deste episódio e gastou seus perfumes, trocou de roupa. E, mesmo se ela relata ter ficado realmente furiosa e expulsado o alemão de sua casa, anunciando jamais querer vê-lo novamente, sua opinião muda diante da enorme quantidade de dinheiro que um dos seus intermediários, Gr... M..., consegue para ela junto ao ex-amante.

O barão volta aos braços de Margot mediante duzentos e cinquenta moedas de ouro, ou “*beaux louis neufs*” (p. 77). Neste ponto, ela chora mas, principalmente, ri: “*Au son mélodieux de ces espèces, un torrent de pleurs coula immédiatement de mes yeux. Cette situation l’attendrit [ao barão] au point qu’il se mit à beugler comme un veau, de manière que notre réconciliation fut touchante à pâmer de rire*” (p. 77).³³² A explosão de sucos gástricos e de sangue associada à glotonaria do alemão não é encarada como expressão positiva de uma força vital; o riso é consequência, ao contrário, de uma motivação “egoísta”³³³, ou seja, da ingenuidade do barão diante da avidez capitalista da prostituta. O humor presente na linguagem burlesca de Margot – para a qual o cliente é um “*salafrário*” com “*focinho*” –, na bebedeira e na queda ridícula deste enfatiza o que interessa: a esperteza da moça e o fato de que ela consegue enganar mais um sujeito para ficar mais rica.

Outro cliente estrangeiro, um *milord* inglês, possuía uma fortuna bastante atraente para os interesses de Margot. Uma das dificuldades com este freguês, porém, era comer e beber em sua companhia: “*nous ne mangions les trois quarts du temps que des tranches de bœuf grillées, des côtelettes de mouton, du veau rôti nageant dans une sauce de beurre, avec des feuilles de chou vertes, telles qu’on les donne aux bêtes de basse-cour. Quelquefois (et c’était son plat favori) un pièce de porc avec une marmelade de pommes*” (p. 87).³³⁴ Tampouco no quesito bebidas alcoólicas parecia haver acordo entre os dois

³³² [“Ao som melodioso deste dinheiro, uma torrente de lágrimas escorreu imediatamente de meus olhos. Esta situação o amoleceu ao ponto de começar a mugir como um bezerro, de modo que nossa reconciliação foi tocante a matar de rir.”]

³³³ Ver BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 17.

³³⁴ [“nós só comíamos, três quartos do tempo, fatias de carne grelhada, costeletas de carneiro, vitela assada boiando num molho de manteiga, com folhas verdes de couve, como aquelas que se dá aos animais no pátio. Às vezes (era seu prato favorito) um pedaço de porco com compota de maçã”]

amantes. Como explica Margot, “*le bourgogne et les meilleurs vins de France lui faisaient mal au cœur. Il lui fallait de cette ripopée qui pique et gratte le gosier dont les crocheteurs s’enivrent. On pense bien que le punch ni les pipes n’étaient pas oubliés. (...) Enfin, quand le milord s’était gorgé de ce breuvage mixtionné, quand il avait fumé tout son saoul, et roté comme un pourceau, il s’endormait les jambes sur la table*” (p. 88).³³⁵ Os pratos e a bebida de preferência do *milord* funcionam, junto com seus modos infames à mesa, para transformá-lo numa figura grotesca, ridícula, sem credibilidade nem mérito, que só interessa pelo dinheiro que tem para oferecer.

Assim, a degradação física e moral reaparece em diferentes episódios da história de Margot em associação direta com os excessos “gastronômicos” característicos do universo grotesco. A típica alcoviteira, representada na figura de Madame Thomas, e os dois ridículos clientes estrangeiros não são poupados da ferocidade do estilo burlesco de Fougere – a pintura da sordidez é implacável, mesmo se contém algum humor. A “*Germanie*” e a Inglaterra certamente não tinham a melhor das reputações junto ao cosmopolita. O frade Alexis, por sua vez, marca o cruzamento entre a figura do clérigo como “*porta-voz da virilidade*”³³⁶ que já aparece na literatura pelo menos desde os séculos XII e XIII, ao mesmo tempo em que aponta para a verve sacrílega inerente à libertinagem setecentista. Seja como for, cada um destes personagens, se fazem rir, é sempre com um fundo amargo.

O primeiro contato de Fanny Hill com suas parceiras na casa da Sra. Brown também ocorre à mesa. Mas ali, como seria de se esperar, o tom é outro: nem a cafetina, nem as outras prostitutas perdem a linha. O que a narradora identifica – com o recuo da experiência – é que a conversa daquelas mulheres é cheia de expressões com duplo sentido, já que elas querem inicialmente tranquilizar a recém-chegada. A narradora nem menciona o ato de comer ou de beber, e muito menos faz referências a quaisquer barbitúricos ou a temperos e

³³⁵ [“*o bourgogne e os melhores vinhos da França lhe davam enjoo. Ele precisava daquele vinho barato que arde e coça a garganta e com o qual se embebedam os pequenos ladrões. Claro que o ponche e os cachimbos não eram esquecidos. (...) Enfim, quando o milorde tinha se empapuçado com esta mistura de bebida, quando ele já havia fumado tudo o que podia, e arrotado como um porco, ele dormia com as pernas em cima da mesa*”].

³³⁶ BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 257.

bebidas estimulantes. Assim, o “banquete” de que participa Fanny, comparado àquele do qual Margot faz parte, não tem nada de “báquico”. O contraste entre as duas cenas é ostensivo:

Dinner was now set on the table, and in pursuance of treating me as a companion, Mrs Brown, with a tone to cut off all dispute, soon overruled all my most humble and most confused protestations against sitting down with her Ladyship, which my very short breeding just suggested to me could not be right or in the order of things.

At table, the conversation was chiefly kept up by the two madams [Sra. Brown e Phoebe Ayres] and carried on in double-meaning expressions, interrupted every now and then by kind assurances to me, all tending to confirm and fix my satisfaction with my present condition; augment it they could not, so very a novice was I then (p. 47).³³⁷

Contrariamente às companheiras de Margot, que passam de “*senhoritas*” a “*criaturas descabeladas*” num piscar de olhos, as duas mulheres que compartilham a refeição com Fanny são “*senhoras*”. A situação nunca degenera e a matrona preenche a conversa à mesa com “*gentis tentativas*” de agradar a nova integrante da casa. A bebida – mais do que a comida – aparece nas memórias de Fanny em cenas que podem beirar o grotesco à la Fougere, mas tem papel mais ambíguo, já que também pode ser utilizada como estimulante dentro de um contexto de sensualidade polida. Quando assiste, de um esconderijo, ao encontro de sua colega Polly Philips com um mercador genovês – figuras que, como veremos, encarnam, em certa medida, um ideal de “polidez” na perspectiva da Fanny –, a protagonista relata que o rapaz “*helped her [Polly] to a glass of wine*” (p. 66).³³⁸ Do mesmo modo, quando a própria Fanny desmaia depois da primeira relação sexual com Charles, é com um copo de “*cordial*” (uma espécie de licor) que ele a recebe quando ela abre

³³⁷ [“O almoço então foi servido e, buscando tratar-me como companheira, Mrs. Brown, com um tom que visava cortar qualquer resistência, logo derrubou meus protestos mais humildes e confusos por estar sentada com a sua senhoria, o que minha criação muito modesta me sugeria poder não ser certo, ou não estar na ordem natural das coisas.

À mesa, a conversa foi levada principalmente pelas duas senhoras, cheias de expressões de duplo sentido, interrompida aqui e ali por gentis tentativas de me deixar confiante, tudo tendendo a confirmar e garantir minha satisfação com o meu estado atual; e mais ainda aumentá-la não podiam, tão novíça era eu nessa ocasião.”], p. 52.

³³⁸ [“oferece-lhe um copo de vinho”], p. 74.

os olhos. Fanny afirma que não podia dizer não; tampouco recusa, mais tarde, “*two or three glasses of wine, since it was my adored youth who both served and urged them on me, with that sweet irresistible authority with which love had invested him over me*” (p. 79).³³⁹ O álcool é associado, nestes episódios, à sedução inspirada por um desejo “polido” e faz parte do mesmo universo que o sentimento amoroso.

Por outro lado, em outros episódios eróticos das memórias de Fanny, a bebida faz parte de uma *mise en scène* mais semelhante ao que se observa no romance de Fougere. Vale lembrar a cena em que a jovem surpreende sua primeira “empregadora”, a Sra. Brown, em momentos íntimos com um forte granadeiro. A cafetina, cujos seios, livres do espartilho, “*broke loose and swagged down, navel low at least*”, e cuja vagina parecia “*a wide open-mouthed gap, over-shaded with a grizzly bush*” (p. 62)³⁴⁰, não corresponde exatamente ao modelo de beleza clássica. Seus seios “*balouçantes*” e sua vagina “*escancarada*” lembram, como no caso de Madame Thomas, um corpo feminino disforme no qual, de acordo com Michel Delon, o feio e o horror podem ser simplesmente o lado B do desejo, numa lógica que lembra a “*bestialidade do amor*”³⁴¹. Seu parceiro também não recebe uma descrição exatamente lisonjeira: “*He seemed to be a man of very few words, and a great stomach*” (p. 62).³⁴²

De todo modo, logo que termina a primeira etapa do *rendez-vous* da Sra. Brown com seu cliente preferido – e assim que Fanny afirma ter se acalmado o suficiente para poder continuar a acompanhar o que acontecia entre o casal –, a cafetina “*unlocks a little case of cordials that stood near the bed, and made him pledge her in a very plentiful dram*” (p. 63).³⁴³ O licor contribui, junto com “*a little amorous parley*” (ou seja, “*conversinhas amorosas*”) e algum esforço, para que a cafetina consiga relançar a potência sexual de seu parceiro. Trata-se de

³³⁹ [“dois ou três copos de vinho, uma vez que era o meu rapaz adorado que tanto os servia quanto os impingia a mim, usando aquela autoridade doce e irresistível com que o amor o havia revestido aos meus olhos.”], p. 112.

³⁴⁰ [“soltaram-se e penderam balouçantes, no mínimo até a altura do umbigo”]; [“uma boca escancarada, ensombrecida por um arbusto grisalho”], p. 69.

³⁴¹ [“la bestialité de l’amour”] DELON, Michel. *op. cit.*, p. 314.

³⁴² [“Parecia um homem de poucas palavras, e de um grande estômago”], p. 69.

³⁴³ [“abriu uma pequena caixa com cordiais, que ficava perto da cama, e o fez acompanhá-la em goles bem generosos”], p. 70.

um episódio que se aproxima bem mais do universo de excessos e feiúra típicos da estética grotesca, com a diferença de que a narradora não tem a ferocidade de sua equivalente francesa e demonstra até uma certa simpatia pelo par. Na mesma linha, o rápido encontro entre Fanny e o marinheiro desconhecido também começa, lembremos, com um pequeno estímulo alcoólico: “*he proposed treating me with a glass of wine*” (p. 177).³⁴⁴ Dentro do contexto do romance de Cleland, a bebida pode tanto indicar a ideia de um prazer sensorial “polido”, associado ao luxo e à indolência de um conforto fácil, quanto despertar, ao contrário, instintos e comportamentos menos “sociáveis” ou mesmo “animalizados”.

O segundo aspecto que traz o grotesco para dentro das narrativas eróticas setecentistas é a crueza e o humor na linguagem, ou melhor, uma construção discursiva que contrapõe “*as demandas do corpo e de seu prazer e a ‘impostura’ do sentimento*”, funcionando como uma espécie de “*delatora do discurso sentimental*”.³⁴⁵ Como discutiremos no capítulo terceiro, que trata do corpo, no que diz respeito às memórias de Fanny, não há linguagem chula, mesmo nas cenas em que há uma certa ironia e em que se percebe a ausência da “polidez”. Enquanto o encontro da Sra. Brown com o granadeiro é acompanhado de “*sighs and murmurs, (...) heaves and pantings*”³⁴⁶ (p. 62) que “eletrizaram” o corpo e a alma da narradora, encontramos algo bem diferente na relação, por exemplo, entre Madame Thomas e Alexis. Neste último caso, a voz de Thomas aparece em pleno furor: “*double fils de putain ! Chien ! Boug...*”.³⁴⁷

O uso de expressões vulgares não seria, de fato, verossímil para uma narradora como Fanny, que se quer burguesa e “refinada”. Neste contexto, a crítica aos personagens “não polidos” passa, como discutiremos adiante, por outros critérios que não o humor e a informalidade. Na história de Margot, por outro lado, o elemento informal, ligeiramente cômico e certamente obsceno,

³⁴⁴ [“*ele propôs que tomássemos juntos um copo de vinho*”], p. 229.

³⁴⁵ Sobre o uso da palavra obscena na literatura erótica setecentista, ver o artigo de Lucienne Frappier-Mazur, “Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII”, in: HUNT, Lynn (org.). **A Invenção da Pornografia. Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999 (pp. 217-238), p. 230.

³⁴⁶ [“*suspiros e murmúrios, (...) arquejos e ofegos*”], p. 70.

³⁴⁷ [“*duplo filha da puta! Cachorro! Saf...!*”]

além de responder aos imperativos do gênero erótico, parece estar igualmente a serviço da caracterização grotesca de tipos sociais que ela pretende criticar e mesmo humilhar. É o que aparece na descrição de seus clientes; mas também se verifica no modo como ela relata seu encontro com o frade Alexis, e mesmo com o cônego da paróquia de São Nicolau que a recebera tão calorosamente: “*ce n’est pas sans raison que l’on exalte les talents de ces mangeurs de potage à l’eau bénite. Les gens du monde ne sont que des mirmidons auprès d’eux. Le bon prêtre fit pendant toute la nuit et fort avant dans la journée des miracles de la nature*” (pp. 50-51).³⁴⁸

A questão da linguagem informal, chula e obscena é indissociável do terceiro aspecto que retoma o elemento grotesco nos dois romances. Trata-se das descrições de corpos “disformes” e de desvios éticos de toda espécie, nas quais a animalização é uma das marcas fortes. No romance de Fougeret, Pierrot, o primeiro amante de Margot, é sumariamente relatado como miserável, jogador e bêbado (p. 29); as companheiras de “pensionato” na casa de Madame Florence são, como apontamos, criaturas descabeladas e escandalosas que “*vomitavam horrores inimagináveis*” (p. 34). Mas a sátira pela deformidade moral e física se revela especialmente na relação de Margot com seus “*chalands*”, na qual, além da importância da posição social destes para a caricatura, também se coloca a relação entre o dinheiro, o prazer sensual e a aversão física.

Lembremos o primeiro cliente de Margot na casa de Florence: trata-se de *Monsieur le président*, aquele mesmo que a surpreende ao fazer com que ela perca sua “*outra virgindade*”. Definido inicialmente por sua profissão, ou seja, sua posição na sociedade do Antigo Regime, o *président* – na realidade, uma espécie de juiz – é em seguida descrito em toda a sua sordidez física. Como explica Margot, “*Je vis une manière d’homme de stature médiocre, vêtu de noir, étayé sur deux jambes grêles, droit, raide et engoncé, ayant sur la tête, qui ne tournait qu’avec le corps, une perruque artistement marronnée, surchargée de poudre à la maréchale, dont l’abondante superfluidité enfarinait les trois quarts*

³⁴⁸ [“*não é sem razão que se exalta os talentos destes comedores de sopa de água benta. As pessoas no monde são apenas uns minúsculos perto deles. O bom padre fez toda a noite e já bem avançando o dia milagres da natureza.*”]

de son habit ; ajoutez à cela qu'il exhalait une odeur d'ambre et de musc à faire évanouir les gens les plus aguerris aux parfums." (p. 38).³⁴⁹ A figura não poderia ser mais asquerosa: além da pouca estatura, da magreza e do excesso de pó na peruca, o odor exalado pelo cliente tem significado extremamente marcado naquele contexto.

Como explica Michel Delon, ainda que o olfato não fosse percebido como o sentido mais "confiável" dentro da lógica iluminista, é ele que Condillac escolhe para iniciar seu experimento acerca das sensações e sentimentos de sua estátua no **Traité des Sensations** (1754). O olfato, "*informação sensorial mais fugitiva, serve à elaboração do indivíduo*"³⁵⁰ no contexto do Iluminismo e os odores são, certamente, elementos centrais na experiência sensorial libertina. Interessantemente, também neste âmbito há uma pequena revolução em operação durante o século XVIII.³⁵¹ Nem todos os perfumes agradam, ou proporcionam o prazer olfativo: "*O almíscar, o âmbar e a civeta são sentidos como substâncias pútridas, que provocam tonteiras, perigosas, às quais se deve preferir a partir de então as flores primaveris. Os odores pesados e animais se referem à prostituição e às cortesãs, os odores frescos e vegetais evocam a inocência dos primeiros amores*"³⁵². Vale notar que Margot sente aversão justamente diante dos odores "pesados" que remetiam ao universo da prostituição.

O segundo cliente na casa de Florence tampouco parece mais atraente. Desta vez, trata-se de um *sous-fermier* – na França setecentista, o termo servia para identificar indivíduos que coletavam dinheiro da população para reembolsar os ricos financistas que haviam "avanzado" a soma dos impostos para a Coroa.

³⁴⁹ ["Vi uma espécie de homem de estatura medíocre, vestido de preto, escorado em duas pernas franzinas, aprumado, rígido e sem pescoço, tendo sobre a cabeça, que girava junto com o corpo, uma peruca artisticamente penteada, sobrecarregada de pó 'à la maréchale' cuja abundante presença na superfície cobria de farinha três quartos de seu traje; junte-se a isto que ele exalava um odor de âmbar e de almíscar de fazer desmaiar as pessoas mais experientes com perfumes"].

³⁵⁰ ["information sensorielle la plus fugitive suffit à l'élaboration de l'individu"]. DELON, Michel. *op. cit.*, p. 161.

³⁵¹ Ver, a este respeito, a obra de Alain Corbin, **Le miasme et la jonquille. L'Odorat et l'Imaginaire social XVIIIe-XIXe siècles**. Paris: Aubier, 1982.

³⁵² ["Le musc, l'ambre et la civette sont ressentis comme des substances putrides, entêtantes, dangereuses, auxquelles il faut préférer désormais les fleurs printanières. Les senteurs lourdes et animales renvoient à la prostitution et à la courtisanerie, les odeurs fraîches et végétales évoquent l'innocence des amours premières."]. DELON, Michel. *op. cit.*, p. 162.

Trata-se de figuras execradas em função da tarefa que exerciam. A descrição do sujeito faz jus à reputação negativa deste grupo e contribui bastante para a verossimilhança do tipo. Margot conta que Florence lhe apresenta “*la plus assommante figure de maltôtier qu’il soit possible de voir*” (p. 42).³⁵³

Qu’on se peigne une tête carrée adhérente à des épaules de portefaix, des yeux hagards et féroces ombragés d’un sourcil fauve, un petit front sillonné, un large et triple menton, un ventre en poire, soutenu sur deux grosses jambes arquées, terminées par deux pieds plats en forme de pattes d’oie. Toutes ces parties réunies ensemble, et chacune exactement en sa place, composaient ce mignon de finance (p. 42).³⁵⁴

A escolha do termo “*maltôtier*” é significativa. Derivado do latim medieval *malatolta* (imposto, tributo), este nome aparece na língua francesa já no século XIII com significado pejorativo, servindo para identificar impostos indevidamente cobrados.³⁵⁵ Dali aos meados do século XVIII, a palavra não mudou muito de sentido – os coletores de impostos conservaram a má fama de confiscarem os poucos recursos da população para alimentar o fausto da realeza (e os seus próprios). Logicamente, reaparecem, nesta descrição, os traços animalizados – olhos ferozes sob sobrancelhas de felino, patas de ganso. Margot se espanta diante de tal “*autômato*”, o qual, aliás, parece não querer perder tempo. Ele interpela a moça “*d’un ton brutal*” (p. 42), e coloca em ação o que talvez seja o encontro sexual mais breve da literatura erótica: “*Allons, allons, morbleu, approchez : je n’ai pas le loisir de rester en contemplation. On m’attend à notre assemblée. Expédions. Où sont vos mains ? Prenez ceci. Que vous êtes gauche ! Serrez les doigts. Remuez le poignet. Comme cela. Un peu plus fort. Arrêtez. Plus vite. Dou-ce-ment. Voilà qui est*

³⁵³ [“a mais embrutecida figura de coletor de impostos que seja possível ver”]

³⁵⁴ [“Imagine uma cabeça quadrada colada a uns ombros de carregador, olhos perturbados e ferozes cobertos por sobrancelhas de felino, uma pequena testa cheia de rugas, um queixo largo e triplo, uma barriga em forma de pêra, sustentada por duas pernas arqueadas terminando em dois pés chatos em forma de pata de ganso. Todas estas partes reunidas, juntas, e cada uma exatamente em seu lugar, compunham este amante do dinheiro”].

³⁵⁵ **Le Trésor de la Langue Française.** Disponível em: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?74;s=2022128070>. Acesso em: 07/08/2011.

bien” (p. 42).³⁵⁶ Terminado o “*agradável exercício*”, Margot explica como o cliente “*me jette un couple de louis et se sauve de la même ardeur que quelqu’un qui fuit ses créanciers*” (p. 42).³⁵⁷

Na sequência, o leitor é testemunha da variedade de “monstros” com quem Margot deve se relacionar para dar impulso à sua carreira e acumular dinheiro e posses. O Sr. Gr... M..., “figura importante” na Ópera de Paris, cuja principal função era “gerenciar” os “talentos” de suas dançarinas, recebe-a por indicação de Alexis. Trata-se de “*un grand homme sec de couleur tannée, flegmatique*” (p. 60)³⁵⁸ que, para a ocasião, vestia um “*robe de chambre volante et sans culotte*”, o que deixava entrever “*tristement les flasques débris de sa virilité*”, “*ses déplorables reliques*” (p. 61). Margot explica como foi obrigada a se lembrar de tudo o que havia aprendido na “escola” de Madame Florence “*pour ressusciter cette masse informe*” (p. 61). Mesmo assim, seus esforços pareciam vãos, até que a moça resolve “*lui chatouiller le périnée, et (...) le socratiser du bout du doigt. L’expédient réussit à miracle*” (p. 61).³⁵⁹

Não menos ridícula são as figuras do “*financier blafard, de stature colossale*”, e a de um velho militar que tentava seduzi-la com frases do romance **L’Astrée**.³⁶⁰ Entre o tabu da homossexualidade sutilmente colocado na figura de Gr... M..., a sátira em relação aos “*financiers*” – personagens que ganham cada vez mais notoriedade na vida pública no Antigo Regime – e o deboche com a verborragia de um dos maiores sucessos da literatura romanesca do século XVII, a narradora vai passando a elite francesa (financeira e intelectual) pelo seu crivo impiedoso. O grotesco dá o tom destas descrições e julgamentos. Junto a esta clientela, Margot vai enchendo a bolsa,

³⁵⁶ [“de um tom brutal”]; [“Vamos, vamos, diabos, aproxime-se: eu não tenho tempo para contemplações. Estão me esperando em nossa assembleia. Vamos logo. Onde estão as suas mãos? Pegue isto. Como você é desastrada! Aperte os dedos. Gire o pulso. Assim. Um pouco mais forte. Pare. Mais rápido. De-va-gar. Isto sim está bem.”]

³⁵⁷ [“me lança algumas moedas e se manda com o mesmo ardor de alguém que foge de seus credores”]

³⁵⁸ [“um grande homem seco de cor de pele curtida, fleumático”]

³⁵⁹ [“roupão leve e sem calças”; “tristemente as flácidas ruínas de sua virilidade”; “suas relíquias deploráveis”; “para ressuscitar esta massa informe”; “fazer cócegas em seu períneo, e sodomizá-lo com a ponta do dedo. O expediente funcionou miraculosamente”].

³⁶⁰ [“um financista pálido, de estatura colossal”]. **L’Astrée**, de Honoré D’Urfé, foi publicado entre 1607 e 1627. Trata-se de um romance de mais de 5300 páginas cujo estilo romanesco e prolixo continuou tendo certo sucesso durante o século XVIII, mas que foi perdendo espaço para as narrativas “modernas”.

a caixa de joias, a sala com móveis caros. Na construção de sua independência financeira, é o lado sombrio do luxo que vai se desenhando.

Em acordo com esta visada, o mesmo milord inglês que desprezava o vinho da Borgonha para se deliciar com o álcool barato dos cabarés serve de mote para uma crítica feroz àqueles que Fougeret tanto admirara em sua primeira viagem à Inglaterra. Vale observar como a narradora o descreve, e os comentários que tece a respeito dos clientes que escolhe:

C'était une sorte d'individu court et ramassé, qui ressemblait parfaitement à un gros oiseau, marchant comme un canard (...). Les qualités de son esprit répondaient si bien à celles du corps, que l'un semblait fait pour l'autre (...). On sera peut-être surpris que je n'aie jamais eu sous mes lois que des animaux indécrottables ; mais il faut observer que les gens de mérite ne sont pas toujours les plus opulents, ni ceux qui cherchent le plus notre commerce ; et qu'il n'y a guère que des sots et des maussades figures embarrassées de leur argent, qui s'adressent à nous. D'ailleurs, on doit savoir que l'intérêt seul nous gouvernant, un barbet, un singe qui viendrait nous trouver, muni d'une bonne bourse, serait sûr d'être mieux accueilli que le plus aimable cavalier du monde (p. 87).³⁶¹

Os objetivos de Margot não podem ser mais claros, muito menos o seu desprezo pelos homens ricos que recorrem aos serviços das prostitutas. Ao observar que a opulência e o mérito não caminham juntos com muita frequência, a narradora acaba tocando na questão do luxo e no debate que se coloca, em torno dela, no sentido de se encontrar uma ética social que o justifique plenamente – inclusive no que diz respeito à sua relação conflituosa com o mundo do trabalho. Apesar de precisar trabalhar para viver, Margot se comporta exatamente como seus “*chalands*” que tanto rejeita, já que, em sua busca pela acumulação de bens, ela não tem escrúpulos nem pode escolher

³⁶¹ [“Era uma espécie de indivíduo pequeno e encorpado, que parecia perfeitamente com um grande dedo do pé, andando como um pato (...). As qualidades de seu espírito respondiam tão bem às do corpo que um parecia feito para o outro (...). Pode ser surpreendente que eu só tenha tido sob as minhas leis animais inveterados; mas deve-se observar que as pessoas de mérito não são sempre as mais opulentas, nem aquelas que procuram com mais frequência o nosso comércio; e que somente os tolos e as figuras sombrias que não sabem o que fazer com seu dinheiro se dirigem a nós. Aliás, todo mundo deve saber que, já que só o interesse nos governa, que um bandido, um macaco que viesse até nós, munido de uma boa renda, seria certamente melhor recebido do que o cavaleiro mais amável do mundo.”]

suas relações segundo qualquer critério moral. A cortesã vive, como todos aqueles que critica, à mercê dos caprichos do dinheiro e daqueles que o possuem em maior quantidade.

No caso de Fanny, as descrições dos personagens “não polidos” misturam elementos comuns à estética grotesca – como a animalização – com a linguagem subjetiva e sentimentalista que a narradora assume em sua história. Dois personagens são exemplares neste sentido: o Sr. Crofts, o primeiro cliente da moça na casa da Sra. Brown, e a Sra. Jones, que aluga a Charles uma das casas onde o casal viveria antes do sumiço do rapaz. Vejamos como Fanny descreve Crofts, que ela encontra em seus primeiros momentos no prostíbulo de Brown:

I was sent for down to the parlor where the old lady saluted me, and wished me joy of my new clothes (...). At the same time, she presented me to another cousin of her own creation, an elderly gentleman (...): his figure, I say, than which nothing could be more shocking or detestable; for ugly and disagreeable were terms too gentle to convey a just idea of it.

Imagine to yourself a man rather past three score, short and ill made, with a yellow cadaverous hue, great goggling eyes that stared as if he was strangled; an out-mouth from the two more properly tushes (sic) than *teeth*, livid lips, and a breath like a jakes. Then he had a peculiar ghastliness in his grin that made him perfectly frightful, if not dangerous to women with child; yet, made as he was thus in mock of man, he was so blind to his own staring deformities that no woman could see him with impunity; in consequence of which idea he had lavished great sums on such wretches as could gain upon themselves to pretend love to this person, whilst to those who had not art or patience to dissemble the horror it inspired he behaved even brutally. Impotence, more than necessity, made him seek in variety the provocative that was wanting to raise him to the pitch of enjoyment, which too he often saw himself balked of by the failure of his powers: and this always threw him into a fit of rage, which he wreaked, as far as he durst, on the innocent objects of his momentary desire.

This then was the monster to which my conscientious benefactress, who had long been his purveyor in this way, had doomed me, and sent for me down purposely for his examination (p. 53).³⁶²

³⁶² [*“fui levada até a sala onde a velha senhora me saudou, e me desejou felicidades em minhas roupas novas (...). Ao mesmo tempo ela me apresentou a um outro primo, de sua própria imaginação, um cavalheiro idoso (...); figura, digo eu, em comparação à qual nada podia ser mais chocante ou detestável; pois feio e desagradável eram termos suaves demais para transmitir dele uma ideia exata.*

Imagine senhora, um homem bem passado dos sessenta, baixinho e mal-ajambrado, com a tez de um amarelo cadavérico, os olhos enormes e esbugalhados como se tivesse sido estrangulado; uma bocarra da qual saíam mais propriamente duas presas do que dentes,

O Sr. Crofts, com quem a cafetina havia negociado a venda da virgindade de Fanny, é a grande figura grotesca masculina das **Memoirs**. O asco que causam à protagonista as deformidades de seu corpo – os olhos esbugalhados, a pele amarela como a de um cadáver, o odor insuportável que lhe saía da boca – é aumentado pelo comportamento brutal do sujeito, que descontava raivosamente suas frustrações de impotente nos “*inocentes objetos*” que desejava. Em suma, tratava-se, segundo ela, de um monstro, de um “*liquorish old goat*” (p. 54), um sátiro. A Sra. Brown e Phoebe tentam, em vão, convencer Fanny a aceitar o tal indivíduo “*for a husband*” (p. 54), e argumentam que “*he would make my fortune if I would be a good girl and not stand in my own light... that I should trust his honour... that I should be made for ever and have a chariot to go abroad in...*” (p. 55).³⁶³

Estas razões, que não são suficientes no caso de Fanny, são absolutamente aceitáveis na lógica de Margot. A deformidade física dos clientes, suas perversões e manias não são impedimento para o projeto de enriquecimento da personagem francesa. O grotesco até mesmo justifica o desfalque que ela opera em cada um deles. Fanny reage de modo diverso, o que não significa necessariamente afirmar que ela tenha mais escrúpulos no que se refere às suas intenções. A diferença está na mediação colocada pelo princípio da polidez. Assim, ela afirma, em relação a Crofts, que “*luckily here, my aversion had taken already such deep root in me, my heart was so strongly defended*

lábios lívidos e um hálito que parecia uma privada. E ainda tinha, no sorriso forçado, um quê peculiar tão desagradável que o tornava perfeitamente horripilante, se é que não representava perigo para as mulheres em estado interessante; ainda assim, feio como era, dessa forma, como uma caricatura de um homem, era tão cego às suas próprias e flagrantes deformidades a ponto de se achar nascido para agradar, de que mulher alguma podia vê-lo impunemente; ideia em consequência da qual ele despendera grandes somas com as desgraçadas que conseguiam se fazer fingir amar a sua pessoa, enquanto que, com aquelas que não tinham a arte ou a paciência de dissimular o horror que ele inspirava, comportava-se até brutalmente. A impotência, mais do que a necessidade, o levava a buscar na variedade o elemento provocador que faltava para estimulá-lo ao auge do gozo, no que ele frequentemente se via frustrado por falta da sua força; isso sempre lhe provocava um acesso de raiva, que ele despejava, ao máximo que ousava, sobre os inocentes objetos do seu acesso de momentâneo desejo.”, pp. 58-59.

³⁶³ [“*bode velho luxurioso*”], p. 61; [“*como marido*”], p. 60; [“*que ele faria a minha fortuna se eu fosse uma boa moça, em vez de acabar me prejudicando... que eu deveria confiar na honra do cavalheiro... que eu estaria feita para sempre, e teria uma carruagem para poder viajar...*”], p. 61.

from him by my senses that, wanting the art to mask my sentiments, I gave them no hopes of their employer's succeeding, at least very easily, with me" (p. 55).³⁶⁴

Mas a repugnância da protagonista não a protege de um *tête à tête* com o sujeito. A Sra. Brown os deixa sós, alegando afazeres urgentes e ironicamente pedindo a Crofts, "*pray, sir, be very good, be very tender to the sweet child*" (p. 55).³⁶⁵ O homem, em seguida, tenta receber, de maneira violenta, o que havia comprado. O que chama mais atenção nesta tentativa de estupro é o fato de que o relato da moça está cheio de expressões que indicam o sentido que adquire o grotesco na narrativa de Cleland. Lembremos que, nas memórias de Margot, o caráter grotesco dos clientes se revela na percepção da narradora a respeito da aparência física e da atitude ao mesmo tempo soberba e ridícula destes homens. No caso de Fanny, a estes dois elementos se somam as impressões e sentimentos da narradora, que dominam o relato da cena.

Diante da figura assustadora sobre a qual ela afirma que "*ugly and disagreeable were terms too gentle to convey a just idea of it*" (p. 55), Fanny teve um "*sudden fit of trembling*"; fica "*motionless and petrified*" (p. 56), mas permaneceu "*senseless and unresisting*" (p. 56) quando o sujeito a despiu parcialmente. Depois que "*the monster squatted down by me on the settee*" (p. 56), a moça, entre lágrimas, se jogou aos pés dele "*and begged him*", no tom mais comovente possível, por clemência. Mas o homem não desistiu, continuou "*snorting and foaming with lust and rage*" (p. 56) e Fanny relata "*the disorder of my dress*", diz que estava "*struggling with indignation*" e "*dying with terrors*" (p. 56) enquanto ele tentava abrir suas pernas à força, "*panting, blowing, cursing*" (p.57).³⁶⁶

³⁶⁴ [*"felizmente, aqui, minha aversão havia lançado raízes tão profundas em mim, meu coração estava tão fortemente na defensiva contra ele pelos meus sentidos que, faltando-me a arte de mascarar meus sentimentos, não lhes dei esperanças de que seu contratante tivesse sucesso comigo, pelo menos com facilidade."*], p. 61.

³⁶⁵ [*"peço-lhe, senhor, seja muito bom, seja muito terno com a doce criancinha"*], p. 62.

³⁶⁶ [*"feio e desagradável eram termos suaves demais para transmitir dele uma ideia exata"*], p. 59; [*"um súbito ataque de tremedeira"*]; [*"imóvel e petrificada"*]; [*"sem sentidos e sem resistência"*]; [*"o monstro lançou-se sobre mim no canapé"*]; [*"supliquei-lhe"*], p. 62; [*"resfolegando e fumegando de luxúria e raiva"*], [*"o desalinho das minhas roupas"*], [*"lutava (...) com indignação"*], [*"morrendo de terror"*], [*"arfando, ofegando, xingando"*], p. 63.

Porém, Crofts acaba perdendo as forças e abandona aquelas “*odious caresses*” (p. 57). Neste momento, Fanny pensa imediatamente na Sra. Brown: “*I could not part on my dependence on that beldam. (...) I sought to deceive myself with the continuation of my good opinion of her, and chose to wait the worst at her hands, sooner than being turned out to starve in the streets, without a penny of money or a friend to apply for*” (p. 57).³⁶⁷ Neste último trecho, fica claro que a moça faz a sua escolha: prefere se prostituir a morrer de fome nas ruas. A diferença em relação a Margot, novamente, é a ambiguidade e a subjetividade que caracterizam a narradora de Cleland. Mesmo tendo compreendido as intenções da Sra. Brown, ela tenta enganar-se e continuar a pensar de maneira positiva a respeito da cafetina. A descrição de Crofts é fortemente marcada por todos estes movimentos conflituosos do coração e da mente de Fanny.

Quando volta para a casa, a Sra. Brown observa o estado em que encontra a sua mais nova “aquisição” e não a repreende; ao contrário, tenta reconfortá-la. E mais: acabam confirmando que o tal Sr. Crofts era de fato uma figura execrável. A razão para isto, segundo Fanny, que foi “*what contributed to my most perfect recovery [de uma febre que ela teve logo depois do desastroso encontro] was the timely news that Mr Crofts, who was a merchant of considerable dealings, was arrested at the king’s suit, for near forty thousand pounds, on account of his driving a certain contraband trade, and that his affairs were so desperate that even were it in his inclination, it would nor be in his power to renew his design upon me*” (pp. 59-60).³⁶⁸

Ou seja, Crofts era, de fato, grotesco em todos os sentidos: não só em suas características físicas e éticas, mas especialmente em seu modo de abordar os negócios e o dinheiro. Ele não corresponde ao tipo de cliente com que Fanny vai lidar na sequência de sua carreira na prostituição. Todos os outros (mesmo

³⁶⁷ [“odiosas carícias”], p. 63; [“não conseguia abandonar a minha dependência daquela bruxa, (...) procurei me enganar continuando com minha boa opinião sobre ela, e preferi esperar o pior em suas mãos, do que ir passar fome nas ruas, sem um tostão ou um amigo a quem recorrer. (sic)”], p. 64.

³⁶⁸ [“a notícia bem-vinda de que Mr. Crofts, que era um comerciante envolvido em transações consideráveis, tinha sido preso pelo tribunal do rei, num processo de cerca de quarenta mil libras, devido a ter executado um certo negócio de contrabando, e que seu caso era tão desesperador que, mesmo que fosse essa a sua disposição, não estaria em seu poder renovar os seus desígnios contra mim (...).”], p. 66.

com seus fetiches ou fraquezas) compartilham os valores éticos de polidez e de renda que o velho sátiro desconhece. Sua riqueza é quase “sistêmica”, inabalável; nenhum deles nem mesmo se aproxima de um “caso desesperador” nos negócios. O encarceramento por contrabando e as dívidas são a confirmação definitiva de que Crofts não servia para contribuir para a ascensão de Fanny.

Faz mais sentido, neste contexto, a aversão que lhe causa a Sra. Jones, a senhoria do quarto mobiliado em *St. James's*, para onde Charles e Fanny se mudam depois que saem de *Chelsea*. A jovem prostituta está encantada com seu novo amante e com a ideia de terem fugido juntos. A presença de Charles transforma qualquer lugar numa “*pequena Versalhes*”. Este estado de espírito e a inocência que ela não se cansa de evocar fazem com que a jovem não perceba, no momento, o quanto a dona da casa era “*scruple-ridden*” (p. 88), ou seja, desprovida de escrúpulos. Mas a narradora, a Fanny já experimentada, oferece à sua leitora (e a todos nós) um “esboço” de sua figura:

She was about forty-six years old, tall, meagre, red-haired, with one of those trivial ordinary faces you meet with everywhere, and go about unheeded and unmentioned. In her youth she had been kept by a gentleman, who, dying, left her forty pounds a year during her life, in consideration of a daughter he had had by her; which daughter, at the age of seventeen, she sold, for not a very considerable sum neither, to a gentleman who was going an envoy abroad and took his purchase with him, where he used her with the utmost tenderness, and, it is thought, was secretly married to her; but had constantly made a point of her not keeping up the least correspondence with a mother base enough to make a market of her own flesh and blood. However, as she had no nature, nor indeed, any passion but that of money, this gave her no further uneasiness than as she thereby lost a handle of squeezing presents, or any other after-advantages, out of the bargain (pp. 88-89).³⁶⁹

³⁶⁹ [“Tinha cerca de quarenta e seis anos, alta, magra, cabelo ruivo, com um daqueles rostos comuns, triviais, que se encontram em qualquer lugar e passam despercebidos e ignorados. Na juventude havia sido mantida por um cavalheiro que, ao morrer, deixou-lhe quarenta libras por ano, para o resto da vida, em consideração a uma filha que tivera com ela; a qual filha, aos dezessete anos, ela vendeu, e sequer por uma soma considerável, a um cavalheiro que estava de partida para uma missão no exterior e levou consigo o objeto da sua compra, e que a usou com o mais profundo carinho e, pensa-se, casou-se com ela secretamente; mas fez sempre absoluta questão de que ela não mantivesse a menor correspondência com uma mãe baixa o suficiente para transformar em mercadoria a sua própria carne e sangue. No entanto, desnaturada como era, e sem qualquer outra paixão senão a do dinheiro, isso não lhe causou nenhum constrangimento, além do fato de que assim perdia a oportunidade de arrancar presentes ou outras vantagens dessa barganha.”], p. 123.

O episódio relatado indica um limite moral que não aparece nem esboçado nas memórias de Margot. O que torna condenável o caráter da Sra. Jones é o fato de que, ao vender a filha, ela demonstrou responder unicamente à paixão pelo dinheiro e a nenhuma outra, o que a torna uma figura que “*não tinha natureza*”. No romance de Fougere, o amor pelo dinheiro torna desprezíveis os diferentes tipos sociais retratados, mas também é o que move a narrativa, motiva a ascensão da protagonista e acaba sendo a base das paixões, junto com os sentidos. Ali, o dinheiro é quase parte da natureza. Nas memórias de Fanny, a relação com o dinheiro é mediada por uma ética “polida” da qual faz parte a ideia de natureza e na qual entra também a relação com os prazeres sensoriais. O que não é polido acaba sendo, assim, “antinatural”. O lucro deve ser um objetivo a se almejar, mas deve estar edulcorado por sentimentos de benevolência e sociabilidade. Sob este prisma, a Sra. Jones fere o princípio da acumulação de riqueza mediada por uma ética sociável. E, neste sentido, ela é absolutamente grotesca.

Deste modo, observamos como a entrada de Fanny e de Margot no universo da prostituição, sua ascensão para uma clientela de luxo e, enfim, sua independência, são profundamente marcadas pelos contatos com os tipos grotescos e burlescos que as duas cruzam em seus percursos. As duas personagens se definem também em função destes encontros. Parece claro que os personagens grotescos, no romance de Cleland, se constituem como contra-exemplos que deixam entrever uma ética particular identificada com a “polidez”, e uma moral sentimentalista que o romance ajudou a sistematizar. Estes critérios organizam a relação de Fanny com seu “*trade*” (p. 130) e determinam, de certa forma, o modo como a protagonista explora sua sexualidade. A “ética hedonista” e a “ética protestante” a que se referia Rouanet³⁷⁰ não entram em conflito, a não ser quando ferem os princípios da sociabilidade polida. Na história de Margot, ao contrário, as figuras grotescas revelam, pela glotonaria, pela grosseria e pelo excesso, mas também pela sensualidade e pela ironia, o embate latente entre estas duas atitudes. O

³⁷⁰ ROUANET, Sergio Paulo. “Preguiça e ócio na ética iluminista”. In: **Mutações. Elogio à Preguiça**. Rio de Janeiro: Artepensamento, 2011.

cinismo de Margot é o que “reconcilia” o hedonismo e o pragmatismo; mas o conflito continua assinalado.

O quarto aspecto relativo ao grotesco que chama a atenção nas memórias de Fanny e de Margot é o tema da monstruosidade. Uma faceta deste tema – comum no romance libertino erótico – é a homossexualidade masculina. Talvez não seja inútil lembrar que o assunto se relaciona com a questão da perversão desde a Antiguidade Clássica. Se, no mundo grego, “a homossexualidade era qualificada com pederastia e integrada à polis como uma cultura necessária ao funcionamento da norma”³⁷¹, a perversão já aparece neste contexto para identificar o sodomita que, ao recusar-se a ter relações sexuais com mulheres para fins reprodutivos, ameaçava a ordem e as leis estabelecidas.

Na Europa moderna, antes do século XVIII, “o homem adulto tinha relações sexuais com mulheres e com adolescentes do sexo masculino. (...) Essas práticas sexuais entre homens e garotos não implicavam – e esse é o ponto crucial – o estigma da efeminação ou do comportamento inadequado do homem. Essa ideia remonta ao século XVIII”. Como indica Randolph Trimbach, a partir de 1700, começa a se disseminar um novo tipo de comportamento: a “maioria dos homens passou a admitir apenas o desejo sexual por mulheres, e era esse desejo que determinava a condição masculina. Esse padrão era inculcado nos homens no começo da puberdade (...)”.³⁷² Foi, portanto, a partir do século das Luzes que “o homossexual tornou-se a figura paradigmática do perverso. O que assim o qualificava era a escolha de um ato sexual em detrimento do outro. Ser sodomita queria dizer recusar a diferença dita ‘natural’ dos sexos (...). Daí resultava que todo ato sexual que infringisse essa regra era visto como perverso: onanismo, felação, cunilíngua etc. A sodomia, demonizada, foi então considerada a vertente mais escura da atividade perversa e assimilada tanto a uma heresia quanto a um comércio sexual com animais (bestialidade), isto é, com o Diabo”.³⁷³

³⁷¹ ROUDINESCO, Elisabeth. **A Parte Obscura de Nós Mesmos**. Uma História dos Perversos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 50.

³⁷² TRIMBACH, Randolph. “Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina no Iluminismo Inglês”, in: HUNT, Lynn, *op. cit.* (pp. 273-308), pp. 275-276.

³⁷³ ROUDINESCO, Elisabeth. *op. cit.*, p. 50.

Neste contexto, foram poucas as vozes que defenderam uma moderação nas severas leis contra a chamada sodomia – entre elas, Voltaire e Montesquieu procuraram estabelecer paralelos entre este tabu e o da bruxaria, que vários autores e intelectuais seus contemporâneos já rejeitavam.³⁷⁴ A literatura europeia setecentista assimilou estas imagens e fantasias. Tanto na Inglaterra quanto na França, apesar da certa liberdade de desenvolvimento de uma subcultura homossexual nas primeiras décadas do século, havia forte preconceito e as publicações a respeito deste tema tinham uma visada extremamente pejorativa. Desde a peça **Sodom** (1694), atribuída ao lorde Rochester, passando por outros textos dramáticos e narrativos, as sátiras se multiplicavam, enfatizando a feminilidade dos rapazes que frequentavam os círculos homossexuais, além de criar uma imagem misógina e perversa destes.

Ser formalmente acusado de sodomia num tribunal – mesmo que o réu pertencesse ao meio aristocrático – podia significar a ruína pública definitiva, e não foram poucos os sujeitos que tiveram o gosto amargo desta experiência. Um caso notório na Inglaterra, o do ator e dramaturgo Samuel Foote, é exemplar desta atmosfera. Foote fora provavelmente vítima da vingança de uma duquesa e de um religioso influentes que ele ousou criticar e ridicularizar numa de suas peças. Este fato parece ter ocasionado a acusação de sodomia e o processo contra ele na década de 1770. Mesmo se o júri acabou absolvendo o ator imediatamente, as condições do processo e as consequências para a reputação de Foote foram fatais: sua saúde teve rápida deterioração e ele sucumbiu no ano seguinte ao fim do julgamento.

É neste contexto que Cleland procura se defender, em uma carta a Lovel Stanhope (funcionário do *Secretary of State*) datada de novembro de 1749, de qualquer posicionamento a favor da sodomia. Seu romance **Memoirs of a Woman of Pleasure** havia sido acusado de conter cenas ostensivas de relações homossexuais entre homens, e o autor procura argumentar que *“it is not eight months since the Son of a Dean and Grandson of a Bishop was mad and wicked enough to Publish a Pamphlet evidently in defence of Sodomy,*

³⁷⁴ Ver WAGNER, Peter. **Eros Revived. Erotica and the Enlightenment in England and America**. London: Paladin, 1990, p. 35. Utilizamos as informações fornecidas por Wagner no capítulo 1, “Medical and Para-Medical Literature”, pp. 8- 46.

*advertised in all papers*³⁷⁵ – referindo-se a **Ancient and Modern Pederasty Investigated and Exemplified** (1749), escrito por Thomas Cannon, seu grande inimigo. Ao mesmo tempo em que renega as **Memoirs**, Cleland indica que a justiça teria dado pouca atenção à obra de Cannon, esta sim verdadeiramente ofensiva.

Como sabemos, o autor de **Fanny Hill** não escapou da condenação. Em seu romance há, na realidade, duas cenas que lidam com a questão da homossexualidade masculina, ainda que só a segunda coloque em cena, de fato, dois homens. A primeira delas diz respeito, na realidade, a uma confusão que, ainda assim, informa sobre o modo como o romance trata as relações sexuais “não canônicas”. É preciso notar, antes de passarmos a elas, que o modo como Fanny toca neste tema é bastante indicativo da ambiguidade que caracteriza o romance de Cleland, no que diz respeito à expressão de uma sexualidade menos contrita. De fato, a linguagem que a narradora utiliza para descrever os encontros homossexuais entre homens não é grotesca em si – muito pelo contrário, tem grande apelo sensual e estético. A monstruosidade está, assim, no julgamento que ela e a Sra. Cole estabelecem. O grotesco aparece como princípio moral, não tanto como estética. Vejamos como isto ocorre.

Fanny explica que suas colegas do bordel da Sra. Cole se lançavam, esporadicamente, em aventuras menos protegidas, apesar dos avisos de precaução que a dona da casa sempre repetia. E relata o caso que ocorrera com Emily, numa noite em que ela e Louise decidiram ir a um baile usando fantasias – a última escolheu o traje de pastora e a primeira se travestira de pastor. Interessa observar que, desde o início do século, debatia-se na Inglaterra a respeito do poder nocivo de certos bailes populares, conhecidos como “*masquerades*”, cuja origem estava na *commedia dell’arte* italiana e que se caracterizavam por uma liberdade de costumes pouco vista em outros contextos. Tratava-se de “*um baile de gala em que os participantes deveriam*

³⁷⁵ [“há menos de oito meses que o filho de um Decano e Neto de um Bispo foi louco e pernicioso o suficiente para Publicar um Panfleto evidentemente em defesa da Sodomia, anunciado em todos os jornais”]. FOXON, David. **Libertine Literature in England. 1660-1745**. New York: University Books, 1965, p. 54.

usar máscaras, e tornar-se, naquela noite, atores e atrizes em uma peça montada unicamente para o seu prazer (...).³⁷⁶ Tanto o **Spectator** (em março de 1711) quanto Edmund Gibson, bispo de Londres, procuraram combater este tipo de prática que “*epitomizava a corrupção e a frivolidade*” da corte e só estimulava a deterioração dos costumes. Principalmente, as mulheres, ali, eram livres para dar curso aos seus desejos.

O fato de Emily ter se travestido está em total acordo com o princípio destes bailes e, claro, é absolutamente coerente com a lógica da libertinagem, a qual não se cansa de “*surpreender por suas reviravoltas*”, sempre tentando “*conciliar ou ultrapassar os contrários*”.³⁷⁷ Além disso, este elemento pode ser uma piscadela ao fascínio do século XVIII pela transexualidade, assunto que alimentou tanto a literatura paramédica quanto as peripécias dos enredos de romances. A certa altura, portanto, Emily é abordada por um rapaz, “*a gentleman in a very handsome domino*” que começou rapidamente a “*make violent love to her*”, ou seja, “*squeezed her hands, pinched her cheeks, praised and played with her fair hair, admired her completion*”. A moça atribuiu este comportamento, de início, a uma brincadeira, ou ao “*humour of her disguise*” (p. 191).³⁷⁸

Porém, na realidade, o jovem “*took her really for what she appeared to be, a smock-faced boy*” (p. 191).³⁷⁹ Como Emily não compreendeu imediatamente, os dois, conduzidos pelo engano, acabaram indo juntos a um apartamento privado, que a moça qualifica de “*belíssimo*”. Quando se encontraram a sós, “*her inamorato began to proceed to those extremities which instantly discover the sex*”. Então, a prostituta percebeu a confusão, e a decepção do parceiro – “*she remarked that no description could paint up to the life, the mixture of pique,*

³⁷⁶ [“*a gala ball at which the participants were required to wear masks, to become for that evening actors and actresses in a play put on solely for their own pleasure (...)*”]. MUDGE, Bradford K. **The Whore's Story. Women, Pornography and the British Novel. 1684-1830**. London: Oxford University Press, 2000, p. 34.

³⁷⁷ [“*surprendre par ses renversements*”]; [“*concilier ou dépasser les contraires*”]. DELON, Michel. op. cit., p. 317.

³⁷⁸ [“*um cavalheiro que usava um dominó muito bonito*”]; [“*fazer-lhe violentas declarações de amor*”]; [“*passando a apertar-lhe as mãos, beliscar-lhe as bochechas, louvar-lhe os cabelos tão louros, brincando com eles, a admirar-lhe a compleição*”], [“*humor de sua fantasia*”], p. 259.

³⁷⁹ [“*ele a tomara realmente pelo que ela parecia, um rapazinho efeminado*”], p. 259.

confusion, and disappointment that appeared in his countenance, which joined to the mournful exclamation: 'By heavens, a woman!'" (p. 192).³⁸⁰

Apesar do susto, o rapaz tentou continuar o que havia começado, mesmo se sua atitude havia mudado bastante – *"from extreme warmth into a chill and forced civility"*. Aos poucos, o parceiro de Emily foi recobrando o ímpeto inicial, possivelmente porque *"the impressions of so great a beauty had made him forgive her her sex"*, ou talvez porque *"her appearance or figure in that dress still humoured his first illusions"* (p. 192).³⁸¹ Emily, a esta altura, *"began to wish she had paid more regard to Mrs Cole's premonitions against ever engaging with a stranger"*. Os temores não pararam por aí, pois o amante posiciona Emily de modo a que *"the double-way between the double rising behind presented the choice fair to him, and he was so fiercely set on a mis-direction as to give the girl no small alarms for fear of losing a maidenhead she had not dreamt of"* (p. 192).³⁸²

Não há como não lembrar da cena de Margot com seu primeiro cliente na casa de Florence. No entanto, mais uma vez na narrativa de Fanny, há certos limites que não são ultrapassados: diante dos protestos de Emily, e de alguma resistência *"gentil, porém firme"*, o jovem acaba voltando a si e renuncia a tal empreitada. Ao contrário, *"turning his steed's head, he drove him a length in the right road, in which, his imagination having probably made the most of those resemblances that flattered his taste, he got with much ado whip and spur to his journey's end"* (p. 192).³⁸³ No dia seguinte a este acontecimento, enquanto Emily recebe reprimendas da Sra. Cole por sua indiscrição, Fanny comenta: *"I*

³⁸⁰ [*"seu inamorato partiu para aqueles extremos que revelam imediatamente o sexo"*]; [*"ela observou que nenhuma descrição poderia transmitir de forma exata a mistura de ultraje, confusão e decepção que lhe cobriu o rosto, a que juntou-se a lamentosa exclamação: 'Céus, uma mulher!'"*], p. 260.

³⁸¹ [*"de um extremo calor para uma frieza e forçada cortesia"*]; [*"as impressões de uma beleza tão grande o haviam levado a perdoá-la por seu sexo"*]; [*"o aspecto dela, ou sua figura naquele traje, ainda estimulasse a sua primeira visão"*], p. 260.

³⁸² [*"lamentava não ter dado mais atenção aos avisos de Mrs. Cole para jamais se meter com estranhos."*]; [*"o caminho duplo entre as duas colinas traseiras apresentava-se bem aberto para ele, e lançou-se tão furiosamente na direção errada que não poderia dar à moça senão o temor de perder uma virgindade com que ela nunca havia sonhado"*], p. 260.

³⁸³ [*"manobrando a cabeça do seu corcel, ele o conduziu aos poucos para o caminho certo, no qual, tendo a sua imaginação provavelmente aproveitado ao máximo aquelas semelhanças que lhe agradavam ao gosto, ele chegou, com muito esforço, chicote e esporas, ao fim da sua jornada."*], p. 260.

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" (p. 193).³⁸⁴

O fato de o parceiro de Emily acabar "*manobrando seu corcel*" para o "*caminho certo*" e a opinião de Fanny sobre o "*gosto universalmente odioso*" e "*impossível de satisfazer*" indicam o tabu em torno da relação entre homens e mesmo do sexo anal, considerado "antinatural". Aponta, igualmente, para o modo como a narrativa de Cleland se posiciona dentro da literatura erótica: "*sua concepção de liberação sexual circunscrevia-se às novas estruturas do amor romântico e da reprovação da sodomia*".³⁸⁵ Dentro deste esquema, o espectro da homossexualidade masculina é claramente ameaçador, pois significaria oferecer à sexualidade uma dimensão mais livre que escapa da lógica do casamento burguês e vai além do que as estruturas ideológicas do sentimentalismo teriam condições de aceitar. Não é por acaso que Emily recebe reprimendas da Sra. Cole.

Porém, a cena que causou polêmica no romance de Cleland neste quesito – e que foi retirada do romance em diversas edições subsequentes – ocorre já no final da segunda parte do romance. Fanny segue de carruagem para fazer uma visita a sua ex-colega de bordel, Harriet, que vivia em *Hampton-Court*. A charrete que utilizava precisou de conserto no meio do trajeto, e Fanny acaba numa "*public-house of a tolerably handsome appearance*" (p. 193). Tendo sido conduzida a um "*very clean decent room up one pair of stairs*", a moça resolve distrair-se olhando pela janela. Neste momento, ela observa a chegada, no mesmo albergue, de dois "*young gentlemen, for so they seemed, who came in,*

³⁸⁴ ["*não podia conceber como era possível para o ser humano passar-se a semelhante gosto, não apenas universalmente odioso, mas absurdo, e impossível de ser satisfeito, uma vez que, de acordo com as noções e a experiência que eu tinha das coisas, não era próprio da natureza forçar tamanhas proporções.*"], p. 261.

³⁸⁵ TRIMBACH, Randolph, *op. cit.*, p. 289. Em seu ensaio, Trimbach procura demonstrar como, ao colocar em seu romance cenas de relações sexuais entre homens, Cleland provavelmente estava dialogando com sua própria sexualidade e com as diferentes influências que teria recebido – de outras culturas e literaturas (por sua experiência na Índia e por outras viagens), mas também de libertinos notórios, como o lorde Shaftesbury. Interessa-nos mais, no entanto, ater-nos ao modo como a questão é configurada dentro de seu romance.

as it were, only to bait and refresh a little, for they gave their horse to be held in a readiness against they came out" (p. 193).³⁸⁶

Fanny escuta os dois cavalheiros entrarem no quarto ao lado e trancarem a porta. Ela decide, então, segundo seu "*spirit of curiosity*", observá-los para examinar "*their persons and behaviour*". É claro que já se anuncia mais uma cena de voyeurismo. Ela explica, assim, que a "*partition of our rooms was one of those movable ones that, when taken down, served occasionally to lay them into one, for the convenience of a large company; (...) at length I observed a paper patch of the same colour as the wainscot (...). But then it was so high that I was obliged to stand on a chair to reach it, which I did as softly as possible, and with the point of a bodkin soon pierced it and opened myself espial-room sufficient*" (pp. 193-194).³⁸⁷

O que ela vê são dois rapazes por volta dos dezoito anos que, pela descrição de suas roupas, provavelmente não pertenciam à mesma esfera social – o mais jovem parecia, segundo Fanny, "*a country lad*", enquanto o mais velho usava capa e peruca. Rapidamente, "*the elder began to embrace, to press, to kiss the younger, to put his hands in his bosom, and give such manifest signs of an amorous intention as made me conclude the other to be a girl in disguise*" (p. 194)³⁸⁸ – volta aqui, como na experiência de Emily, a fantasia sensual do travestismo. No entanto, desta vez, o engano não dura muito tempo, já que o rapaz mais velho logo "*showed to the open air those [de seu companheiro] globular, fleshy eminences that compose the mount-pleasants of Rome, and which now, with all the narrow vale that intersects them, stood displayed and exposed to his attack (...). First, then moistening well with spittle his instrument,*

³⁸⁶ ["*hospedaria de aspecto toleravelmente agradável*"; "*aposento muito limpo e decente*"; "*jovens cavalheiros, pois isso pareciam, que entraram por assim dizer apenas para fazerem um pequeno lanche, e se refrescarem um pouco, pois entregaram o cavalo para que estivesse pronto no momento em que saíssem.*"], pp. 261-262.

³⁸⁷ ["*divisão de nossos apartamentos era desse tipo móvel que, quando retirada, servia ocasionalmente para transformar a sala numa só, para a conveniência de um grupo grande; (...) finalmente observei um remendo de papel da mesma cor dos lambris (...). Mas ficava tão alto que fui obrigada a subir numa cadeira para chegar até ele, o que fiz o mais silenciosamente possível, e com a ponta de um alfinete de chapéu, rapidamente o rasguei, e abri um buraco suficiente para poder espiar (...).*"], p. 262.

³⁸⁸ ["*o mais velho passou a abraçar, apertar, beijar o mais moço, passar-lhe as mãos pelo peito e a dar sinais tão manifestos de uma intenção amorosa que me fizeram concluir que o outro seria uma moça disfarçada*"], p. 263.

obviously to render it glib, he pointed, he introduced it, as I could plainly discern, not only from its direction and my losing sight of it, but by the writhing, twisting, and soft murmured complaints of the young sufferer" (p. 195).³⁸⁹

Em seguida, continua Fanny, o rapaz mais velho, *"passing his hand round his minion's hips, he got hold of his red-topped ivory toy, that stood perfectly stiff, and showed that if he was like his mother behind, he was like his father before; this he diverted himself with (...), and thus continuing to harass his rear, the height of the fit came on with its usual symptoms, and dismissed the action"* (p. 195).³⁹⁰ A reação da cortesã é descrita com palavras como *"cena criminosa"*, *"raiva"*, *"indignação"*. Ela conta ter assistido à cena até o final, com paciência, para reunir mais provas contra os dois homens, os quais ela pretendia denunciar para *"do their deserts instant justice"* (p. 195).³⁹¹ Mas, por distração, ela acaba tropeçando e caindo. Machucada, ela espera ajuda e fica impossibilitada de agir contra os jovens amantes. Mesmo assim, ela faz questão de denunciar o que tinha visto aos donos do estabelecimento, e conta tudo à Sra. Cole assim que chega em casa.

A cafetina, com sua doçura habitual, exorta Fanny a não falar muito a respeito do assunto; e explica que, *"though she might be suspected of partiality, from its being the common cause of womankind, out of whose mouths this practice tended to take something more precious than bread, yet she protested against any mixture of passion, with a declaration extorted from her by pure regard to truth, which was that whatever effect this infamous passion had in other ages and other countries, it seemed a peculiar blessing on our air and climate that there was a plague-spot visibly imprinted on all that are tainted with it, in this*

³⁸⁹ ["expôs ao ar livre aquelas eminências globulares e carnudas que compõem as colinas do prazer romano, e que agora, juntamente com o vale estreito que as atravessa, ficaram exibidas e expostas ao seu ataque (...). Primeiro, umedecendo bem o seu instrumento com cuspe, obviamente para fazê-lo escorregar melhor, ele apontou e induziu a coisa, como pude perceber claramente, não apenas por sua direção e por eu perdê-la de vista, mas pelas contorções e pelos suaves murmúrios queixosos do jovem padecedor."], pp. 263-264.

³⁹⁰ ["passando uma das mãos pela frente dos quadris do garoto, ele segurou-lhe o brinquedo de marfim com ponta vermelha, que estava bem duro, mostrando-lhe que, se ele por trás era como a mãe, pela frente era como o pai; ficou se divertindo com isso (...), retomando o ataque e continuando a castigar-lhe o traseiro, o auge do gozo veio-lhe com os sintomas habituais, pondo fim à ação"], p. 264.

³⁹¹ ["fazê-los receber o castigo merecido imediatamente"], p. 264.

nation at least (...) ” (p. 196).³⁹² A opinião de Cole é absolutamente coerente com o lugar a que as relações homossexuais estavam sendo relegadas na vida pública nas sociedades europeias setecentistas.

O homossexual é grotesco, dentro do romance de Cleland, na medida em que “*tira da boca [das mulheres] algo mais precioso do que o pão*” – ou seja, não se serve nem de prostitutas, nem de esposas. É uma paixão “*infame*” na medida em que não tem funcionalidade, em última instância, no esquema da sociabilidade e da sexualidade burguesas que Fanny propõe como modelo. E, nesta lógica, não pode ser fonte de prazer voyeurista e vicário. A ambiguidade fica por conta das descrições vivas que, na direção contrária do que argumentam Fanny e a Sra. Cole, podem, sim, servir de estímulo aos sentidos, tanto quanto as relações heterossexuais descritas em outros trechos do romance.

Na narrativa de Fougeret, a homossexualidade masculina não aparece como um mal a ser combatido. Certamente, o sexo anal entre homens e mulheres é encarado como violência na cena entre Margot e seu primeiro cliente no bordel de Florence, e a narradora compara os homossexuais aos libertinos: “*le traître me fit ce que les libertins font entre eux*” (p. 39).³⁹³ Num outro contexto, o sexo anal é insinuado com fins cômicos no episódio em que a moça usa seu dedo para que o tal Sr. G... M... saísse de seu “*repouso letárgico*” (p. 61). Ainda assim, a homossexualidade masculina não entra no universo do grotesco nas memórias de Margot como ocorre nas de Fanny. No romance francês, parece que o grotesco não serve como instrumento para o estabelecimento de padrões sexuais aceitáveis ou não. É especialmente na atitude moral dos “*chalandes*” que se desenha sua monstruosidade física. O julgamento da cortesã francesa se coloca, portanto, muito mais na relação perversa que se estabelece com estes homens com quem ela precisa conviver para viver, e no

³⁹² [“apesar de ela poder ser suspeita de parcialidade, por ser essa uma causa comum às mulheres, das quais essa prática tira da boca algo mais precioso do que o pão, ainda assim ela protestava contra qualquer mistura de paixão, com uma declaração que lhe era arrancada por pura observância da verdade, a qual consistia em que, fosse qual fosse a força que essa paixão infame possa ter tido em outras eras e em outros países, parecia-lhe uma bênção peculiar do nosso ar e do nosso clima que houvesse uma marca de doença visivelmente impressa em todos aqueles que são maculados com ela, pelo menos nesta nação”], p. 265.

³⁹³ [“O traidor fez comigo o que os libertinos fazem entre si”].

modo como as prostitutas, mesmo sendo execradas, são peças centrais na engrenagem social. Ela chega a afirmar, neste sentido, *“il semble que nous donnions l'être à nos amants. Tel qui aurait toujours été confondu et comme anéanti dans la foule, dès qu'il est attaché à notre char, (...) c'est un homme à la mode”* (p. 83).³⁹⁴

³⁹⁴ [*“Parece-me que nós damos essência a nossos amantes. Um tal que teria sempre sido confundido e reduzido a nada no meio da multidão, assim que se prende a nós, (...) vira um homem na moda”*].

3. O corpo

"For my part, I was transported, confused and out of myself." (John Cleland, **Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure**)

Personagens femininas falando sobre sexo não eram exatamente uma novidade na Europa em 1750. Através da circulação dos **Ragionamenti** e de suas diversas imitações, a forma fora popularizada durante o século XVIII e “absorvida” por outros subgêneros – sempre lembrando que, de todo modo, as categorias genéricas eram bastante incertas neste terreno. Na França, a “conversa entre moças” prolongou sua carreira em obras como **L’Ecole des Filles, ou la Philosophie des Dames** (1655), de autor anônimo, ou ainda **L’Académie des dames** (1660), de Nicholas Chorier. Do lado inglês, além das próprias traduções destes romances franceses, circulavam também outros tipos de textos em que a forma do diálogo era retomada para mostrar mulheres papeando sobre o assunto. **The London-Bawd** (1711), na tradição de Boccaccio, dava voz às prostitutas do *bas fond* londrino; e as chamadas “*crim.con*” – abreviação para “*criminal conversations*” – buscavam reproduzir os debates entre acusação e defesa nos julgamentos de divórcio, especialmente os que incluíam crimes sexuais e detalhes picantes.³⁹⁵

Dos dois lados da Mancha, autores de diferentes tipos de histórias licenciosas incorporaram, ao longo do século, a narradora feminina lidando com temas obscenos. O romance libertino integrou e expandiu estes procedimentos, colocando na boca de suas protagonistas – sem trocadilho – a “*nomeação das*

³⁹⁵ Ver WAGNER, Peter. **Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America**. London: Paladin, 1990, p. 125. Ver também MORAES, Eliane Robert. “O Efeito Obsceno”. In: *Cad. Pagu* [online]. 2003, n. 20, pp. 121-130.

posições sexuais e das partes mais secretas do corpo”, assim como o uso de “*palavras decentes a serviço da imoralidade*”.³⁹⁶ Deste modo, à medida que o gênero vai se impondo, as mulheres (protagonistas e “coadjuvantes”) passam a ser iniciadas tanto ao vocabulário do sexo quanto à sua pragmática, através de “lições” adquiridas pelas conversas e nas diferentes peripécias que compõem os enredos. Estes romances eróticos são, neste sentido, narrativas de aprendizagem feminina, pequenos romances de formação *avant la lettre*. A prostituta é, por excelência, uma das grandes figuras neste contexto, e a história da ascensão (e queda) de cortesãs é uma das principais matrizes narrativas da literatura erótica setecentista. É conhecido que o romance moderno é uma das instâncias que permitiram a expressão das novas perspectivas acerca do indivíduo. Se o corpo e seus humores foram elementos centrais neste processo – um dos exemplos mais óbvios são as reações físicas registradas por diferentes leitores diante de certos romances sentimentais –, talvez o romance erótico tenha sido o subgênero que explorou esta relação em todas as suas consequências e extrapolações.

O corpo era uma das grandes metáforas do século das Luzes, um conceito “*singularmente amplo, rico e confuso*”³⁹⁷, a tal ponto que a **Encyclopédie** procura dar conta de todos os significados e aplicações do termo para reconhecer, enfim: “*il est impossible de démontrer l’existence des corps*”.³⁹⁸ Esta dificuldade pode ser consequência do fato de que o corpo parecia funcionar como régua para medir todas as experiências humanas, como “*uma palavra que diz tudo*”.³⁹⁹ A metáfora do corpo de Cristo segue poderosa; porém, mais interessante para os nossos objetivos seja talvez o fortalecimento da imagem do corpo em outros domínios. Ela se mostra, como era de se esperar, nos textos científicos, os quais “*estabeleceram o corpo humano como escala de todo o conhecimento*”.⁴⁰⁰ Do mesmo modo, a metáfora se impõe na

³⁹⁶ MORAES, Eliane Robert. op. cit., p. 123.

³⁹⁷ [“*singulièrement large, riche et troublé*”]. DELON, Michel (org.). **Dictionnaire européen des Lumières**. Paris: Quadrige/PUF, 2010, p. 308. Utilizei aqui muitas das informações no verbete “Corps” deste dicionário (pp. 308-310).

³⁹⁸ [“*é impossible démontrer a existência dos corpos*”]. DELON, Michel (org.). op. cit., p. 308.

³⁹⁹ [“*un mot qui dit tout*”]. DELON, Michel (org.). op. cit., p. 308.

⁴⁰⁰ [“*ont établi le corps humain comme l’échelle de toute connaissance*”]. DELON, Michel (org.). op. cit., p. 308.

reflexão acerca dos sistemas políticos, da organização do poder e das dinâmicas sociais – fala-se de “*corpo social*”, “*corpo político*”, e a palavra “*corporação*” faz sentido em várias línguas europeias. Margot conta como, depois de ter sido aprovada por M. de Gr... M..., “*il m’agrée sans hésiter au corps semillant des demoiselles de l’Académie Royale de musique (...)*”(p. 62).⁴⁰¹

A própria estrutura social e profissional de vários países era organizada de acordo com uma lógica corporal; o rei como a “cabeça” do Estado é uma ideia recorrente por toda a Europa. No **Leviatã** de Hobbes, o corpo está no centro da reorganização de um “*novo idioma (...) da legitimidade monárquica*”⁴⁰² fundado nesta figura do “*caput*” real e, atravessando o século XVIII, a ideia reaparece, em tom de crítica, numa brochura publicada em 1789 na França sob o título “*Le plus fort des pamphlets*”. Nela, o autor anônimo argumenta: “*(...) quelles doivent être les fonctions du monarque-cerveau-cœur-estomac ? Il est certain que la santé du corps politique ne peut résulter que du bon accord entre toutes les parties ; qu’il se trouve le moindre engorgement, (...) le désordre met, la fièvre s’allume (...)*”.⁴⁰³ Assim, a imagem do corpo se reapresenta numa grande quantidade de textos que se apropriam da metáfora dentro dos mais variados gêneros e temas – tratados filosóficos e médicos, jornais, cartas e, claro, romances. Ao tomarem para si o termo como lhes convém, estes escritos fazem com que o corpo invada “*o pensamento europeu das Luzes: ele serve de contexto para o conhecimento e para a descrição, pois seus diferentes registros metafóricos são suscetíveis de contar a totalidade do mundo visível e invisível*”.⁴⁰⁴

É neste sentido que o corpo se torna um conceito articulador, na medida em que “*lida com a organização política, social e cultural da Antiga sociedade, ao*

⁴⁰¹ [“*Ele me agregou sem hesitar ao corpo borbulhante das demoiselles da Academia Real de Música*”].

⁴⁰² [“*nouvel idiome (...) de la légitimité monarchique*”]. DELON, Michel (org.). op. cit., p. 309. Trata-se de uma citação de Pierre Manent.

⁴⁰³ [“*quais devem ser as funções do monarca-cérebro-coração-estômago? É certo que a saúde do corpo político só pode ser resultado do bom acordo entre todas as partes; que se ocorre o menor congestionamento (...), a desordem se instala, a febre se acende (...)*”]. DELON, Michel (org.). op. cit., p. 309.

⁴⁰⁴ [“*envahit la pensée européenne des Lumières : il sert de cadre à la connaissance et à la description car ses différents registres métaphoriques sont susceptibles de raconter l’ensemble du monde visible et invisible*”]. DELON, Michel (org.). op. cit., p. 308-309.

*mesmo tempo em que permite à nova de se contar, de forjar uma narrativa de suas próprias origens, de sua ‘entrada no mundo’.*⁴⁰⁵ Como resume Antoine de Baecque, no século das Luzes, o corpo é, simultaneamente, metáfora para a natureza, para a comunidade humana e para o indivíduo como unidade vital. Dois dos terrenos em que esta última ideia dá muitos frutos são o da ciência e o da moral – ou, ainda, da psicologia humana. O corpo faz parte do movimento de *“lenta reabilitação da natureza”*⁴⁰⁶ do homem pelo pensamento iluminista, adquirindo, nas discussões e reflexões acerca da individualidade, o sentido de uma unidade fisiológica cujas pulsões vitais estavam fortemente associadas aos novos significados do desejo, do prazer e das paixões, e cujos segredos e funcionamentos deveriam ser objeto de investigação e fonte de conhecimento.

A narrativa erótica libertina dialoga com todos estes elementos, pois é parte importante do processo – encabeçado, para não desperdiçar a metáfora, pela filosofia moral e pela estética – através do qual as diferentes facetas do pensamento racional iluminista despertam *“subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo (...) que ameaça fugir inteiramente à sua influência. Este território é nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo”*.⁴⁰⁷ Abre-se, assim, progressivamente, mais espaço para que se expressem os apelos sensoriais e os desejos sensuais no âmbito da experiência individual, o que teria tido reflexos sutis, mas importantes, na vida política e socioeconômica, pelo menos na Inglaterra e na França. É neste contexto que entram nossos romances.

Na maneira como as **Memoirs of a Woman of Pleasure e Margot la Ravaudeuse** produzem e reproduzem recursos característicos da literatura erótica libertina, vão se definindo dois esquemas de sociabilidade cujos sentidos se constroem, como apontamos, através da experiência de um

⁴⁰⁵ [“il prend en charge l’organisation politique, sociale et culturelle de l’Ancienne société, tout en permettant à la nouvelle de se raconter, de forger un récit de ses propres origines, de sa ‘mise au monde’”]. DELON, Michel (org.). op. cit., p. 309.

⁴⁰⁶ [“la lente ‘réhabilitation de la nature humaine’”] DELON, Michel (org.). op. cit., p. 948.

⁴⁰⁷ EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 17.

mundanismo que adquire certas nuances de acordo com as particularidades dos contextos francês e inglês. Se no caso de Fanny, esta sociabilidade mundana e sensual se organizou fortemente em função de uma espécie de interiorização da norma através do princípio da polidez, a história de Margot coloca-nos diante das ambiguidades e vícios de um sistema social ancorado no interesse sensual e pecuniário. No extremo oposto deste mesmo eixo, organizam-se as experimentações em torno da individualidade. Interessa-nos, neste outro lado, compreender como se formam nos dois romances a experiência e a ideia de indivíduo tendo o corpo como sua medida – em suas imagens, texturas e cores; em sua mecânica e suas (i)limitações; em seus impulsos e paixões; e em seu valor como mercadoria. Vale lembrar que tudo isto se define, em maior ou menor escala, pela ideia da natureza e de suas “leis” – uma ideia que assume acepções ao mesmo tempo imprecisas, escorregadias e tautológicas dentro das duas narrativas, de acordo com o que interessa mostrar. Através destes diferentes elementos, vão se constituindo um aprendizado do corpo – estático e em movimento –, assim como um conhecimento do desejo, do prazer e da dor que são matéria formal essencial na organização das memórias de Fanny e de Margot.

1. Aprender o corpo

“How came you to know all this?” (irmã Agnes em **Venus in the Cloister**, tradução inglesa de **Vênus dans le cloître**, de Jean Barrin)

Como protagonistas de romances “de formação” um tanto precoces, Fanny e Margot – apesar da esperteza desta última – precisam passar por etapas que as conduzam a um final no qual fique claro que elas aprenderam e mudaram

em função do que lhes ocorreu ao longo do enredo. No romance erótico, o aprendizado do corpo é um estágio fundamental neste processo. Nossas protagonistas aprendem à medida que se constroem imagens de seus próprios corpos e dos corpos alheios através de descrições que marcam, como balizas, os diferentes degraus desta construção da ideia e da experiência do corpo e de sua natureza. Ao mesmo tempo, estas descrições são marcadas por limitações, regras, influências estéticas e outros ingredientes formais que adquirem nuances locais dos dois lados da Mancha. Interessa-nos observar como estas descrições se organizam nos dois romances.

Ao descrever a si própria, Fanny se atém aos mínimos detalhes, apelando aos sentidos do leitor:

I was tall, yet not too tall for my age, which, as I before remarked, was barely turned fifteen, my shape perfectly straight, thin waisted, and light and free, without owing anything to stays. My hair was a glossy auburn and as soft as silk, flowing down my neck in natural buckles, and did not a little set off the whiteness of a smooth skin. My face was rather too ruddy, though its features were delicate (...); my eyes were as black as can be imagined, and rather languishing than sparkling (...); my teeth, which I ever carefully preserved, were small, even, and white; my bosom was finely raised, and one might then discern the promise than the actual growth of the round, firm breasts that in a little time made that promise good. In short, all the points of beauty that are most universally in request I had, or at least my vanity forbade me to appeal from the decision of our sovereign judges the men, who all that I ever knew at least gave it thus highly in my favour (...) (p. 52).⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ [“Eu era alta, ainda não alta demais para minha idade, a qual, como antes já observara, mal havia virado a casa dos quinze anos, minha silhueta perfeitamente aprumada, a cintura fina, e eu era leve e solta, sem nada dever a espartilhos. Meu cabelo era de um castanho avermelhado, sedoso e macio como seda, descendo pela nuca em cachos naturais, e não contrastava pouco com a alvura de uma pele lisa. Meu rosto era um tanto corado demais, apesar dos seus traços serem delicados (...); meus olhos eram os mais negros que se possa imaginar, e mais langorosos do que faiscantes (...); meus dentes, que sempre preservei cuidadosamente, eram pequenos, brancos e alinhados; meu busto era delicadamente erguido e podia-se na ocasião discernir antes a promessa do que a verdadeira sensação de seios redondos e firmes que, em pouco tempo, honraram essa promessa. Em suma, todos os aspectos de beleza que são mais universalmente apreciados eu tinha, ou pelo menos minha vaidade me impedia de apelar da decisão de nossos juízes soberanos, os homens, os quais, todos que eu jamais conheci pelo menos, assim julgaram altamente a meu favor (...)”], pp. 57-58.

Nada se aproxima mais da perfeição segundo critérios de beleza que a narradora supõe “*universalmente apreciados*” e, ao imaginar Fanny a partir desta descrição, não há como quem lê não ter em mente o seu oposto, provavelmente bem mais próximo da realidade da prostituição londrina de meados do século XVIII. Porém, não é a relação com a realidade que tem relevância aqui, e sim a semelhança com um ideal físico que procura ecoar certas características morais e que adquire verossimilhança dentro das **Memoirs**. A autodescrição de Fanny se aproxima do ideal da jovem heroína segundo um modelo que o romance moderno, especialmente de cunho sentimental com um pé na cultura clássica, ajudou a disseminar. A cintura fina e o corpo firme (que não deve nada ao espartilho) se unem ao cachos naturais dos cabelos, aos seios como promessas e a uma altura não exagerada para tornar a narradora de Cleland um bibelô que é unanimidade entre os homens, “*juízes supremos*” nestes assuntos. A sensualidade se confirma no uso das cores: os dentes alvos, os olhos negros (sinal de lascívia), os cabelos avermelhados em contraste com a pele muito branca são marcas da provocação sensual pela visão, a qual será associada constantemente ao apelo aos outros sentidos.

No bordel da Sra. Cole – uma “*little family of love*” onde Fanny encontrou “*everything breathe an air of decency, modesty, and order*” e no qual “*the members found so sensibly their account in a rare alliance of pleasure and interest*” (p. 131)⁴⁰⁹ –, a heroína convive com mulheres cujos corpos também correspondem a esta mistura de sensualidade e beleza idealizada com polidez moral. Harriet era “*delicacy itself incarnate. Such was the symmetry of her small but exactly fashioned limbs. Her complexion, fair as it was, appeared yet more fair from the effect of two black eyes, the brilliancy of which gave her face more vivacity than belonged to the colour of it, which was only defended from the paleness by a sweetly pleasing blush in her cheeks (...)*” (p. 137).⁴¹⁰ Os olhos

⁴⁰⁹ [“uma pequena família dedicada ao amor”; “tudo respirava um ar de decência, modéstia e ordem”; “seus membros lucravam tão apreciavelmente com essa rara aliança do prazer com o interesse”], pp. 175-176.

⁴¹⁰ [“era a própria delicadeza personificada. Tal era a simetria de seus membros miúdos, mas modelados com exatidão. Sua tez, clara como era, parecia ainda mais clara pelo efeito dos olhos negros, cujo brilho dava ao seu rosto mais vivacidade do que a sua cor propriamente tinha, a qual só não descambava para a palidez por um rubor deliciosamente agradável nas bochechas (...)”], pp. 182-183.

negros, constante índice de luxúria, se combinam com a suavidade e a delicadeza para formar um todo harmônico.

Ainda na mesma levada, Fanny descreve Emily como uma moça “*fair to excess, and whose limbs were, if possible, too well made, since their plump fullness was rather to the prejudice of that delicate slimness of shape required by their nicer judges of beauty: her eyes were blue and streamed inexpressible sweetness, and nothing could be prettier than her mouth and lips, which closed over a range of the evenest (sic), whitest teeth*” (p. 134).⁴¹¹ Enfim, Louisa era uma “*piquant brunette whose black sparkling eyes and perfect harmony of features and shapes left her nothing to envy her fair companions*” (p. 131).⁴¹² O apelo sensual destas descrições só faz sentido dentro da ética da polidez que é subjacente à narrativa de Fanny. Os corpos destas mulheres são belos na medida em que se tornam unidades organizadas com harmonia, deleite e doçura, e para as quais não existe degradação. É o que observamos igualmente quando a narradora descreve Polly Philips, sua colega na casa da Sra. Brown, durante o encontro amoroso desta sua companheira com o seu amante genovês. A moça tinha uma “*shape exquisite*” (p. 67) a ponto de causar inveja a Fanny, que observa com atenção “*her two ripe enchanting breasts, finely plumped out in flesh, but withal so round, so firm, that they sustained themselves, in scorn of any stay*” (p. 67).⁴¹³

O restante da descrição apela, mais uma vez intensamente, aos sentidos do leitor: “*Then their nipples pointing different ways marked their pleasing separation; beneath them lay the delicious tract of the belly, which terminated in a parting or rift scarce discernible, that modestly seemed to retire downwards, and seek shelter between two plump fleshy thighs: the curling hair that overspread its delightful front, clothed it with the richest sable fur in the*

⁴¹¹ [“clara em excesso e cujos membros eram, se isso é possível, bem-feitos demais, uma vez que seu volume roliço antes prejudicava aquela delicada esbeltez (sic) das formas exigida pelos melhores juízes de beleza; seus olhos eram azuis e emanavam uma doçura inexprimível, e nada poderia ser mais belo do que sua boca e seus lábios, que fechavam-se sobre uma fileira de dentes mais brancos e regulares.”], p. 179.

⁴¹² [“era uma morena provocante, cujos olhos negros faiscantes e perfeita harmonia de traços e formas não lhe deixavam nada a invejar a suas companheiras mais alouradas.”], p. 175.

⁴¹³ [“silhueta refinada”; “um par de seios encantadores e no ponto, delicadamente esculpidos em carne, mas no todo tão redondos, tão firmes, que sustentavam a si mesmos, desprezando qualquer espartilho”], p. 74.

universe. In short, she was evidently a subject for painters to court her sitting to them for a pattern of female beauty, in all true pride and prompt of nakedness” (p. 67).⁴¹⁴ Quando o rapaz “*gently pushed her down on the couch*”, Fanny vê “*the mark of the sex, the red-centred cleft of flesh, whose lips vermillioning (sic) inwards, expressed a small rubied (sic) line in sweet miniature, such as not Guido’s touch or colouring could ever attain to the life and delicacy of*” (p. 68).⁴¹⁵

Em ensaio a respeito das cores no romance pornográfico e de sua relação com os debates estéticos setecentistas, Michel Delon estabelece interessante comparação entre a escolha de referência estética no original de Cleland – o pintor Guido Reni – e a opção feita por Fougeret de Monbron como tradutor das **Memoirs**. Na versão francesa, o artista que aparece é Rubens. Como indica Delon, “*a substituição de Guido Reni por Rubens é notável. O pintor de Bolonha [Reni] pode encarnar um classicismo anti-maneirista, sua glória se igualou durante muito tempo à de Rafael, enquanto Rubens representa uma arte da cor em oposição à arte do desenho, defendida por Poussin e seus partidários*”.⁴¹⁶ A opção, que se reproduz em outros elementos que compõem a tradução, marca, portanto, seu posicionamento dentro do debate entre cor e traço no contexto da arte francesa, além de informar a respeito do modo como a própria escrita do corpo se realiza nos romances licenciosos da época. Como explica Delon, esta escrita se constrói numa polaridade que aponta para duas direções: se, por um lado, parece indicar o sentido de um “*reconhecimento de*

⁴¹⁴ “[*E também os mamilos, apontando em direções opostas, caracterizavam sua agradável separação; por baixo deles ficava a deliciosa extensão da barriga, que terminava numa separação, ou fenda, mal discernível, que parecia modestamente retirar-se para baixo, buscando abrigo entre duas coxas roliças e carnudas; o cabelo encaracolado espalhava-se sobre a deliciosa parte frontal, cobria-a como a mais rica zibelina do universo. Em suma, ela era evidentemente um modelo digno de que os pintores a cortejassem a fim de que posasse para eles como um padrão de beleza feminina, em todo o autêntico esplendor e pompa da nudez*”], p. 75.

⁴¹⁵ “[*deitou-a com suavidade nas almofadas*”]; “[*a marca do sexo, a fenda de carne, com seu centro encarnado, cujos lábios, avermelhando-se para dentro, formavam uma pequena linha de rubis, em delicada miniatura, tal que nem o toque, nem o colorido de Guido poderiam jamais reproduzir a vida ou a delicadeza*”], pp. 75-76. Segundo nota de Peter Wagner, trata-se uma referência ao pintor Guido Reni (1575-1642), mestre da escola de pintura da cidade italiana de Bolonha. A National Gallery, de Londres, possui sua tela “*The Toilet of Venus*”.

⁴¹⁶ “[*le remplacement de Guido Reni par Rubens est frappant. Le peintre de Bologne peut incarner un classicisme antimaniériste, sa gloire a longtemps égalé en Europe celle de Raphaël, alors que Rubens représente un art de la couleur par opposition à l’art du dessin, défendu par Poussin et ses partisans*”]. DELON, Michel. “Les couleurs du corps: roman pornographique et débats esthétiques au XVIIIe siècle”, pp. 59-72. In: GOODDEN, Angelica (ed.). **The Eighteenth-Century Body: Art, history, literature, medicine**. Oxford; Bern: Peter Lang, 2002, p. 60.

um colorido irreduzível à linha”, por outro lado, ela se dirige no sentido de uma “*idealização escultural*”⁴¹⁷ cujo significado aqui é amplo, de conformidade a uma norma abstrata em detrimento da experiência sensorial dos corpos. Neste sentido, no romance pornográfico do século XVIII, “*a sensualidade se libera explorando todas as gamas de vermelho, ou então se abstrai e se descolore, a menos que ela assuma traços psicológicos sob a forma de um rubor do rosto, de uma cor circunscrita pela moral*”.⁴¹⁸

No que se refere a Polly, as metáforas não deixam dúvida quanto ao apelo sensorial das cores, mas também à delicadeza de seu corpo, cuja sensualidade poderia ser resumida pelo vermelho vivo de seu sexo em miniatura. Ao mesmo tempo, a repetição de certas imagens nas descrições dos corpos destas mulheres parece querer defini-las, em suas individualidades, segundo uma lógica de polidez moral que se espelharia “naturalmente” no nível físico e, portanto, no domínio das sensações, inclusive para o leitor. Em última instância, estas descrições ajudam a vislumbrar uma etapa do processo de articulação entre a ética social e a vida sensorial dentro do contexto inglês. O belo pode ser compreendido como “*a ordem política justa vivida a nível do corpo (sic), o modo como atinge nossos olhos ou move nosso coração*”.⁴¹⁹ Estas prostitutas revelam, através da beleza e “gentileza” de seus corpos, uma faceta do atalho que se procurou estabelecer, do lado inglês, entre a apreciação estética e a vida – se elas eram ideal e “universalmente” belas, é porque todos compartilhavam de maneira uníssona destes valores estéticos e, conseqüentemente, de outros valores morais e políticos. Como explica Terry Eagleton, dentro desta lógica, “*o que é belo é harmonioso; o que é harmonioso é verdadeiro; e o que é, ao mesmo tempo, belo e verdadeiro, é agradável e bom*”.⁴²⁰

⁴¹⁷ [“*reconnaissance d'un coloris irréductible à la ligne*”; “*idéalisation sculpturale*”]. DELON, Michel. op. cit., p. 61.

⁴¹⁸ [“*la sensualité s'y libère en exploitant toute la gamme des rouges ou bien s'y abstrait et s'y décolore, à moins qu'elle ne se psychologise sous la forme d'une rougeur du visage, d'une couleur circonscrite par la morale*.”]. DELON, Michel. op. cit., p. 61.

⁴¹⁹ EAGLETON, Terry. op. cit., p. 33-34. Utilizamos neste trecho o segundo capítulo da obra de Eagleton intitulado “A Lei do Coração: Shaftesbury, Hume, Burke” (pp. 29-54).

⁴²⁰ EAGLETON, Terry. op. cit., p. 31.

As descrições dos homens não-grotescos nas memórias de Fanny obedecem a este mesmo princípio. Se elas são mais detalhadas, trata-se da evidente prioridade dada ao interlocutor masculino dentro das memórias de Fanny. Assim, enquanto ouvia Mr. H, seu primeiro mantenedor, expor “*his sentiments*” para ela, a moça o descreve como “*a very good looking gentleman, well made, of about forty, dressed in a suit of plain clothes, with a large diamond ring on one of his fingers, the lustre of which played in my eyes, as he waved his hand in talking and raised my notions of his importance: in short, he might pass for what is commonly called a comely black man, with an air of distinction natural to his birth and condition*” (p. 96).⁴²¹ Um pouco mais tarde, quando decide ceder aos avanços do novo parceiro, Fanny reconhece “*the virtues of his firm texture of limbs, his square shoulders, broad chest, compact hard muscles, in short, a system of manliness that might pass for no bad image of our ancient sturdy barons, when they wielded the battle-ax, whose race is now so thoroughly refined and frittered away into the more delicate modern-built frame of our pap-nerved softlings, who are as pale, as pretty, and almost as masculine as their sisters*” (p. 101).⁴²²

Mr. H corresponderia, assim, a um ideal de indivíduo aristocrático que teria se perdido, tendo sido substituído por figuras masculinas macilentas e efeminadas. Porém, sendo nobre “à moda antiga” em sua constituição física, o amante de Fanny não deixa de expressar seus “*sentimentos*” quando é hora de conquistar a moça, nem deixa de demonstrar “*constant generosity, politeness and tender affections*” (p. 104)⁴²³ para agradá-la. Neste sentido, este sujeito resume o que Terry Eagleton indica ao explicar que, no contexto inglês, “*se o modelo da esfera pública é tirado da dimensão aristocrática, a predominância*

⁴²¹ [“seus sentimentos”; “um cavalheiro de muito bom aspecto, de boa constituição, com cerca de quarenta anos, vestido num conjunto de roupas discretas, com um grande anel de diamantes num dos dedos, cujo brilho bailava em meus olhos enquanto ele agitava a mão ao falar, elevando minha ideia sobre a sua importância; em suma, ele podia passar pelo que se chama comumente de um tipo atraente cheio de más intenções, com um ar de distinção natural ao seu berço e sua condição.”], p. 132. A nota de Peter Wagner no original explica “*comely black man*” como um sujeito que tem “*dark purposes*”.

⁴²² [“as virtudes da firme textura de seus membros, dos seus ombros quadrados, do seu peito largo, dos seus músculos duros e compactos, em suma, de um conjunto de masculinidade que não faria má figura diante dos nossos antigos e robustos barões, quando brandiam a *acha-d’armas*, e cuja raça hoje se encontra completamente refinada e estragada na constituição mais delicada e moderna dos nossos frangotes criados com sopinhas, que são tão pálidos, tão bonitinhos e quase tão masculinos quanto suas irmãs.”], p. 138.

⁴²³ [“constante generosidade, gentileza e carinhosas atenções”], p. 141.

que ela dá à sensibilidade individual, à livre circulação de opiniões articuladas e ao status abstratamente uniforme dos seus participantes, embora socialmente diferenciados, marca-a como uma formação social tipicamente burguesa”.⁴²⁴ É este homem que, apesar das lágrimas iniciais da moça, a eleva financeiramente à condição de cortesã sustentada e lhe permite continuar sua carreira num patamar de clientela de elite na casa da Sra. Brown. Ele também oferece a Fanny o contato com um “*circle of acquaintances*” (p. 103) que a fizeram perder “*all the remains of bashfulness and modesty*” (p. 103-104)⁴²⁵ que restavam de suas origens camponesas.

Charles, o primeiro amante de Fanny, e Will – o jovem empregado de Mr. H com que ela tem uma aventura – aparecem igualmente como modelos. Charles é visto pela primeira vez adormecido na sala do prostíbulo da Sra. Brown. A situação é perfeita para que Fanny possa assim descrevê-lo:

Figure to yourself, Madam, a fair stripling, between eighteen and nineteen, with his head reclined on one of the sides of the chair, his hair in disordered curls, irregularly shading a face, on which all the roseate bloom of youth and all the manly graces conspired to fix my eyes and heart. Even the languor and paleness of his face, in which the momentary triumph of the lilly over the rose was owing to the excess of the night, gave an inexpressible sweetness to the finest features imaginable: his eyes closed in sleep, displayed the meeting edges of their lids beautifully bordered with long eyelashes, over which no pencil could have described two more regular arches than those that graced his forehead, which was high, perfectly white and smooth; then a pair of vermillion lips, pouting and swelling to the touch, as if a bee had freshly stung them, seemed to challenge me to get the gloves of the lovely sleeper (...).⁴²⁶ (p. 72).

⁴²⁴ EAGLETON, Terry. op. cit., p. 30.

⁴²⁵ [“*círculo de conhecimentos*”]; [“*quaisquer remanescentes de acanhamento e modéstia*”], p. 140.

⁴²⁶ [“*Imagine, senhora, um rapazinho louro, entre dezoito e dezenove anos, a cabeça reclinada num dos cantos da poltrona, o cabelo em cachos desordenados, lançando sombras irregulares sobre um rosto no qual todo o viço róseo da juventude e todas as graças viris conspiravam para deixar os meus olhos e o meu coração transfixados. Até mesmo o langor e a palidez do seu rosto, em que o triunfo momentâneo do lírio sobre a rosa se deviam aos excessos da noite, davam uma doçura inexprimível aos traços mais perfeitos que se possa imaginar; os olhos fechados no sono exibiam o encontro da beirada das pálpebras, orladas por longos cílios, e sobre as quais lápis algum poderia ter descrito dois arcos mais regulares do que aqueles que davam graça à sua fronte, que era alta, perfeitamente branca e lisa; além disso, um par de lábios carmesins, salientes e carnudos ao toque, como se uma abelha os houvesse há pouco picado, pareciam desafiar a lançar-me diretamente para aquele adorável senhor (...).*”], p. 104.

O rapaz mistura “*graças viris*” com “*doçura*”, num ideal de corpo masculino que se define pela brancura, regularidade e por “*lábios carmesins*” – os quais, aliás, eram como a vagina de Polly, irresistíveis por sua beleza e seu apelo aos sentidos. Percebe-se de maneira acentuada, neste trecho, a visada voyeurista de Fanny, na qual estão engajados seus olhos, que dão mesmo a impressão de tocar a boca do rapaz, e também seu coração. Porém, isto não é tudo. A narradora se aplica em oferecer à sua interlocutora uma descrição do corpo nu de Charles tal qual este se apresentou após a primeira noite entre os dois amantes. Ela exclama, “*Oh! Could I paint his figure as I see it now still present to my transported imagination! A whole length of an all-perfect manly beauty in full view*” (p. 81).⁴²⁷

Seguem então os detalhes do pescoço até o peito do amante, tudo isto exalando perfeição e simetria em cores que vão do branco da pele ao vermelho vivo dos mamilos. O ponto culminante, como era de se esperar, é o “*terrível trabuco*” sobre o qual a moça não podia deixar de manter os olhos fixos, segundo ela, com terror e carinho. Neste caso, a visão não é o único sentido estimulado e o leitor, voyeurista por sua vez, assiste à cena em que Fanny descobre, através do tato, “*this pride of nature, and its richest masterpiece*”⁴²⁸: “*I, struggling, faintly, could not help feeling what I could not grasp, a column of the whitest ivory, beautifully streaked with blue veins, and carrying, fully uncapped, a head of the liveliest vermillion: no horn could be harder or stiffer; yet no velvet more smooth or delicious to the touch*” (p. 83).⁴²⁹ A violência latente que domina a descrição do órgão sexual confirma o poder viril que caracteriza o resto do corpo de Charles, ao mesmo tempo em que reforça e confirma o ideal “universal” de beleza que ele representa: “*a maior obra de arte da natureza*” mistura delicadeza e potência vital.

⁴²⁷ [“Ah! pudesse eu pintar a sua imagem conforme a vejo ainda presente nos transportes da minha imaginação! A visão do corpo inteiro de uma beleza viril absolutamente perfeita.”], p. 115.

⁴²⁸ [“este membro que é da natureza o esplendor, e a sua mais valiosa obra-prima”], p. 117.

⁴²⁹ [“Eu, com frouxa resistência, não pude deixar de sentir o que não podia abarcar, uma coluna do mais branco marfim, harmoniosamente raiada de veias azuis, e portando, agora inteiramente descoberta, uma cabeça do mais vivo carmesim; corno algum poderia ser mais rijo ou retesado; e, ainda assim, veludo algum mais macio ou delicioso ao toque.”], p. 117.

A personalidade do rapaz é revelada na sequência e, de acordo com a lógica do romance, ela se torna coerente com o trecho que acabamos de citar:

As to his temper, the even sweetness of it made him seem born for domestic happiness: tender, naturally polite, and gentle-mannered, it could never be his fault if ever jars or animosities ruffled a calm he was so qualified every way to maintain or restore. Without those great or shining qualities that constitute a genius, or are fit to make a noise in the world, he had all those humble ones that compose the softer social merit: plain common sense, set off with every grace of modesty and good nature, made him, if not admired, what is much happier, universally beloved and esteemed (p. 85).⁴³⁰

A ideia central aqui é o “*evidente bom-senso*”, um conceito fundamental no que se refere à moral individual e à sociabilidade na Inglaterra setecentista. Charles, em oposição ao “gênio”, não se define por uma popularidade esvaziada, recorrente nos salões; ao contrário, demonstra compartilhar “naturalmente”, com outros indivíduos, um possível “senso comum” dominado pela humildade, pela delicadeza, pela benevolência, pelo apreço pela vida doméstica. Por esta razão, ele é amado e estimado por todos, o que vale muito mais do qualquer admiração puramente mundana. Charles aparece, deste modo, como o tal sujeito “*moralmente virtuoso*” que, dentro da lógica da filosofia moral de Shaftesbury, por exemplo, “*vive com a graça e a simetria de um objeto artístico*”.⁴³¹ A beleza de Charles, inclusive em sua virilidade, é evidência da presença destes princípios morais “naturais” aos seres humanos. Neste sentido, sua “*virtude pode ser conhecida pelo seu apelo estético irresistível*”.⁴³²

⁴³⁰ [“Quanto ao seu temperamento, sua terna doçura fazia-o parecer nascido para a felicidade doméstica; carinhoso, naturalmente educado e cavalheiresco, não podia jamais ser culpa dele se desavenças ou animosidades perturbassem uma calma que ele, por todos os títulos, tinha todas as condições de manter ou de restaurar. Sem aquelas qualidades grandiosas ou brilhantes que constituem um gênio, ou são apropriados para chamar a atenção do mundo, ele possuía todas aquelas outras, humildes, que compõe o mérito social mais discreto: um evidente bom-senso, realçado por todas as graças da modéstia e da boa índole, fazia-o, senão admirado, aquilo que é muito mais auspicioso, amado e estimado por absolutamente todos.” (sic)], p. 119.

⁴³¹ EAGLETON, Terry. op. cit., p. 32.

⁴³² EAGLETON, Terry. op. cit., p. 32.

Vale lembrar que Charles, órfão de mãe, não tinha recebido educação formal consistente. Vivia com o pai, que ocupava uma função menor junto ao tesouro público; sua principal “fonte de renda”, no entanto, era a avó, “*who doted upon and did not a little help-spoil him. She had a considerable annuity to live upon, and very regularly parted with every shilling she could spare to this darling of her’s (...)*”(p. 85).⁴³³ Esta situação o torna, de certa forma, ainda mais compatível com a ideia, cara a Cleland, de combinar um certo oportunismo mais próximo da burguesia ao ócio característico dos aristocratas, mesmo que Charles seja um arremedo de nobre e que, no fim das contas, seja o trabalho de Fanny que proporcione a fortuna para o casal. De todo modo, esta ambiguidade não é condição *sine qua non* para que um sujeito se encaixe na descrição idealizada que funcionou para Charles; aliás, pelo contrário. O caso do jovem Will demonstra bem este argumento.

Como explica Fanny, Mr. H “*had (...) taken into his service a tenant’s son, just come out of the country, a very handsome young lad, scarce turned of nineteen, fresh as a rose, well shaped and clever-limbed; in short, a very good excuse for any woman’s liking (...)*”(p. 106).⁴³⁴ A função do rapaz se resume a transmitir recados de Mr. H à sua amante, o que faz com que ele se encontre frequentemente a sós com a moça. Se Fanny não pensara de imediato em seduzi-lo, ela não deixa de notar os olhares “*inflamados de paixão*” que o moço lhe dirige. A narradora acaba por se interessar mais pelo rapaz e decide utilizá-lo para vingar-se de Mr. H – que a havia traído com a criada Hannah. Deste modo, na primeira oportunidade que se apresenta, ela decide recebê-lo vestida num leve *négligé*, numa postura que insinuava a indolência e a sedução.

O jogo de olhares é importante nesta cena, pois, como o rapaz a observa com uma certa distância, Fanny pode por sua vez observá-lo e descrevê-lo mais em detalhe: “*a fine featured, shapely, healthy, country lad, breathing the sweets of fresh blooming youth: his hair, which was of a perfect shining black, played to*

⁴³³ [“que era louca por ele e que, com a sua ajuda, não fazia pouco para estragá-lo. Essa senhora dispunha de uma renda anual considerável para viver e, com bastante regularidade, entregava cada xelim que podia dispensar para esse seu queridinho (...)”], p. 119.

⁴³⁴ [“Mr. H havia (...) tomado a seu serviço o filho de um de seus empregados rurais, recém-chegado do campo, um rapaz muito bonito, que mal tinha completado dezanove anos, fresco como uma rosa, bem proporcionado e de membros ágeis; em suma, uma boa desculpa para o gosto de qualquer mulher (...)”], p. 144.

his face in natural side-curls and was set out with a smart tuck-up behind; new buckskin breeches that, clipping close, showed the shape of a plump well made thigh, white stockings, garter-laced livery, shoulder knot, altogether composed a figure which the beauties of pure flesh and blood appeared under no disgrace from the lowness of a dress, to which a certain spruce neatness seems peculiarly fitted" (p. 108).⁴³⁵ Will não pertence, portanto, ao mesmo grupo social de Charles. Mas não é isto que o impede de corresponder ao ideal físico e moral que o romance propõe. De fato, o garoto, que é rapidamente seduzido, apresenta características físicas "ideais":

Curious then, and eager to unfold so alarming a mystery, playing, as it were, with his buttons, which were bursting ripe from the active force within, those of his waistband and foreflap flew open at touch, when out it started; and now, disengaged from the shirt, I saw with wonder and surprise, what? 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; its prodigious size made me shrink again. Yet, I could not without pleasure, behold and even venture to feel such a length! Such a breadth of animated ivory, perfectly well turned and fashioned, the proud stiffness of which distended its skin, whose smooth polish and velvet softness might vie with that of the most delicate of our sex, and whose exquisite whiteness was not a little set off by a sprout of black curling hair round the root, through the jetty sprigs of which the fair skin showed as, in a fine evening, you may have remarked the clear light ether, through the branchwork of distant trees, overtopping the summit (sic) of a hill. Then the broad and bluish-casted incarnate of the head and blue serpentines of its veins altogether composed the most striking assemblage of figure and colours in nature; in short, it stood as an object of terror and delight (p. 109).⁴³⁶

⁴³⁵ ["um rapaz do campo, de um belo aspecto, bem torneado, saudável, exalando o doce frescor da juventude em flor; seus cabelos, que eram de um negro maravilhosamente lustroso, adejavam por seu rosto em cachos naturais dos lados, e estavam presos atrás num firme arrepanhado; calças novas de camurça que, ajustadas ao corpo, exibiam as formas roliças de coxas bem-feitas, meias brancas, libré agaloada de jarreteiras, dragonas nos ombros, juntas compunham uma figura em que as belezas de pura carne e sangue não se mostravam desfavorecidas pela humildade de um traje, e à qual um certo esmero na elegância parece peculiarmente adequado"], p. 146.

⁴³⁶ ["Curiosa, então, e ávida de desvelar mistério tão alarmante, brincando, por assim dizer, com seus botões, que pareciam a ponto de estourar por força da atividade lá dentro, os do cós e da aba frontal abriram-se a um toque, quando a coisa veio para fora; e agora, desvencilhado da camisa, vi, com espanto e surpresa, o quê? não o brinquedinho de um menino, não a arma de um homem, mas um mastro tão enorme que, tivessem sido observadas as proporções, deveria pertencer a um jovem gigante; seu tamanho prodigioso me fez recuar; no entanto, eu não podia, sem prazer, olhar e até mesmo me aventurar a sentir tamanho comprimento! tamanha grossura de marfim palpitante, perfeitamente bem moldado e torneado, cuja soberba rigidez distendia-lhe a pele, cujo lustre acetinado e maciez aveludada podiam rivalizar com os da mais delicada de nosso sexo, e cuja intensa alvura não era pouco realçada por uma moita de cabelos negros encaracolados em torno da base, e através de cujos tufo negros como

Fica claro neste trecho que Will representa, talvez mais do que Charles, uma potência primeva, mais diretamente associada às forças da natureza, quase sem qualquer mediação social. A frase final anuncia mesmo a relação entre o sublime e belo que Edmund Burke discute em seu ensaio⁴³⁷, e que Fanny confirma mais tarde ao explicar que a relação sexual com Will a deixava “*sick with delight*” (p. 112).⁴³⁸ Como algo que inspira medo, o corpo de Will se aproxima mais, nesta passagem, do objeto sublime, o qual, “*marcado de angústia e de apreensão, produz um sentimento de horror que, em certas situações, pode ser igualmente agradável e mesmo desejável*”.⁴³⁹ Reaparece, além disto, a ideia da potência, da virilidade e da perfeição associadas a uma maciez e suavidade dignas do sexo feminino. Também voltam as cores – o marfim do membro, o azulado das veias e o vermelho da cabeça – a própria narradora reconhecendo que estão reunidas ali todas as “*formas e cores da natureza*”. Juntamente com a metáfora das árvores numa noite de céu limpo, estas imagens colocam Will como uma espécie de paradigma de um indivíduo pouco maculado pelas conveniências sociais, ainda pouco marcado pelas concessões e pelos conflitos que vão tornando os homens surdos às virtudes que a natureza – através de seus sentidos e seu coração – lhes ditaria.

É o que Fanny explica a seguir, quando indica que Will era “*the owner of this natural curiosity (through the want of occasions in the strictness of his home breeding, and the little time he had been in town not having afforded him one)*”

azeviche a pele branca se mostrava tal como, numa noite de céu limpo, se pode observar o éter leve e claro, através dos galhos entrelaçados de árvores distantes, coroando o topo de uma colina. A largura e o encarnado de matizes azulados da cabeça, e as serpentinas azuis das suas veias, juntos, compunham a mais impressionante reunião de formas e cores da natureza; em suma, erguia-se como um objeto de terror e deleite.”, p. 147.

⁴³⁷ BURKE, Edmund. **Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful**. Oxford: Oxford University Press, 1990. Em português, **Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo**. Campinas: Unicamp/ Papyrus, 1993.

⁴³⁸ [“*louca de deleite*”], p. 150. Talvez “nauseada” fosse uma tradução mais adequada para o adjetivo “sick” neste contexto.

⁴³⁹ [“*marqué d’angoisse et d’appréhension, produit un sentiment d’horreur qui, dans certaines situations, pourrait être également agréable et même désirable*”]. DELON, Michel (org.). op. cit., verbete “Sublime”, p. 1164.

(p. 109).⁴⁴⁰ Pode-se aprender com uma educação familiar rígida, ou no convívio social, na cidade; Will não teve oportunidade nem tempo para nenhum dos dois. Resta-lhe, assim, sua curiosidade “natural”. Se, por um lado, isto o torna a encarnação mais legítima das forças da natureza, por outro lado o rapaz não sabe o que fazer com tanta virilidade. Cabe à narradora ensiná-lo. Assim, quando Fanny se empenha em oferecer-lhe “*his first lesson of pleasure*” (p. 110)⁴⁴¹ e reclama ao ser machucada pela “*unwieldy machine*” (p. 110) do rapaz, ela explica que o “*tender respectful boy*” (pp. 110-111)⁴⁴² imediatamente obedece e contém seus ímpetos arrebatadores.

De fato, por ser desprovido de artifício, Will era uma “*amiable creature*” (p. 116), e Fanny observa com prazer “*each artless look, each motion of pure undissembled nature, betrayed by his wanton eyes, or showing transparently, the glow and suffusion of blood through his flesh, clear skin, whilst even his sturdy, rustic pressures wanted not their peculiar charm?*” (pp. 116-117).⁴⁴³ A amabilidade e o charme do rapaz vinham justamente de sua falta de traquejo social, de sua rusticidade, da transparência que permitia a Fanny identificar, através de sinais físicos, os seus sentimentos. Já antecipando a reação da “*Madam*” para quem escreve suas memórias, Fanny contra-argumenta: “*but say you, this was a young fellow in too low a rank of life to deserve so great a display. May be so: but was my condition, strictly considered, one jot more exalted?*” (p. 117).⁴⁴⁴ Mais importante ainda é a explicação que segue:

Or had I really been much above him, did not his capacity of giving such exquisite pleasure sufficiently raise and ennoble him to me at least? Let who would, for me cherish, respect, and reward the

⁴⁴⁰ [“o possuidor dessa curiosidade natural (devido à falta de ocasiões na rigidez da sua criação doméstica, e ao pouco tempo em que ele estava na cidade, que não lhe proporcionou nenhuma)”], pp. 147-148.

⁴⁴¹ [“sua primeira lição de prazer”], p. 148.

⁴⁴² [“máquina pesada”], p. 148; [“rapaz meio respeitoso”], p. 149.

⁴⁴³ [“dócil criatura”], p. 153; [“cada olhar desprovido de artimanhas, cada movimento de natureza pura e indissimulada, traídos por seus olhos cheios de desejo, ou exibindo, de forma transparente, o ardor e a sufusão do sangue através da sua pele fresca e clara, enquanto até mesmo os seus impulsos vigorosos, rústicos, não deixavam de ter seu encanto peculiar?”], pp. 155-156.

⁴⁴⁴ [“oh! dirá a senhora, tratava-se de rapaz de posição social muito inferior para merecer um destaque tão grande. Pode ser: mas era a minha condição, considerando bem, um degrau mais elevado?”], p. 156.

painter's, the statuary's, the musician's arts, in proportion to the delight taken in them; but at my age, and with my taste for pleasure, a taste strongly constitutional to me, the talent of pleasing, with which nature has endowed a handsome person, formed to the greatest of all merits, compared to which the vulgar prejudices in favour of titles, dignities, honours, and the like, held a very low rank indeed! Nor, perhaps, would the beauties of the body be so much affected to be held cheap, were they in their nature to be bought and delivered; but for me, whose natural philosophy all resided in the favourite centre of sense, and who was ruled by its powerful instinct in taking pleasure by its right handle, I could scarce have made a choice more to my purpose. Mr H –'s loftier qualifications of birth, fortune, and sense laid me under a sort of subjection and constraint that were far from making harmony in the concert of love; nor had he, perhaps, thought me worth softening that superiority to; but with this lad I was more on that level which love delights in. We may say what we please, but those we can be the easiest and freest with are ever those we like, not to say love, the best (p. 117).⁴⁴⁵

O trecho acaba resumindo as ideias que as descrições dos corpos no romance de Cleland deixam entrever, a saber: a beleza física e a delicadeza, associadas à capacidade de dar prazer (inclusive sexual) são o que, de fato, “enobrece” o indivíduo; a aptidão a agradar aos outros por estes meios é um mérito que supera quaisquer outros que os valores tradicionais quisessem priorizar (como o nascimento, o status e outras sortes de honrarias). A ambiguidade fica por conta da ideia de que, numa sociedade em que tudo está se transformando rapidamente em mercadoria – inclusive os títulos nobiliários –, os encantos físicos não podem ser vendidos; se pudessem, talvez recebessem publicamente seu valor devido. O que parece ser uma crítica à

⁴⁴⁵ [“Ou, estaria eu realmente muito acima dele, se a sua capacidade de proporcionar um prazer tão extraordinário não o elevasse e enobrecesse o suficiente, pelo menos para mim? Por mim, quem quiser que venere, respeite e gratifique as artes do pintor, do escultor e do músico, proporcionalmente ao prazer que deles recebe; mas, em minha idade, e com o meu gosto pelo prazer, um gosto que era vigorosamente parte da minha constituição, o talento de agradar, com que a natureza dotou uma bela pessoa, representava para mim o maior de todos os méritos, comparados ao qual os preconceitos comuns em favor de títulos, dignidade, honrarias e coisas do gênero, realmente ocupavam uma posição bem inferior! Nem, talvez, as belezas do corpo estariam tão sujeitas a serem consideradas baratas, estivesse em sua natureza serem compradas e entregues; mas, para mim, cuja filosofia natural residia toda no centro favorito dos sentidos, e que era governada por seu poderoso instinto de receber prazer por meio do instrumento certo, dificilmente poderia ter sido feita uma escolha mais ao meu gosto. As qualificações mais elevadas de nascimento, fortuna e sensibilidade de Mr. H deixavam-me sob uma espécie de sujeição e constrangimento que estavam longe de proporcionar harmonia no concerto do amor; nem ele talvez me achasse digna de que essa superioridade fosse atenuada. Mas com esse rapaz eu me encontrava mais naquele nível em que o amor se deleita. Podemos dizer o que quisermos, mas aqueles com quem conseguimos estar mais à vontade e em liberdade são sempre aqueles de quem gostamos, para não dizer que amamos mais”], p. 156.

mercantilização de tudo pode ser também uma defesa desta, na medida em que pelo menos aquilo que se comercializa tem valor mensurável.

Mas, ao deixar clara sua “filosofia” baseada nos sentidos – que Peter Wagner identifica como uma afiliação de Cleland à ideia da “*sexualidade natural*” de La Mettrie⁴⁴⁶ –, Fanny propõe, especialmente, uma definição de sujeito iluminista bem em acordo com a ideologia da polidez e com a visada sentimentalista que marca a narrativa. Como ela mesma explica, “*aqueles com quem conseguimos estar mais à vontade e em liberdade são sempre aqueles de quem gostamos*” – sendo que este último termo precisa ser considerado tanto no sentido de afecção, quanto de afeição. Trata-se aqui da experiência da “*natureza humana entendida prazerosamente como um fim em si mesma*”⁴⁴⁷, sendo que, para isto, é necessário reavaliar as relações, julgando-as sobretudo no nível dos afetos e das sensações. Neste sentido, compreendemos quando ela explica que as “*qualificações mais elevadas de nascimento, fortuna e sensibilidade*” de Mr H. causavam-lhe “*constrangimento*” e não ofereciam “*harmonia no concerto do amor*”.

A narradora não deixa de argumentar, portanto, que a posição social inferior de Will não era empecilho para o deleite, muito pelo contrário. E sugere uma ideia que vai exatamente na direção da lógica polida do romance: “*may I not presume that so exalted a pleasure ought not to be ungratefully forgotten or suppressed by me, because I found it in a character in low life where, by the by, it is oftener met with, purer and more unsophisticated, than amongst the false ridiculous refinements with which the great suffer themselves to be so grossly cheated by their pride: the great! whom there exist few amongst those they call the vulgar who are more ignorant of, or cultivates less, the art of living than they do; they, I say, who forever mistake things the most foreign to the nature of pleasure itself, whose capital favourite object is enjoyment of beauty, wherever that rare invaluable gift is found, without distinction of birth or station*” (p. 120).⁴⁴⁸ A beleza é associada à “natureza” em oposição ao artifício e

⁴⁴⁶ Ver nota 39 na edição utilizada aqui (p. 227).

⁴⁴⁷ EAGLETON, Terry. op. cit., p. 32.

⁴⁴⁸ “[*nem posso fingir que não seria ingrato de minha parte esquecer ou omitir prazer tão exaltado, porque o encontrei num personagem das classes menos favorecidas, entre as quais, a propósito, é onde mais frequentemente ele se encontra, mais puro e mais sem artifícios, do*”

independe da posição social. Não por acaso, Will reaparece, mais adiante, como um sujeito “*gentle, tractable, and, above all, grateful*” (p. 121)⁴⁴⁹ – os sentimentos do rapaz têm que corresponder à “perfeição natural” de seu corpo.

Não custa lembrar que a exaltação do camponês, de seus hábitos simples que o aproximavam da “verdadeira natureza” em oposição aos costumes corrompidos do “*beau monde*”⁴⁵⁰ era um tema comum na literatura setecentista, especialmente, talvez, do lado francês. Will, no entanto, não entra exatamente no rol de personagens singelos que, em romances influenciados pela picaresca, inspiravam ternura e um certo humor nos leitores em função de seus modos pouco citadinos. Ele revela, ao contrário – como também parece ocorrer com as descrições dos outros personagens no romance de Cleland, ainda que de modo menos evidente –, uma relação particular entre o indivíduo, seu corpo e a tal “verdadeira natureza” humana, assunto que o século iluminista não se cansou de discutir. Se na França, também ganha espaço a tendência a se relacionar a “voz da natureza” à “*simplicidade burguesa*”, ou seja, a um comportamento que se encontra “*à meia distância entre a bondade instintiva do selvagem ou do camponês e do refinamento dos modos aristocráticos*”⁴⁵¹, esta ideia parece estar mais claramente configurada do lado inglês.

O que Jean Ehrard distingue no **Paysan parvenu** (1734-1735) de Marivaux, a saber, a busca do “*equilíbrio ideal*”, na psicologia do personagem principal, entre a “*natureza bruta*” do camponês e os refinamentos que podem lhe oferecer os modos das pessoas “*de qualidade*”, torna-se forma na própria estrutura física de um personagem como Will. Neste sentido, podemos compreender que, mesmo com toda a sua singeleza (ou, talvez, justamente por causa dela), Will se assemelhe muito mais ao ideal do burguês do que a um

que entre os refinamentos falsos e ridículos com que os grandes deste mundo se permitem ser tão grosseiramente enganados por seu orgulho; os grandes deste mundo! do que eles, existem poucos, entre os que chamam de ralé, que ignorem mais ou cultivem menos a arte de viver; eles, eu lhes digo, que sempre se equivocam a respeito das coisas mais estranhas à própria natureza do prazer, cujo objeto favorito e capital é o gozo da beleza, onde quer que esse dom inestimável se encontre, sem distinção de nascimento ou condição.”], p. 160.

⁴⁴⁹ [“*gentil, afável, e acima de tudo, agradecido*”], p. 160.

⁴⁵⁰ Ver EHRARD, Jean. **L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle**. Paris: Éditions Albin Michel, 1994, especialmente o capítulo VI, “Nature et Morale”, pp. 329-396.

⁴⁵¹ [“*simplicité bourgeoise*” ; “*A mi-distance de la bonté instinctive du sauvage ou du paysan et du raffinement des mœurs aristocratiques*”]. EHRARD, Jean. op. cit., p. 356.

rapaz do campo. Na França, os lastros da querela entre Antigos e Modernos deixara espaço para que a literatura criasse sujeitos pertencentes ao “*juste milieu*” (literalmente, o justo meio, ou centro), mas ainda permanecia o desconforto – fortemente associado às rédeas que ainda colocava a estética tradicional – da dificuldade de situar estes personagens em relação a uma ideia mais precisa de “natureza”: seriam eles caracterizados por “*uma bondade de coração*” que conduziria os homens espontaneamente a seus semelhantes – concepção essencialmente burguesa na medida em que tornava a virtude “*realidade universal*”, acessível a todos –, ou por um “*vigor*” elitista, que aproximaria esta “natureza” das classes aristocráticas?⁴⁵² Se, na literatura francesa, estas hesitações resultavam em personagens “incertos” quanto à sua ética, na Inglaterra, o conflito já parecia ter recebido sínteses pertinentes, dentro e fora da literatura de ficção – como temos reiterado, a obra filosófica de Shaftesbury, na qual “*o sensual antecipa o intelectual*”⁴⁵³, é significativa neste sentido.

Entende-se, deste modo, como os corpos admirados e desejados se definem, no romance de Cleland, através da relação com um conceito de natureza que combina a ética e a estética, a virtude e a beleza, de modo a que sejam minimizadas as marcas das hierarquias sociais na definição do indivíduo em nome de uma harmonia física interna e externa que se expande no contato benevolente, delicado e prazeroso com o outro. Não é exatamente esta a relação entre corpo e natureza que se configura no romance de Fougere de Monbron. A descrição dos corpos e sua definição nas memórias de Margot passam por outro crivo e, se a natureza está presente neles, seu significado escapa ao modelo virtuoso que parece predominar na narrativa de Fanny Hill, mesmo se o “natural” aparece como o oposto do que é cheio de “artifício”. A própria Margot não oferece uma auto-descrição tão completa quanto a de Fanny, nem aparecem mulheres “idealmente” belas em suas memórias.

⁴⁵² Esta oposição é identificada por J. Ehrard na obra do moralista e marquês de Vauvenargues (1715-1747).

⁴⁵³ PIMENTA, Pedro Paulo Garrido. **A Linguagem das Formas. Natureza e arte em Shaftesbury**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 71.

Tudo indica que isto se deva ao fato essencial de que, neste romance, não há a urgência de que a protagonista (ou qualquer outra personagem) corresponda a um padrão estabelecido de beleza associado a uma ética, como fica bastante mais claro no caso de Fanny. Assim, a cortesã francesa menciona, no início de suas memórias, a “*physionomie charmante dont la nature m’avait gratifiée*” (p. 26)⁴⁵⁴ e que justifica o assédio de tantos clientes ao seu barril de remendeira. Logo depois do “tratamento” que havia recebido em Bicêtre – onde havia sido internada por “*sangue viciado*” depois do escândalo de um cliente –, Margot indica que, aparentemente, o “*minéral qui m’avait roulé dans les veines m’eût donné un nouvel être*”, pois “*j’étais devenue belle à ravir*” (p.47).⁴⁵⁵ Bem mais adiante, ela explica que, ainda que tivesse “*un des plus beaux corps, et des mieux articulés qu’il fût possible de voir*” (p. 48)⁴⁵⁶, tinha sido preterida em favor de uma lavadeira chamada Marguerite durante sua temporada como modelo para pintores.

Além de não precisar ou querer se mostrar como exemplo “ideal”, Margot nos conta pouco sobre o seu corpo porque este deve tomar a forma e os trejeitos que apeteçam a terceiros – inclusive ao leitor –, em acordo com a lógica do romance. A própria narradora explica, quando resolve compilar os conselhos recebidos de Gr... M... e de Alexis, que uma característica essencial da jovem prostituta é que esta “*n’ait point de caractère à elle*” (p. 66).⁴⁵⁷ Podemos estender o sentido de “*caractère*” para o corpo – no **Trésor de la Langue Française**, o termo está definido, entre outras coisas, como um “*conjunto de traços físicos e morais que compõem a personalidade de um indivíduo*”.⁴⁵⁸ Assim, são as palavras de outros personagens que confirmam os encantos da protagonista. Depois de inspecionar a novata, Madame Florence não tem nenhuma dúvida e anuncia: “*Vous avez, grâce à Dieu, un des [plus] beaux*

⁴⁵⁴ [“a fisionomia charmosa com que a natureza tinha me gratificado”].

⁴⁵⁵ [“*minéral que circulou em minhas veias me deu um novo ser*”]; [“eu estava arrebatadoramente bela”].

⁴⁵⁶ [“*um dos corpos mais bonitos, e dos mais bem articulados que se pudesse ver*”].

⁴⁵⁷ [“*não tenha caráter próprio*”].

⁴⁵⁸ [“*Ensemble des traits psychiques et moraux qui composent la personnalité d'un individu*”]. **Trésor de la Langue Française**. Disponível em <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Acesso em 03/10/2011.

corps que l'on puisse voir, et dont vous pourrez en tirer de gros avantages" (p. 37).⁴⁵⁹

A cafetina insiste que Margot é "*une charmante enfant*" (p. 31), e argumenta: "*qui peut mieux s'en tirer que vous avec les ressources que la nature vous a données ? Vous a-t-elle fait belle pour l'être en pure perte ?*"⁴⁶⁰ (p. 35) – o que servia de justificativa para a argumentação de Florence em favor da participação da moça em seu "*pequeno negócio*". No mesmo sentido, Margot conta que o "*sieur*" Gr... M..., aquele que a entrevistara para o trabalho na Ópera, afirma que "*jolie et faite comme je l'étais, je n'avais besoin d'aucune recommandation*" (p. 61).⁴⁶¹ Estes são índices do sentido que vai adquirir a natureza nas (parcas) descrições dos corpos na história de Margot, ou de sua influência nos comportamentos e paixões da moça e dos outros personagens. Trata-se de um conceito que escapa aos princípios éticos que davam o tom nas memórias de Fanny e se aproxima mais da noção de uma natureza "bruta", de um naturalismo no sentido mais prosaico que o termo possa assumir, sem que o elemento da polidez esteja presente e que, principalmente, segue o traço de um belo que se define pelo seu caráter relacional.

É Diderot que nos oferece esta pista em sua reflexão sobre o "belo real" e o "belo relativo": não é o belo que é universal, mas sim a capacidade que os homens têm de serem afetados pelas diversas relações que se estabelecem dentro de um único objeto. A beleza é resultado desta rede de relações a qual, por sua vez, é influenciada pelas características particulares ao próprio objeto. Assim, como indica em seu **Traité du Beau**, "*selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, et selon la nature des rapports qu'il excite, il est joli, beau, plus beau, très beau, ou laid, bas, petit, grand, élevé, sublime, outré, burlesque ou plaisant*".⁴⁶² Importa

⁴⁵⁹ ["Você tem, graças a Deus, um dos mais belos corpos que já se viu, e pode tirar grandes vantagens dele".]

⁴⁶⁰ ["uma garota charmosa"]; ["quem pode ganhar mais do que você com os recursos que a natureza lhe ofereceu? Ela a fez bela para desperdiçar-se?"].

⁴⁶¹ ["bela e tão bem feita com eu era, eu não precisava de nenhuma recomendação"].

⁴⁶² ["De acordo com a natureza de um ser, de acordo com o quanto ele excita em nós a percepção de um maior número de relações, e de acordo com a natureza destas relações que ele excita, ele é bonito, belo, mais belo, muito belo, ou feio, baixo, menor, maior, elevado, sublime, excessivo, burlesco ou agradável"]. Tradução minha. DIDEROT, Denis. **Recherches Philosophiques sur l'origine et la nature du Beau** (ou **Traité du Beau**). In: **Oeuvres**

lembrar que o argumento de Diderot faz parte de um contexto em que se discutia a relatividade em oposição à universalidade do belo na estética artística. O pensamento dialético do *philosophe*, influenciado pelas teorias sensualistas dos moralistas ingleses, escapa (não sem ambiguidades) do dogmatismo da regra academicista da unidade que afastava a arte da “verdadeira natureza”, propondo que o belo seria, ao mesmo tempo, “*único e múltiplo*”.⁴⁶³ Com isto não pretendemos afirmar, evidentemente, quaisquer afiliações imediatas entre o romance de Fougere de Monbron e as ideias de Diderot, mas somente apontar que a narrativa de Margot carrega, na maneira como define os corpos, a marca da passagem que se operava, dentro do contexto francês, de uma concepção teológica da natureza humana para uma perspectiva filosófica desta.⁴⁶⁴

A beleza “relativa” de Margot e as descrições de outros corpos dentro do romance dão notícia – de modo por vezes um tanto desajeitado – desta transição que a discussão estética auxilia a compreender. A ideia da relatividade aponta, ainda, para um elemento crucial na descrição dos corpos dentro das memórias da remendeira: o interesse. Este conceito, cuja presença atravessa diferentes textos setecentistas acerca do indivíduo e da vida em sociedade, está estreitamente associado à visada filosófica a respeito da natureza humana na medida em que descola as experiências e desejos de um “Bem absoluto”, lançando-os no emaranhado dos pensamentos, sentimentos, paixões e sensações que define cada sujeito. Quando as paixões ganham voz, o interesse entra na linha de frente das discussões acerca do indivíduo como uma “*terceira categoria*”, para além das próprias paixões, mas também da razão, e que participaria “*da melhor natureza de cada um, como a paixão do amor-próprio melhorada e contida pela razão, e como razão que recebe*

Complètes, Paris: Garnier, 1875-1877, p. 29. Apud ERHARD, Jean. op. cit., 322. Trata-se do texto que se tornou o verbete “Beau” da **Encyclopédie**.

⁴⁶³ [“*un et multiple*”]. ERHARD, Jean. op. cit., p. 323.

⁴⁶⁴ Este argumento é de Jean Erhard, que explica que, “*o estudo das primeiras teorias estéticas do século XVIII faz ressaltar claramente um fato capital. A linha divisória não é entre os racionalistas e os defensores do sentimento, mas entre duas concepções da natureza humana, sendo que uma é teológica, e a outra já ‘filosófica’*”. [“(…) *l’étude des premières théories esthétiques du XVIIIe siècle fait ressortir clairement un fait capital. La ligne de partage n’est pas entre les rationalistes et les défenseurs du sentiment, mais entre deux conceptions de la nature humaine, dont l’une est encore théologique, l’autre déjà ‘philosophique’*”]. EHRARD, Jean. op. cit., p. 286.

orientação e força daquela paixão".⁴⁶⁵ A nosso ver, é este princípio que dá o tom à construção dos corpos, de seus humores e paixões em **Margot la Ravaudeuse**.

Deve ser feita uma ressalva, no entanto, no que se refere à ausência das cores no romance de Fougeret de Monbron, especialmente em comparação à "paleta" da natureza que a narrativa de Cleland parece incluir. É novamente Michel Delon que nos auxilia a compreender que, dentro da lógica das memórias de Margot, a cor "*se encontra do lado da mentira, da desnaturalização, da feiúra, como nos textos polêmicos dos defensores da linha, partidários de Poussin*".⁴⁶⁶ É neste sentido que Margot explica, depois do "tratamento" em Bicêtre, sua decepção ao ver o seu "*joli minois*" (p. 47) – literalmente, "*rostinho bonito*" – ser ignorado em detrimento de "*visages usés de débauches, et tout couverts de blanc de céruse et de rouge*" (p. 47).⁴⁶⁷ Não à toa, Margot passa seu tempo a execrar a dissimulação e as espertezas a que ela e suas companheiras de *métier* precisavam recorrer e, afirma, já rica, quando é acometida por um mal que nenhum médico sabia curar: "*Hélas ! que des sujets d'affliction et de désespoir quand je me rappelais le temps heureux où Margot [referindo-se a ela própria], parfaitement ignorante des ruses et du raffinement de la parure, était riche de son propre fonds, et n'empruntait des charmes que d'elle-même*" (p. 103).⁴⁶⁸

No que se refere às outras mulheres no romance, não há a crítica direta ao artifício no sentido que mencionamos. Porém, elas tampouco recebem descrições completas. Elas têm existências limitadas a sua função como vetores da passagem de uma etapa da vida de Margot à seguinte. A cafetina Florence é desenhada rapidamente – "*une petite dame, vêtue assez*

⁴⁶⁵ HIRSCHMAN, Albert O. **As Paixões e os Interesses. Argumentos políticos a favor do capitalismo antes de seu triunfo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 64-65.

⁴⁶⁶ [*"se retrouve du côté du mensonge, de la dénaturation, de la laideur, comme dans les textes polémiques des défenseurs de la ligne, des partisans de Poussin"*]. DELON, Michel. "Les couleurs du corps: roman pornographique et débats esthétiques au XVIIIe siècle", pp. 59-72. In: GOODDEN, Angelica (ed.). **The Eighteenth-Century Body: Art, history, literature, medicine**. Oxford; Bern: Peter Lang, 2002, p. 65.

⁴⁶⁷ [*"rostos desgastados pelas devassidões, e todo cobertos de pó branco e vermelho"*].

⁴⁶⁸ [*"Que pena! Quantos motivos para aflição e desespero a cada vez que eu lembrava do tempo feliz em que Margot, perfeitamente ignorante das malícias e do refinamento da aparência, era rica por sua própria conta, e só tomava charmes emprestados dela mesma"*].

proprement, et d'un maintien décent" (p. 29)⁴⁶⁹ – e sua descrição serve somente para atrair a atenção da narradora para a conversa aliciadora que viria em seguida. As colegas de bordel, como vimos, apesar das roupas elegantes, se assemelham mais a bruxas, descabeladas e rolando pelo chão aos socos e pontapés. A lavadeira Marguerite, que rouba de Margot seu lugar como modelo de pintores, só conseguiu a façanha por ser novidade, já que não ganhava da narradora "*du côté des perfections corporelles*" (p. 48).⁴⁷⁰ Madame Thomas, já se sabe, é uma das grandes figuras grotescas do romance. Cabe ao leitor, portanto, preencher, com sua imaginação, estas imagens truncadas, ou conviver com figuras que são o avesso de qualquer ideal de beleza ou de conduta. Não poderia ser diferente: a relação de Margot com personagens femininas se resume a estes esboços porque são os homens os seus principais interlocutores, já que deles vêm o lucro e a luxúria.

Ainda assim, no que se refere aos homens, a protagonista de Fougeret não é nada prolixa. Notamos como, no tocante aos clientes, é o elemento grotesco que se sobressai e, neste sentido, as descrições de Margot podem ser aproximadas às de Fanny como seu negativo. A narradora de Cleland "pinta" corpos que revelam, em sua anatomia, sua textura e suas cores, características morais que interessa apresentar. No caso de Margot, os esboços de corpos grotescos de clientes – e de outros sujeitos que ela encontra para subir na carreira – também funcionam como breves retratos de suas almas; a diferença é que não se trata de almas virtuosas nem benevolentes no desfrute do prazer, e sim de sujeitos avarentos, mesquinhos e absolutamente desprezados pela protagonista, inclusive no nível sensorial, e que oferecem a ela exclusivamente lucro pecuniário.

No que se refere aos amantes que lhe dão algum deleite, Margot não perde o fel e sempre existe algum humor nas descrições. O que impera, nestes casos, é a força dos sentidos, o apelo do corpo como única certeza, já que seus motores, como ela explica, são "*le goût du libertinage, l'avarice, la paresse et l'espoir d'un avenir heureux*" (p. 44).⁴⁷¹ Estes quatro "princípios" têm em comum

⁴⁶⁹ ["uma pequena senhora, vestida de modo adequado, e com uma atitude decente"].

⁴⁷⁰ ["no tocante às perfeições corporais"].

⁴⁷¹ ["o gosto pela libertinagem, a avareza, a preguiça e a esperança de um futuro feliz"].

a relação direta com o corpo e seus “interesses” vitais. Não importa a Margot “dourar a pílula” e corresponder a qualquer modelo estético e de comportamento, mas sim responder a estas demandas, que são entendidas, cada vez mais, como “instintos”. Não deve espantar que a avareza e a promessa de um futuro mais confortável entrem nesta lista; um dos lugares comuns mais discutidos nos meados do século é o da busca de conforto como uma característica “natural” aos homens – como escreveria Adam Smith um pouco mais tarde, “o esforço natural de cada indivíduo para melhorar sua própria condição, quando se permite que ele atue com liberdade e segurança, constitui um princípio tão poderoso que, por si só, e sem qualquer outra ajuda, não somente é capaz de levar a sociedade à riqueza e à prosperidade, como também de superar uma centena de obstáculos impertinentes (...)”.⁴⁷²

Voltemos a Margot e seus parceiros. Pierrot, seu primeiro amor, é apresentado como “gueux, joueur et ivrogne” (p. 29) e, além disso, “jeune, robuste et bien découplé” (p. 27), a ponto de merecer a sua atenção.⁴⁷³ É igualmente um “jeune et vigoureux laquais” (p. 97)⁴⁷⁴ que faz a alegria da moça quando esta se cansa da clientela de elite. Mas é o frade Alexis que recebe a descrição mais completa. Margot indica que “[i]l est vrai qu’il était d’une tournure à mériter les éloges de toute connaissance” (p. 54), pois era “un grand coquin des mieux découplés, nerveux, membru, barbu, ayant le teint frais et vermeil, des yeux vifs et perçants, pleins d’un feu, dont les étincelles sympathiques faisaient sentir le plus bas que le cœur, des démangeaisons qu’on ne soulage pas avec les ongles” (p. 55).⁴⁷⁵ Lembremos que é este o amante que a faz afirmar, “je ne me souviens pas d’avoir été de mes jours si mutine dans le déduit : et il ne fallait

⁴⁷² SMITH, Adam. **A Riqueza das Nações**. São Paulo: Nova Cultural, 1985. Coleção Os Economistas. Volume II, p. 36.

⁴⁷³ [“miserável, jogador e bêbado”]; [“robusto e bem feitinho”].

⁴⁷⁴ [“jovem e vigoroso laçaio”].

⁴⁷⁵ [“é verdade que ele tinha um torneado que merecia os elogios de toda boa conhecedora”]; [“era um grande atrevido dos mais bem torneados, nervoso, forte, barbudo, com a pele fresca como o rubi, olhos vivos e penetrantes, cheios de fogo cujas faíscas simpáticas faziam sentir, bem mais para baixo do coração, umas coceiras que não se aliviam com as unhas”].

pas moins qu'un champion tel que le frère Alexis pour triompher de la fureur de mes transports" (p. 59).⁴⁷⁶

A força viril de Alexis, o único que, de fato, é digno dos elogios de Margot, se aproxima de uma natureza que toma contornos diferentes daquela que Fanny vê nos parceiros que valoriza. Aqui, o corpo perde suas cores e a ideia de harmonia em favor de uma vivacidade centralizada no olhar vivo, penetrante, e pleno do fogo que alimentava as metáforas do desejo sexual neste tipo de literatura na época. Margot decide não perder a oportunidade de verificar "*ce qu'il cachait sous sa robe*"; assim, Alexis "*releve sa jaquette au-dessus des ses hanches, et tira d'un grand caleçon de cuir gras, le plus beau, le plus superbe morceau... enfin, une machine plutôt faite pour meubler une culotte royale, que la dégoûtante et crasseuse braguette d'un chétif fantassin de la milice de saint François*" (p. 56).⁴⁷⁷ O humor da cena não diminui a potência e a beleza do tal membro, ao contrário, pois o todo está em acordo com a conduta do padre, um libertino dos mais convictos.

Como explica Margot, Alexis "*avait trouvé le secret d'être utile à la société, et encore plus au couvent, par les services qu'il rendait à l'un et à l'autre sexe. Personne ne savait mieux que lui, ménager des douces entrevues, éluder la vigilance d'Argos, tromper des maris jaloux, émanciper de jeunes pupilles, et affranchir de timides tourterelles de l'empire tyrannique des père et mère. En un mot, le frère Alexis était le roi des proxénètes, et conséquemment fort accrédité parmi le monde galant*" (p. 55).⁴⁷⁸ Apesar de ser devasso, cínico e proxeneta, o frade tem algo em comum com Charles, com Will, ou mesmo com Mr. H. Sem negar suas origens nos religiosos devassos da literatura erótica medieval,

⁴⁷⁶ ["eu não me lembro de ter sido, em toda a minha vida, tão rebelde no prazer: e não era possível nada menos do que um campeão como o frade Alexis para triunfar sobre o furor dos meus êxtases"].

⁴⁷⁷ ["o que ele escondia sob seu hábito"]; ["levantou sua capa acima do quadril e tirou de umas ceroulas grandes, de couro, o pedaço mais belo, mais magnífico... enfim, uma máquina feita muito mais para mobiliar ceroulas reais, do que a braguilha repugnante e imunda de um reles soldado da milícia de São Francisco"].

⁴⁷⁸ ["havia encontrado o segredo de ser útil à sociedade, e ainda mais ao convento, pelos serviços que oferecia a um e ao outro sexo. Ninguém, melhor do que ele, sabia organizar encontros doces, escapar da vigilância de Argos, enganar maridos ciumentosos, emancipar jovens pupilas, e libertar tímidas rolinhas do império tirânico de pai e mãe. Numa palavra, o frade Alexis era o rei dos proxenetas, e conseqüentemente, tinha grande crédito no mundo galante"]. Argos, na mitologia grega, é, entre outras coisas, um gigante que tem cem olhos.

Alexis não deixa de ser um tipo particular aos romances eróticos da libertinagem e cuja “*utilidade à sociedade*” era inegável. A diferença em relação aos personagens masculinos nas **Memoirs** é que os valores que defendia eram os do interesse e da alcova, e não os da benevolência e de uma virtude que passava fortemente pela idealização física. No extremo oposto de Charles – e, funcionando, portanto, como seu *pendant* –, o “*superbe morceau*” do frade, associado a seus olhos “*penetrantes*” e a sua grande astúcia no artifício o tornavam apreciado por todos na sociedade coquete, do mesmo modo que Charles era “*amado por todos*” em função de seu bom-senso, de sua beleza e simplicidade.

Assim, observamos que, no romance de Cleland, a relação entre a natureza e a imagem dos corpos se constrói no sentido da materialidade de uma humanidade virtuosa, bela e compartilhada que a aparência física destes personagens só vem a confirmar – e que os personagens grotescos contradizem, tanto em seus atributos físicos quanto em sua ética. É preciso atentar para o fato de que este belo não deveria corresponder necessariamente a um conceito de ideal clássico cujos ditames eram reproduzidos pelos manuais de arte poética tradicionais, mas sim à reprodução de uma natureza que, ao constituir aqueles corpos, “*liga o divino (eterno e transcendental) ao humano*”, estendendo “*simpatias humanas para além das fronteiras reduzidas do artifício*”.⁴⁷⁹ A narradora já menciona, no início de sua história, como havia recebido “*from nature a constitution perfectly healthy*” (p. 40)⁴⁸⁰, a qual ela conservará ao longo de sua carreira na prostituição. Sem máculas, a natureza se revela nos corpos dentro das memórias de Fanny através da sensação e do sentimento.

No caso de Margot, a natureza atravessa os corpos no nível da necessidade, do instinto e do interesse, estabelecendo-se segundo uma certa “relatividade” que funciona dentro da lógica do romance. Se o corpo da protagonista se define a partir do olhar e do desejo de seus interlocutores, mas especialmente

⁴⁷⁹ [“*linked the divine (eternal and transcendental) to the human*”; “*human sympathies beyond the narrow bounds of artifice*”], PORTER, Roy. **The Creation of the Modern World. The Untold History of the British Enlightenment**. New York/ London: W.W. Norton & Company, 2000, p. 295.

⁴⁸⁰ [“*da natureza uma constituição perfeitamente saudável*”], p. 44.

de seus clientes – e de seus leitores –, os outros corpos (essencialmente masculinos, como apontamos) também recebem descrições imprecisas, ou grotescas, que adquirem sentido na relação com a protagonista e vêm reforçar a imagem não-idealizada do indivíduo e de sua “natureza” entendida no sentido bruto. O interesse – pecuniário e sensual – parece cravar na pele das diferentes figuras da narrativa de Fougeret de Monbron a descrença diante da possibilidade de se compartilhar uma ética baseada na beleza e na benevolência, algo que parece menos impossível na história de Fanny.

Por outro lado, interessa observar, apesar das diferenças, que **Fanny Hill** e **Margot la Ravaudeuse** têm em comum dois elementos centrais na definição dos corpos. O primeiro diz respeito ao corpo masculino: trata-se da metáfora da máquina, utilizada com frequência para definir e nomear o pênis, numa lógica metafórica recorrente no romance erótico setecentista. Como indicamos, na narrativa de Fanny, os órgãos sexuais dos homens que ela observa ou com quem se relaciona aparecem como “*wonderful machine*”, “*enormous machine*”, “*that fierce erect machine*”, “*that terrible spitfire machine*”, além de variações, ainda no campo da mecânica, como “*that engine of love assaults*”, “*plenipotentary instrument*”, sempre com a importância de ser “*that capital part of man*”. Nas memórias de Margot, além da interpeladora expressão “*foudroyante machine*”, aparecem também “*rebelle instrument*”, assim como “*superbe morceau*”, “*redoutable brandon*”, “*meuble*” e “*monstre*”.⁴⁸¹

Seja como instrumento rebelde, máquina de guerra ou monstro, estas metáforas encaminham as descrições dos corpos masculinos para o seu sexo como centro, dando notícia de um mundo em que a relação entre o homem, a natureza e a máquina estava em plena transformação por conta da biologia mecanicista.⁴⁸² Nesta perspectiva, tudo é “*matéria e movimento*”: as leis da natureza “*são as mesmas em todas as instâncias e as espécies só se diferem*

⁴⁸¹ Literalmente, do inglês, “*máquina maravilhosa*”, “*enorme máquina*”, “*aquela cruel máquina ereta*”, “*aquela terrível máquina irascível*”, “*aquele motor de ataques amorosos*”, “*instrumento plenipotenciário*”, “*a parte capital do homem*”; do francês, “*máquina relampejante*”, “*instrumento rebelde*”, “*esplêndida peça*”, “*tição assustador*”, “*móvel*”, “*monstro*”.

⁴⁸² Ver o verbete “Automate” em DELON, Michel (org.). op. cit., pp. 147-149.

pelo grau de complexidade de seus mecanismos”.⁴⁸³ O homem seria o mecanismo mais complexo de todos e seu sexo, a parte mais importante da engenhoca humana. Um episódio paradigmático desta perspectiva aparece nas memórias de Fanny, quando ela e a companheira Louisa decidem se divertir um pouco com um rapaz da vizinhança do bordel da Sra. Cole. O “*Good-natured Dick*”, como todos o chamavam, vendia flores para ajudar a mãe, já que não conseguia se dedicar a nenhuma outra atividade por ser praticamente “*a perfect changeling, or an idiot*” (p. 197).⁴⁸⁴ Parece que havia recebido este apelido “*from the soft simpleton’s doing everything he was bid to do at the first word, and from his naturally having no turn to mischief*”. Aliás, continua, o moço era “*perfectly well made, stout, and clean-limbed, tall of his age, as strong as a horse*” (p. 197).⁴⁸⁵

O ócio e uma certa “*fantasia*” fizeram com que Louisa quisesse certificar-se “*whether the general rule held good with regard to this changeling, and how far nature had made him amends in her best bodily gifts for her denial of the sublimer intellectual ones (...)*” (p. 198).⁴⁸⁶ As duas atraem o rapaz ao quarto da colega de Fanny e a narradora passa ao ataque. Rapidamente, elas podem observar “*the whole of the idiot’s standard of distinction, erect, full of pride and display: but such a one! it was positively of so tremendous a size that, prepared as we were to see something extraordinary, it still, out of measure, surpassed our expectation (...). In fine, it might have answered very well the making a show of: its enormous head seemed, in hue and size, not unlike a common sheep’s head*” (p. 199).⁴⁸⁷ A descrição culmina no seguinte comentário:

⁴⁸³ [“*matière et mouvement*”; “*sont partout les mêmes et les espèces ne diffèrent que par le degré de complexité de leur mécanisme*”]. DELON, Michel (org.). op. cit., p. 148.

⁴⁸⁴ [“*Dick Bondoso*”; “*um perfeito retardado, ou idiota*”], p. 266.

⁴⁸⁵ [“*porque o cordato simplório fazia tudo o que lhe diziam à primeira ordem, e por ele naturalmente não ter nenhum pendor para a maldade*”]; [“*perfeitamente bem-feito, vigoroso, membros perfeitos, alto para a sua idade, forte como um cavalo*”], p. 266.

⁴⁸⁶ [“*que a regra geral se aplicava a esse retardado, e até que ponto a natureza o teria compensado com os seus melhores dotes físicos por sua recusa dos mais sublimes dotes intelectuais*”], p. 267. Gabriel Boucé indica que, de fato, este era um dos mitos que circulavam na Inglaterra durante o século XVIII e aparecia com frequência nos “manuais de anatomia”. Ver “*Some Sexual Beliefs and myths in eighteenth-century Britain*”. In: BOUCÉ, Gabriel (org). **Sexuality in Eighteenth-Century Britain**. Manchester: Manchester University Press, 1982, pp. 28-46.

⁴⁸⁷ [“*tudo o estandarte de honra do idiota, ereto, em todo o esplendor de sua ostentação; mas que estandarte! era positivamente de um tamanho tão tremendo que, preparadas como estávamos para ver algo extraordinário, ainda assim, fugindo ele a qualquer medida, ultrapassou nossas expectativas (...). Em suma, ele poderia servir muito bem para ser posto em*”]

"Nature, in short, had done so much to him in those parts, that she perhaps held herself acquitted for doing so little for his head" (p. 199).⁴⁸⁸ A natureza atuaria no mecanismo dos corpos, portanto, através de um sistema de compensação, para que houvesse, de todo modo, como resultado, uma certa harmonia na "máquina". Dick pecava tanto em qualidades intelectuais que teria que ser necessariamente recompensado com uma virilidade sem igual.

Fanny não tinha a intenção de levar adiante a brincadeira com Dick, mas sua companheira, *"whose appetite was up"* (p. 199)⁴⁸⁹, decide ir até o fim. Ao perceber o risco que corria, no entanto, já era tarde demais: *"the storm was up, and force was on her to give way to it. For now the machine-man, strongly worked upon by the sensual passion, felt so manfully his advantages and superiority, felt withal the sting of pleasure so intolerable, that, maddening with it, his joys began to assume a character of furiousness, which made me tremble for the too tender Louisa"* (p. 200).⁴⁹⁰ O trecho é significativo na medida em que mostra, enfim, um "homem-máquina" – título da obra de La Mettrie que havia sido publicada em 1748 – em todo o seu vigor, obedecendo exclusivamente à fúria da "tempestade" sensual, afirmando, ao mesmo tempo e de maneira incontestável, sua superioridade viril.

Cleland pode ter imaginado que nada seria mais adequado (ou irônico?) para selar a penetração da "máquina bruta" no corpo da prostituta Louisa do que uma citação de Shakespeare, mais precisamente, de **Romeu e Julieta**: *"Gorged with the dearest morsel of the earth"* (p. 201).⁴⁹¹ A fala aparece no quinto ato da peça, e é pronunciada por Romeu diante da tumba de sua amada; a sepultura havia "engolido" a "iguaría" mais preciosa que existia na face da terra, já que Julieta estava ali enterrada. A referência não deixa de funcionar, de certo modo, para a situação entre Louisa e Dick Bondoso. Além

exposição; sua cabeça enorme parecia, na coloração e no tamanho, não muito diferente do coração de uma ovelha comum (...)", p. 268.

⁴⁸⁸ [*"A natureza, em suma, fizera tanto por ele naquelas partes, que ela talvez tenha-se sentido perdoada por ter feito tão pouco por sua cabeça."*], p. 268.

⁴⁸⁹ [*"cujo apetite estava excitado"*], p. 269.

⁴⁹⁰ [*"a tempestade já se havia desencadeado, e ela foi forçada a abrir-lhe caminho. Pois agora a máquina humana, violentamente acionada pela paixão sensual, sentiu com tanta virilidade a sua vantagem e superioridade, sentiu, além disso, a ferroadade de um prazer tão intolerável, que, enlouquecendo com ela, a sua satisfação começou a adquirir um caráter de fúria, que me fez tremer pela excessivamente delicada Louisa."*], p. 270.

⁴⁹¹ [*"Fartada com a iguaría mais preciosa da terra..."*], p. 271. Tradução minha.

disto, a menção a Shakespeare lembra sua presença importante dentro das reflexões setecentistas acerca da arte e da imitação da natureza, da “verdadeira” natureza humana. Considerada por muitos, dos dois lados da Mancha, como “*grosseira e bárbara*”⁴⁹², a obra do dramaturgo inglês – redescoberta na França depois de 1730 – é central na redefinição de uma concepção do “natural” em oposição à regra clássica, assim como na redefinição do monstruoso, do sublime e do genial na arte. Este movimento de ideias tem diversas ramificações ao longo do século XVIII, inclusive abrindo espaços a serem ocupados pelo romance à moda inglesa dentro do contexto francês.

Voltemos ao bondoso parceiro de Louisa. Se a ideia do corpo como máquina se fazia cada vez mais popular, com os autômatos encantando os europeus até pelo menos a metade do século⁴⁹³, ela indicava, simultaneamente, a possibilidade de que as leis da natureza pudessem funcionar segundo uma lógica interna que não teria, necessariamente, relação direta com a alma. Também fica aberta a possibilidade de se pensar que as fronteiras entre a natureza e o artifício fossem mais tênues do que pareciam. Por outro lado, esta ideia contribui para a reiteração de uma identidade masculina que se afirmava, cada vez mais fortemente, sobre o fantasma da onipotência, especialmente sexual. Os “*rumores sobre as conquistas do rei [na França] e todas as histórias de harém às quais a época continua afeiçoada ilustram o encontro do poder político e da sedução sexual. A forma mais simples desta onipotência sexual é uma virilidade hiperbólica e repetitiva*”⁴⁹⁴ que encontra, nas metáforas do pênis e na potência vital de Dick, algumas de suas manifestações mais evidentes.

A ideia da máquina deixa entrever, assim, toda a discussão acerca da natureza sob a perspectiva do sensualismo e do materialismo enquanto ritualiza, nesta literatura, uma ideologia da força e da brutalidade sexual masculinas cuja

⁴⁹² [“*grossière et barbare*”]. EHRARD, Jean. op. cit., p. 306.

⁴⁹³ O relojoeiro Jacques de Vaucanson (1709-1782), por exemplo, constrói um autômato de pato, uma espécie de tataravô de robô que ficou conhecido como o “*canard digérateur*” (literalmente, o pato digeridor), que podia, além de nadar e emitir sons, comer e digerir alimentos. Este autômato foi exposto no Palais-Royal em 1744.

⁴⁹⁴ [“*rumours sur les conquêtes du roi et toutes les histoires de sérail que l’époque n’affectionne pas moins illustrent la rencontre du pouvoir politique et de la séduction sexuelle. La forme la plus simple de cette toute puissance sexuelle est une virilité hyperbolique et répétitive.*”]. DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin**. Paris: Hachette Littératures, 2000, p. 261.

presença é marcante tanto na França quanto na Inglaterra destes meados de século. Ela também informa a respeito do modo como a ficção erótica setecentista lidou com os corpos do homem e da mulher: “*fréquemment encerra a mulher em seu corpo, enquanto separa o homem do seu pénis*”⁴⁹⁵, podendo, assim, colocá-lo em cena como máquina, ou um objeto à parte do corpo masculino.

O segundo aspecto que os dois romances compartilham diz respeito à definição dos corpos femininos – mais precisamente, os de Fanny e Margot. Por sua própria condição de prostitutas, um dos critérios de caracterização de seus corpos é o seu valor de mercado. No que se refere a Margot, esta questão já está colocada desde o início de sua trajetória, quando a moça entra para a pequena “sociedade” de Florence. A experimentada cafetina quer ter certeza de que Margot pode lhe trazer lucro. Assim, lança, à queima-roupa, a pergunta que interessa: “*Avez-vous votre pucelage ?*” (p. 36).⁴⁹⁶ A expressão desconcertada da narradora serve como resposta, e Florence continua, afirmando: “*Je vois bien (...) que vous ne l’avez plus. N’importe, nous avons des pommades miraculeuses ; nous vous en referons un tout neuf. Il est pourtant bon que je sache par moi-même l’état des choses : c’est une cérémonie qui ne doit pas vous faire de peine. Toutes les demoiselles qui se destinent au monde, subissent indispensablement un semblable examen. Vous sentez bien que le marchand est obligé de connaître sa marchandise*” (p. 36).⁴⁹⁷

A partir daí, Margot não deixa de receber conselhos de Madame Florence, grande conhecedora dos negócios parisienses neste quesito. Mas, especialmente, ela mesma coloca seu corpo como mercadoria à venda ou, como ela mesma explica, à locação, ainda que não deixe de execrar a

⁴⁹⁵ [“*enferme souvent la femme dans son corps, tandis qu’elle détache l’homme de son pénis*”]. DELON, Michel. “Les couleurs du corps: roman pornographique et débats esthétiques au XVIIIe siècle”, pp. 59-72. In: GOODDEN, Angelica (ed.). **The Eighteenth-Century Body: Art, history, literature, medicine**. Oxford; Bern: Peter Lang, 2002, p. 68.

⁴⁹⁶ [“*Você conserva sua virgindade?*”]

⁴⁹⁷ [“*Já vejo que não. Não importa, nós temos pomadas miraculosas; nós refaremos uma novinha em folha. Ainda assim, é bom que eu saiba com meus próprios olhos como está a situação: é uma cerimônia que deve ser indolor. Todas as demoiselles destinadas à vida pública passam indispensavelmente por um exame semelhante. Você entende que o comerciante é obrigado a conhecer sua mercadoria*”].

condição da prostituta – “*tout agréable, tout attrayant que paraisse notre état, il n'en est ni de plus humiliant, ni de plus cruel*” (p. 44).⁴⁹⁸ Apesar da crítica, Margot joga o jogo e relata como, em seu encontro com o Sr. Gr... M... , interessava ao manda-chuva da Ópera fazer “*l'inventaire de mes appas les plus secrets*” (p. 61).⁴⁹⁹ Do mesmo modo, ela lembra que era praxe, “*parmi nos sultanes, de se faire voir plus fréquemment (...) quand leurs entreteneurs les ont quittées, pour avertir les chalands que la place est vide, et qu'elles sont à louer*” (p. 78).⁵⁰⁰ Mais adiante, quando suas posses já lhe permitiriam uma aposentadoria antecipada – pois o milorde inglês lhe havia fornecido “*un capital assez considérable*”⁵⁰¹, Margot reconhece que ainda não era hora de parar. Suas razões demonstram sua passagem de prostituta à venda a cortesia capitalista (e um tanto filósofa):

(...) j'ai expérimenté que la soif d'acquérir augmente à proportion de nos gains, et que l'avarice et l'épargne sont presque toujours compagnes des richesses. L'envie d'être plus à son aise, l'espoir de jouir plus parfaitement, reculent sans cesse le temps de la jouissance. Nos besoins se multiplient à mesure que notre fonds grossit ; et nous nous trouvons dans la disette au sein même de l'opulence (p. 92).⁵⁰²

A ascensão de Fanny à independência financeira também indica seu empenho em vencer na profissão que lhe foi atribuída pelo destino – ou pelas estatísticas – e são inúmeros os exemplos, ao longo da narrativa, de metáforas que relacionam seu corpo à mercadoria. Ela se define, bem no início de suas memórias, como parte dos “*fresh goods*” que a Sra. Brown frequentemente procurava nas agências de empregos, “*for the use of her customers and her*

⁴⁹⁸ [“*Por mais agradável, mais atraente que pareça a nossa situação, nada é mais humilhante, mais cruel*”].

⁴⁹⁹ [“*o inventário de meus encantos mais secretos*”].

⁵⁰⁰ [“*entre nossas sultanas, de se fazer ver mais frequentemente (...) quando seus mantenedores as haviam deixado, para avisar aos clientes que o lugar está vazio e que elas podem ser alugadas*”].

⁵⁰¹ [“*um capital bastante considerável*”].

⁵⁰² [“*(...) experimentei que a sede de adquirir aumenta na proporção dos nossos ganhos, e que a avareza e a economia são quase sempre companheiras da riqueza. A vontade de ficar mais rico, a esperança de poder aproveitar mais perfeitamente, recuam sem cessar o momento do prazer. Nossas necessidades aumentam à medida que aumentam nossos bens; e nos encontramos na penúria no seio mesmo da opulência.*”]

own profit" (p. 45).⁵⁰³ Ao encontrá-la, a cafetina decide agir rápido, pois estava "so well pleased with her bargain"⁵⁰⁴ (p. 45) que não podia deixá-la escapar. Seu primeiro cliente, o grotesco Sr. Crofts, concorda que o prostíbulo de Brown era "the hottest [place] to trust the keeping of such a perishable commodity as a maidenhead" (p. 51)⁵⁰⁵, que era o que ele intencionava comprar. E o trabalho de Phoebe, como indica a narradora, era, além de iniciá-la sexualmente, "the care of dressing and tricking me out for the market" (p. 51).⁵⁰⁶ Depois do rompimento com Mr. H., Fanny comenta: "his leaving me gave me a sort of liberty that I had often longed for, I was soon comforted; and flattering myself that the stock of youth and beauty I was going into trade with could hardly fail of procuring me a maintenance, I saw myself under a necessity of trying my fortune with them, rather with pleasure and gaiety than with the least idea of despondence" (p. 124).⁵⁰⁷

O encontro com a Sra. Cole – "a gentlewoman born and bred, but through a train of accidents reduced to this course, which she pursued: partly through necessity, partly through choice, as never woman delighted more in encouraging a brisk circulation of the trade, for the sake of the trade itself" (p. 124-125)⁵⁰⁸ – não pode ser mais oportuno. A "profícua dama" oferece importantes conselhos e instruções para que Fanny pudesse "become a more general good" (p. 130)⁵⁰⁹, oferecendo à moça "such admirable lessons on the economy of my person and my purse as I became amply paid for my general attention and conformity to in the course of my acquaintance with the town" (p.

⁵⁰³ ["mercadoria nova"]; ["para uso dos seus clientes e seu próprio lucro"], p. 50.

⁵⁰⁴ ["tão satisfeita com a transação"], p. 50.

⁵⁰⁵ ["um dos mais difíceis para se confiar a guarda de um bem tão perecível quanto uma virgindade], p. 57.

⁵⁰⁶ ["os cuidados de me vestir e me adornar para a transação"], p. 57.

⁵⁰⁷ ["seu abandono dera-me uma espécie de liberdade pela qual muitas vezes ansiara, logo me senti consolada; e, tentando me convencer de que o estoque de juventude e beleza com que eu ia enfrentar o mercado dificilmente deixaria de me garantir o sustento, vi-me diante da necessidade de com esses dons tentar a sorte, antes com prazer e alegria, do que com a menor ideia de desalento."], p. 164.

⁵⁰⁸ ["uma dama de nascimento e de criação, mas, através de uma sequência de acidentes, viu-se reduzida a este caminho que seguia; em parte por necessidade, em parte por escolha, uma vez que jamais mulher alguma teve maior prazer em estimular uma ágil circulação deste comércio, pelo comércio em si mesmo"], p. 165.

⁵⁰⁹ ["tornar-me uma mercadoria mais geral"], p. 174.

162)⁵¹⁰. Ademais, a Sra. Cole também fora responsável pelo contato de Fanny com sua melhor clientela, ainda que a protagonista tenha sido obrigada a reconhecer, em seguida: “*I was, as it seems, fated to be my own caterer in this, as I had been in my first trial of the market*” (p. 164).⁵¹¹ Esta sólida formação nos mistérios do “mercado” só poderia resultar, já no final do romance, no fato de que a jovem prostituta se torna, “*in the full bloom and pride of youth (for I was not yet nineteen)*” (p. 212)⁵¹² a única herdeira de uma imensa fortuna.

É claro que, neste ponto, as narrativas de Fanny e Margot divergem novamente, pois, se a francesa reconhece a febre indomável do desejo de acumulação, a cortesã inglesa alega que, tendo atingido a opulência material, chegara o momento de se dedicar ao “*enjoyment of the greatest sweets in life*” (p. 212)⁵¹³ e, para tanto, decide sair à procura de Charles. Seja como for, a lógica da mercadoria e do lucro está fortemente marcada nos dois romances. Este elemento expõe, mais uma vez, uma ideia moral da natureza humana que reconhece “vícios” como a avareza e o desejo de luxo como seus constituintes e como características necessárias para o desenvolvimento das sociedades. O comércio se “naturaliza”, funcionando segundo leis “naturais” que os homens atravancariam com seus acordos e protecionismos. Assim, o comerciante, especialmente na Inglaterra, adquire a aura de sujeito livre, honesto e cheio de bom senso: são inúmeros os exemplos, no teatro, no romance e nos periódicos, deste posicionamento em relação à figura do “*merchant*”.⁵¹⁴ Na França, esta figura será interpretada de maneira mais controversa, pelo menos até a segunda metade do século XVIII. Os comportamentos de Fanny e Margot, como mercadorias e, ao mesmo tempo, como comerciantes de seus próprios corpos, informam a respeito destes processos nos dois países.

⁵¹⁰ [“*lições admiráveis sobre a economia da minha pessoa e da minha bolsa, e por cuja atenção geral e conformidade a elas no decorrer da minha familiaridade com a cidade, fui amplamente recompensada.*”], pp. 211-212.

⁵¹¹ [“(...) ao que parece, era meu destino ser minha própria fornecedora dessas mercadorias, tal como o fora em minha primeira experiência do mercado”], p. 214.

⁵¹² [“*no auge e esplendor da juventude (pois ainda não tinha completado dezenove anos)*”], p. 283.

⁵¹³ [“*gozo das maiores delícias da vida*”], p. 284.

⁵¹⁴ Ver o verbete “Commerce”, in: DELON, Michel (org.). op. cit., pp. 279-282.

2. Aprender a paixão e o desejo, o prazer e a dor

“Ô nature! nature, que tes secrets sont admirables!” (Fougeret de Monbron, **Margot la Ravaudeuse**)

Em ambas as histórias, portanto, as protagonistas aprendem sobre os corpos através de uma ideia de natureza que se revela, no caso de Fanny, em aparências físicas relacionadas a uma ética compartilhada em que é questão do belo e do bom, ou em comportamentos “rentáveis”, ou ainda “funcionais” na lógica mecanicista – sendo que, no caso de Margot, aprende-se o corpo essencialmente como domínio dos sentidos e como impossibilidade de compartilhamento de certos princípios morais. Além disto, a ideia de natureza também reaparece nos dois romances quando se trata do mecanismo nos corpos que se desenham, ou melhor, se “pintam” em pleno funcionamento conjunto, dentro de cenas cruciais para a descoberta do desejo das personagens e para o resultado erótico do texto. Vale lembrar um episódio das memórias de Margot que é exemplar neste sentido. Quando consegue escapar de Bicêtre, a moça tem certa dificuldade em formar uma nova clientela que não a expusesse novamente a riscos com a polícia. Para ganhar a vida, portanto, ela se torna modelo para pintores. Durante seis meses, explica, *“j’eus l’honneur d’être l’objet des études et des récréations des tous les Appelle et barbouilleurs de Paris. Il n’est guère de sujets profanes ou sacrés qu’ils n’aient épuisés sur moi. Tantôt je représentais une Madeleine pénitente, tantôt une Pasiphaé. Aujourd’hui j’étais sainte, demain catin, selon le caprice de ces messieurs, ou l’exigence des cas”* (p. 48).⁵¹⁵

⁵¹⁵ [*“tive a honra de ser o objeto dos estudos e das recreações de todos os Apeles e os maus pintores de Paris. Não há assuntos profanos ou sagrados que eles não tenham esgotado comigo. Às vezes eu representava uma Madalena penitente, às vezes uma Pasífae. Um dia eu era santa, no seguinte puta, segundo o capricho destes senhores, ou a exigência dos casos.”*]. Na mitologia grega, Pasífae, cujo nome significa “a que ilumina tudo”, é uma das filhas de Hélios e Perseis. Mulher do rei Minos, era mãe de Fedra e Ariadne. O rei recebe um touro como

Em primeiro lugar, esta cena reforça a tipicidade da personagem e sua capacidade de adaptação. Como já indicamos, seu corpo se transforma no que for necessário, de acordo com os “*caprichos*” de uns, as “*necessidades*” de outros, e sempre em função do dinheiro. Seja como prostituta, como modelo, ou como narradora, Margot cede seu corpo ao “*estudo*” e à “*recreação*” alheias, e deixa que ele tome os sentidos e as formas que convêm àqueles clientes diante dos quais ela se encontra, até que todos os temas sejam “*esgotados*”. Em segundo lugar, a cena ganha significado porque, durante as sessões de pintura, o corpo de Margot, “*um dos mais belos*”, fica em constante exposição para um grupo de “*artistas-voyeurs*” que imaginam, a partir dele, o que bem entendem, para em seguida o representarem em outras imagens, ou quadros. Fanny também utiliza a metáfora da pintura em diversos momentos – ela afirma, por exemplo, logo no início de suas memórias: “*pintarei as situações tal como elas realmente me surgiram ao natural*” (p. 43 da tradução; grifo meu).

A referência às artes visuais, como procuramos mostrar, está em acordo com o interesse que o tema suscitava, dos dois lados da Mancha, nos debates estéticos em que era questão, com frequência, da “*imitação*”, da “*reprodução*” ou do “*embelezamento*” da tal natureza que custava tanto definir. Porém, especialmente, a menção à pintura funciona de mote para observarmos um recurso técnico importante para o romance libertino erótico: o *tableau*, ou quadro, que constitui “*um dos elementos indispensáveis à produção do efeito de desejo pela leitura do romance pornográfico*”.⁵¹⁶ Como a pintura ou a gravura erótica, o quadro – entendido aqui como a exposição dos personagens em embates amorosos e a descrição de seus corpos – propõe, nestas narrativas ficcionais, não somente uma materialidade e uma textura aos

presente de Poseidon sob a promessa de sacrificá-lo para o deus. Diante da beleza do animal, Minos decide conservá-lo e sacrificar um outro em seu lugar. Como vingança, Afrodite faz com que Pasífae se apaixone pelo touro de Creta e dê nascimento ao Minotauro. Um dos sete trabalhos de Hércules é capturar este touro. Apele era um célebre pintor grego que viveu no século IV a.C. Ver HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

⁵¹⁶ GOULEMOT, Jean-Marie. *op. cit.*, p. 163. Neste trecho, utilizei o conceito de “quadro” tal qual ele é definido por Jean-Marie Goulemot em sua obra **Estes Livros que se Lêem com uma só Mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII** (São Paulo: Discurso Editorial, 2000), especialmente o cap. VI. A análise dos romances aqui se inspira, portanto, nas ideias desenvolvidas por Goulemot a respeito do quadro.

corpos, mas permite acesso aos momentos de prazer, instruindo e estimulando o observador através da exposição da mecânica dos corpos em plena ação.

São as cenas de voyeurismo, mas não unicamente, que exploram com maior frequência este recurso, incluindo as histórias *mises en abîme* – que chamaremos de narrações intercaladas⁵¹⁷ – as quais fazem parte da relação entre leitor, narrador e personagem neste tipo de romance. A técnica de intercalar vozes faz com que não somente o narrador (ou a narradora) seja *voyeur*, mas oferece ao leitor (ou à leitora) momentos de voyeurismo em que aquele que conta sua história é protagonista da cena erótica. Há quem argumente que este efeito é potencializado no caso de narradoras-personagens femininas. Como explica Lucienne Frappier-Mazur, “a *inscrição do narrador e do personagem do sexo feminino (...) é o que melhor proporciona o voyeurismo e a bisbilhotice do leitor, permitindo as mais variadas formas de identificação e projeção*”.⁵¹⁸ Dentro da perspectiva psicanalítica, isto pode até ir mais longe, pois “a *introdução de uma mulher entre o autor e o leitor promove uma certa cumplicidade entre o leitor e a mulher ou uma representação imaginária da mulher pelo leitor. (...) esse processo ecoa a cumplicidade incestuosa entre mãe e filho, uma relação estabelecida mais explicitamente na pornografia do que em outros gêneros*”.⁵¹⁹

Seja como for, parece claro que o narrador, no romance erótico, tem necessariamente o papel duplo de descrever e agir⁵²⁰; tanto nas **Memoirs**, quanto em **Margot la Ravaudeuse**, o quadro cumpre esta tarefa de descrição e de ação, já que a Fanny e a Margot, além de olhar, também agrada bastante participar. Observamos como, no romance de Cleland, as descrições dos corpos são ricas em detalhes. A narradora acaba assumindo com bastante frequência a posição de “*voyeuse*”, tanto quando descreve os corpos de seus parceiros, quanto nos momentos em que literalmente se esconde para observar encontros entre corpos alheios. Deste modo, Fanny assiste, num

⁵¹⁷ Tomamos emprestada aqui a expressão utilizada na tradução da obra de Goulemot para o português feita por Maria Aparecida Corrêa.

⁵¹⁸ FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. “Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII”. In: HUNT, Lynn (org.) **A Invenção da Pornografia. Obscenidade e a Invenção da Modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999 (pp. 217- 238), p. 226.

⁵¹⁹ FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. op. cit., p. 224.

⁵²⁰ Esta ideia está na obra de Jean-Marie Goulemot citada anteriormente.

esquema voyeurista mais “tradicional” – ou seja, do quarto ao lado, espiando por um buraco na parede – aos encontros da Sra. Brown com o granadeiro, de Polly e seu amante (o mercador genovês), de Mr. H. com a criada Hannah e do jovem rapaz e seu parceiro na “*public-house*” no caminho de Hampton-Court. Porém, ela também participa, como ouvinte, das histórias de defloração de suas colegas Emily, Harriet e Louisa. Além do mais, lembremos que, com esta última, Fanny se lança no plano de sedução ousado cujo alvo era o bondoso Dick.

Quando resolve ser parte integrante dos trabalhos, a narradora-protagonista também se comporta como verdadeira *voyeuse*, ainda que seja a vez do leitor (ou da leitora) de assumir esta posição. Em primeiro lugar, assistimos ao seu encontro homossexual (e a sua iniciação) com Phoebe, durante a primeira noite na casa da Sra. Brown; em seguida, há a descoberta da masturbação por meio do voyeurismo. Também são etapas fundamentais o momento de sua defloração com o amante Charles, sua entrada no mundo da prostituição de fato, com Mr. H., a aventura com o jovem Will, e os charmosos rapazes da casa da Sra. Cole, com os quais Fanny faz parte das “*country dances*” do prostíbulo. Ademais, ela se relaciona com o tal *Squire* durante a luxuosa “*party of pleasures*” na casinha afastada perto do rio Tâmis. Em todos estes episódios, os corpos são expostos em sua mecânica, obedecendo a forças que independem da razão, mas que estão atreladas, sempre, ao sentimento.

Nas memórias de Margot, o quadro também tem sua importância no aprendizado do corpo e do desejo, sendo que a francesa começa cedo, já observando, no catre compartilhado com os pais, seus encontros amorosos. Pela observação voyeurista, pela masturbação e em suas “transações” com seus clientes, ou com parceiros que despertam seu desejo – como Pierrot, o cônego da paróquia de São Nicolas, ou ainda o frade Alexis –, a narradora aprende a manejar os apelos da natureza e as astúcias do artifício, deixando, nos corpos e no ato de desejar (ou no gesto de repulsa), a marca do interesse. Observaremos mais em detalhe, como bons voyeurs, alguns episódios centrais, nos dois romances, em que estes elementos se expõem para compreendermos de que maneira o corpo se mostra, nos quadros, como

veículo dos mecanismos da natureza nos encontros que nossas duas narradoras descrevem.

Antes, porém, se faz necessário um pequeno desvio que diz respeito ao modo como ocorre, nos dois romances, a iniciação das personagens ao aprendizado do desejo, do prazer e da dor. Há uma diferença essencial em relação ao ritmo em que estas descobertas se desenvolvem para cada uma das heroínas. Na história de Fanny Hill, o processo acontece mais lentamente, em etapas que retomam um princípio recorrente na literatura libertina: a gradação, ou “*a ideia de uma dispositio dos argumentos verbais ou físicos, e de um conhecimento dos arrebatamentos erógenos*”.⁵²¹ Trata-se do controle do tempo, do ritmo das descobertas e aprendizados no que se refere ao corpo e à sexualidade, mas também do ritmo da sedução, numa progressão formal da qual os personagens são muitas vezes conscientes. Se podemos afirmar que há gradação na narrativa de Fanny, nas memórias de Margot, o leitor assiste ao contrário disto: sua descoberta do desejo ocorre de maneira quase abrupta, em episódios cuja brevidade é exemplar do tipo de relação da protagonista de Fougeret com seu universo. O mesmo caráter público e “relativizado” que identificamos em outros aspectos da experiência da narradora-protagonista funciona para se compreender sua iniciação ao mundo do desejo e do sexo. Se o jogo entre inocência e experiência pode servir a expor os processos interiores de um personagem, sabemos que este “intervalo” não é explorado como recurso na caracterização de Margot, o que faz com que sua descoberta do desejo ocorra de maneira bastante prosaica. Dito de outro modo, é como se ela já tivesse nascido sabendo, o que a faz entrar de solavanco num universo de experiências sobre o qual nunca tivera muitas ilusões.

A situação de Fanny Hill é diferente, pois, como já apontamos, sua narrativa se constrói justamente na posição dupla da heroína – de um lado como narradora e burguesa experiente, e do outro como juvenzinha inocente, personagem de si mesma. Esta distância permite que o leitor tenha acesso a sua subjetividade, o que faz com que a descoberta do desejo e do prazer, para a heroína de Cleland, se produza de modo mais íntimo, obedecendo, à sua maneira, ao

⁵²¹ [“*l’idée d’une dispositio des arguments verbaux ou physiques et d’une connaissance des entraînements érogènes*”] DELON, Michel. op. cit., p. 89.

apelo de uma “natureza” bastante particular. Esta última parece excluir as malícias (mas não necessariamente as delícias) da esfera pública, refugiando-se na intimidade e na polidez à moda inglesa. Em Londres, a iniciação de Fanny Hill ocorre num ritmo bem mais lento, em etapas que vão preparando a moça para sua vida de futura mulher de prazer. O modo como Fanny aprende o desejo e desperta para suas diferentes facetas se assemelha, neste sentido, à ideia de gradação tal qual ela aparece nos romances libertinos franceses desde o início do século.

Em **L'Écumoire** (1734), de Crebillon fils, o herói Jonquille seduz a princesa Néadarné com gestos que misturam delicadeza e força. O excerto na sequência é revelador do sentido que adquire a gradação no contexto da sedução libertina, e pode servir de paralelo com o que ocorre nas memórias de Fanny: *“De là, en homme qui connaît le prix des gradations, il la prit dans ses bras, l’y serra voluptueusement, et par des caresses faites à propos, lui donna insensiblement une idée assez vive du plaisir, pour qu’elle ne pût plus s’occuper d’autre chose”*.⁵²² Nos movimentos sutis que organizam as diferentes etapas da abordagem amorosa, a gradação funciona como uma retórica dos gestos e das palavras que os acompanham. Trata-se de uma progressão que é inspirada pela galanteria e pela delicadeza, em que a moderação serve de estímulo para o prazer. La Mettrie expõe, em sua **Art de jouir** (1751), uma *“espécie de teoria da gradação”*⁵²³ na qual sugere, entre metáforas utilizando o sol e as nuvens, que *“il ne faut arriver au comble des faveurs que par d’imperceptibles degrés”*.⁵²⁴ A iniciação de Fanny não ocorre exatamente numa escala de graus imperceptíveis, mas certamente seu aprendizado passa por uma progressão em que a polidez é primordial – mesmo que a violência também seja parte importante do processo.

⁵²² [“A partir daí, como um homem que conhece o valor das gradações, ele a tomou voluptuosamente em seus braços e, através de carícias feitas a propósito, deu-lhe insensivelmente uma ideia suficientemente viva do prazer para que ela não pudesse mais cuidar de mais nada.”]. DELON, Michel. op. cit., p. 81. “Insensivelmente” quer dizer, neste contexto, em continuidade, sem interrupção, sem obstáculos.

⁵²³ [“une sorte de théorie de la gradation”]. DELON, Michel. op. cit., p. 91.

⁵²⁴ [“só deve chegar ao ápice dos favores através de graus imperceptíveis”]. LA METTRIE, **L'Art de jouir**, 1751, **Oeuvres Complètes**. Paris: Fayard, Corpus des oeuvres de philosophie en langue française, 1987, t. II, p. 314-315. Apud DELON, Michel. op. cit., p. 91.

Depois de seu primeiro contato com Mr. H., Fanny explica que o aristocrata não se desencorajou em função da reação pouco receptiva da moça, que permaneceu passiva e distante, num “*trance of lifeless insensibility*” (p. 97) do qual acordou para constatar, “*I found him [Mr. H.] buried in me*” (p. 97).⁵²⁵ O fato de Fanny ter permanecido indiferente, como um “*death cold corpse*” (um “*cadáver frio*”) enquanto o futuro amante a violentava não fez com que Mr. H. mudasse de ideia em relação a ela. Ao contrário: “*now secure of possession, contented himself with bringing me to temper by degrees, and waiting at the hand of time for those fruits of his generosity and courtship which he since often reproached himself with having gathered much too green (...)*”(p. 98).⁵²⁶ Fanny aprende, com seu primeiro mantenedor, que o ritmo urgente de certos amores nem sempre obedecem inicialmente à lei do sentimento – mesmo que façam apelo a ele –, e que seguem a batida da sedução pelos sentidos, com uma certa brutalidade implícita.

Porém, não avancemos tão rápido. O primeiro evento fundamental para o aprendizado do corpo e a descoberta do desejo por parte de Fanny – e o primeiro quadro do romance – ocorre em sua chegada na casa da Sra. Brown. Como vimos, a narradora chega ao prostíbulo absolutamente ignorante a respeito de qualquer assunto relativo à sexualidade. É sua primeira noite com Phoebe que a inicia neste terreno. Quando recebe os primeiros beijos da colega, Fanny não compreende direito, mas interpreta o comportamento como simples gentileza e decide corresponder: “*This was new, this was odd; but imputing it to nothing but pure kindness, which, for aught I knew, it might be the London way to express in that manner, I was determined not to be behind-hand with her and returned her the kiss (...)*”(p. 48).⁵²⁷ Tratava-se provavelmente de bondade à moda londrina e, além do mais, a companheira não lhe causava nenhuma apreensão, pois seus gestos “*rather warmed and surprised me with*

⁵²⁵ [“*transe de inerte insensibilidade*”; “*descobri-o enterrado em mim*”], p. 133.

⁵²⁶ [“*agora, seguro da posse, contentou-se em acalmar-me aos poucos, esperando que o tempo proporcionasse os frutos da sua generosidade e da sua corte, que ele desde então, frequentemente, censurou-se por ter colhido ainda muito verdes*”], p. 134.

⁵²⁷ [“*Isso era novo, isso era estranho; mas, imputando-o a nada além de pura gentileza, que, pois nada eu sabia, poderia ser o jeito londrino de expressar-se daquela maneira, determinei-me a não ficar para trás e devolvi-lhe o beijo (...)*”], p. 53.

their novelty than they either shocked or alarmed me” (p. 48).⁵²⁸ Acima de tudo, Phoebe tinha “*prevented all doubt of her womanhood by conducting my hands to a pair of breasts that hung loosely down, in a size and a volume that sufficiently distinguished her sex (...)*”(p. 48).⁵²⁹ Mesmo sem medo e numa situação de confiança, Fanny permanece passiva, recebendo as carícias da amiga “*as tame and passive as she [Phoebe] could wish*” (p. 48),⁵³⁰ pois ainda é ignorante nas artes da sedução.

A relação entre Fanny e Phoebe retoma a cumplicidade lésbica, uma das duas formas de libertinagem feminina que Michel Delon aponta em **Le savoir-vivre libertin** – a outra é a independência econômica que, como apontamos, é elemento crucial na caracterização da personagem. Ainda estamos longe das cenas entre a devassa Mademoiselle Delbène, Juliette e as outras meninas do convento no romance de Sade, ou da “*exclusão da obsessão fálica*” abrindo espaços novos de liberdade para as mulheres no fim do século.⁵³¹ A função desta “cumplicidade” parece ser o aprendizado do corpo e do desejo numa situação em que a narradora não se sentisse ameaçada, e sim, protegida. Neste sentido, Phoebe é apresentada como uma figura que não odiava homens, nem muito menos preferia mulheres; apenas se especializara no ato de “*break young girls*”, o que a fazia variar dos prazeres mais comuns. Tratava-se de alguém que não hesitava em “*make the most of pleasure wherever she could find it*” (p. 50).⁵³²

⁵²⁸, [“antes me aqueceram e surpreenderam por sua novidade do que me chocaram ou alarmaram.”], p. 53.

⁵²⁹ [“havia posto de lado qualquer dúvida a respeito de sua feminilidade ao conduzir minhas mãos até um par de seios que pendiam frouxos, de um tamanho e volume que distinguiam perfeitamente bem o seu sexo (...)”], p. 53.

⁵³⁰ [“mais submissa e passiva do que ela podia desejar”], p. 54. Na realidade, o texto em inglês diz “*tão* submissa e passiva *quanto* ela poderia desejar”.

⁵³¹ [“*L'exclusion de l'obsession phallique*”] DELON, Michel. op. cit., p. 299. Acerca do tema do lesbianismo no final do século XVIII, Delon menciona, dentro do universo francês, as diversas “*chroniques scandaleuses*” que evocavam a “*loge des Lesbos*”, com descrições de cerimônias de iniciação e de rapto de homens. Também menciona a vida da atriz Marie-Antoinette Saucerotte, conhecida como Mlle Raucourt, sobre a qual circulavam versos que comentavam sua liberdade sexual : “*Nargue les sots, cède à tes goûts/ Donne aux femmes des rendez-vous, / Parle aux hommes philosophie; / N'en aime aucune, trompe-les tous*” [“despreze os néscios, ceda a teus gostos/ Faça encontros amorosos com as mulheres, / fale com os homens de filosofia; / Não ame nenhuma, engane-os todos”].

⁵³² [“dobrar jovens”; “extrair o máximo de prazer onde quer que pudesse encontrá-lo.”], p. 55.

Fanny não poupa *Madam*, nem o leitor, dos detalhes: “*My breasts*”, ela explica, “*if it is not too bold a figure to call so two hard, firm, rising hillocks that just began to show themselves or signify anything to the touch, employed and amused her hands [de Phoebe] awhile, till slipping down lower over a smooth track, she could just feel the soft silky down that had but a few months before put forth and garnished the mount-pleasant of those parts and promised to spread a grateful shelter over the sweet seat of the most exquisite sensation, and which had been, till that instant, the seat of the most insensible innocence. Her fingers played and strove to twine in the young tendrils of that moss which nature has contrived at once for use and ornament*” (p. 48-49).⁵³³ A natureza aparece aqui funcionando segundo leis que visam a beleza e a utilidade, e Phoebe não poderia ficar insensível diante dos resultados no corpo de Fanny.

A narradora, assim, relata que sua parceira intercalava as carícias com exclamações: “*‘Oh! what a charming creature thou art! – What a happy man will be he that first makes woman of you! – Oh! that I were a man for your sake – !’*” (p. 49).⁵³⁴ Veremos que os suspiros, suspensões e outras onomatopéias fazem parte dos quadros no romance de Cleland, como no de Fougere de Monbron, acompanhando as imagens, as texturas e as cores dos movimentos “naturais” dos corpos já que este tipo de expressão aponta, neste gênero de romance, para as limitações da linguagem (e sua quase impossibilidade) de expressar o prazer, assim como de dar conta do momento em que os personagens atingem seu clímax e parecem perder toda consciência de si. Além do prazer para si, parece que os esforços de Phoebe tiveram o efeito esperado na novata, pois Fanny expressa assim suas impressões:

⁵³³ [“*Meus seios, se não é força de expressão chamar assim dois montinhos que se erguiam duros e firmes e que mal começavam a se mostrar ou a significar alguma coisa ao toque, ocuparam e divertiram as suas mãos por algum tempo, até que, escorregando mais para baixo, por uma trilha muito lisa, ela pôde sentir a penugem macia e sedosa que, fazia apenas poucos meses, havia brotado e guarnecia o montinho suave daquelas partes, prometendo espalhar um abrigo generoso sobre a doce morada da mais refinada sensação, e que fora, até aquele instante, sede da mais insensível inocência. Seus dedos brincavam e procuravam se enroscar nos viçosos anéis daquele musgo que a natureza criara ao mesmo tempo para utilidade e ornamento.*”], p. 54.

⁵³⁴ [“*Oh! que criatura encantadora é você! Oh! Que homem feliz será aquele que a fizer mulher! Oh! se por você, eu pudesse ser homem!*”], p. 54.

For my part, I was transported, confused, and out of myself. Feelings so new were too much for me; my heated and alarmed senses were in a tumult that robbed me of all liberty of thought; tears of pleasure gushed from my eyes and somewhat assuaged the fire that raged all over me (p. 49).⁵³⁵

Não só os sentidos da protagonista são despertados neste momento. Aparecem também, em sua descoberta do desejo, “*sentimentos*” novos que se misturam à confusão sensorial e ao deleite, impedindo-a de pensar claramente, a ponto de fazer com que “*lágrimas*” saltassem de seus olhos. E são estas lágrimas, afirma a personagem, que acalmaram o fogo que a consumia. Deste modo, afirma, “*the first sparks of kindling nature, the first ideas of pollution, were caught by me that night (...)*”⁵³⁶ (p. 50). Vale notar, de passagem, que esta mistura entre sentimento, pensamento e sensação está em absoluta consonância com a evolução da palavra “*sentimental*” na língua inglesa durante o século XVIII.

No momento em que Cleland (mas também Richardson e Fielding) escrevem, o termo está cada vez mais sendo utilizado não somente para identificar “*um julgamento da mente*”, mas também – e sobretudo – “*um caleidoscópio de sentimentos descontrolados, em livre curso*”.⁵³⁷ Depois desta primeira etapa – que não lhe causa nenhum trauma, já que ela acorda no dia seguinte “*perfectly gay and refreshed*”⁵³⁸ –, Fanny continua a aprender sobre o corpo e sobre o desejo através das conversas com as companheiras, as quais, em “*(...) their luscious talk, in which modesty was far from respected, their descriptions of their engagements with men had given me a tolerable insight into the nature and mysteries of their profession, at the same time that they highly provoked an*

⁵³⁵ [“De minha parte, eu estava enlevada, confusa, fora de mim. Sentimentos tão novos eram demais para mim; meus sentidos acesos e alarmados encontravam-se num tumulto que me privava de qualquer liberdade de pensamento: lágrimas de prazer saltavam dos meus olhos e, de certa forma, aplacavam o fogo que me consumia toda.”], p. 55.

⁵³⁶ [“as primeiras centelhas de natureza inflamável, as primeiras ideias conspurcadas, eu as obtive naquela noite (...)”], p. 56.

⁵³⁷ [“a judgment of the mind”]; [“a kaleidoscope of free-flowing, uncontrolled feeling”]. HAGSTRUM, Jean H. **Sex and Sensibility. Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. p. 7.

⁵³⁸ [“Perfeitamente alegre e recobrada”], p. 56.

itch of florid warm-spirited blood through every vein (...)”(p. 61).⁵³⁹ Neste momento, as narrativas das colegas têm, na iniciação sexual de Fanny, o mesmo papel que teria cumprido a leitura de romances licenciosos.

O aprendizado de Fanny passa, portanto, pelo estímulo dos sentidos, pela escuta dos relatos de aventuras “lascivas” das colegas, mas também pela observação, ou melhor, pelo voyeurismo. Como explica Jean-Marie Goulemot, tudo no romance erótico “*se funda no olhar. É preciso ‘mostrar’ pela escrita. O livro só pode engendrar o desejo de gozo descrevendo os corpos oferecidos ao desejo e estimulando-o (...)*”.⁵⁴⁰ E, seja pela sugestão, seja pela descrição direta dos encontros sexuais, a narrativa licenciosa é uma “*solicitação do olhar*” – tanto do personagem que assiste à cena, quanto do leitor, cúmplice na medida em que também é o desejo deste último que está inscrito no texto. Apesar de não terem contato com livros obscenos em seus percursos de aprendizado, a observação é etapa fundamental na entrada de Fanny e de Margot no mundo da sexualidade. E nós, leitores, também estamos olhando.

Desta maneira, a segunda etapa “graduada” da aprendizagem de Fanny – quando ela descobre a masturbação, assim como a mecânica do sexo heterossexual – acontece quando ela observa, em dois “quadros voyeuristas”, os encontros sexuais de dois casais dentro da casa da Sra. Brown. Se a prática voyeurista é intrínseca ao romance libertino, não seria totalmente equivocado afirmar que ela faz parte da essência do romance como gênero no século XVIII, especialmente, talvez, do romance sentimental. Basta pensar, sem irmos mais longe, na fórmula richardsoniana do “*writing to the moment*”, que nada mais é do que deixar que um interlocutor – em geral, epistolar – e, conseqüentemente, o leitor, acompanhem quase “ao vivo” um momento na vida de certos personagens. Logo, o voyeurismo, que aparece de forma velada no romance sentimental, revela todo o seu potencial no romance libertino e licencioso. Por combinar os dois, o romance de Cleland acaba oferecendo cenas voyeuristas que provavelmente ofereciam intensa verossimilhança aos leitores da época.

⁵³⁹ [“*sua conversa adocicada, em que a modéstia ficava longe de ser respeitada, suas descrições dos seus combates com os homens, deram-me uma visão tolerável da natureza e dos mistérios da sua profissão, ao mesmo tempo em que provocavam em alto grau uma comichão excessivamente ardorosa do sangue em cada uma de minhas veias (...)*”], p. 68.

⁵⁴⁰ GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 66.

O primeiro casal que Fanny observa, como sabemos, era formado justamente pela digna proprietária do bordel e um “*tall, brawny, young horse-grenadier, moulded in Hercules-style (...)*”(p. 61).⁵⁴¹ Um dia, a narradora se encontrava por acaso no “*dark closet*” de sua patroa, descansando num sofá-cama que havia ali. Ao escutar barulhos no quarto imediatamente contíguo, Fanny decide observar, através das cortinas, o que estava acontecendo do outro lado. É claro que ela se posiciona de uma maneira que, “*seeing everything minutely, I could not myself be seen*” (p. 61).⁵⁴² Notamos como, neste primeiro quadro voyeurista, o que chama a atenção de Fanny inicialmente – e, claro, do leitor – é o aspecto físico um tanto grotesco da dona da casa e de seu parceiro. Porém, estas informações perdem sua importância diante do que ela vê, a saber, o granadeiro “*threw himself upon her [Sra. Brown] and his back being now towards me, I could only take his being engulfed for granted, by the direction he moved in, and the impossibility of missing so staring a mark; and now the bed shook, the curtains rattled so, that I could scarce hear the sighs and murmurs, the heaves and pantings that accompanied the action, from the beginning to end; the sound and sight of which thrilled to the very soul of me, and made every vein of my body circulate liquid fires*” (p. 62).⁵⁴³

O “*líquido de fogo*” é estimulado pela visão e pelos sons, mas também por aquilo que o olhar da narradora tinha identificado um pouco antes, “*that wonderful machine*” do parceiro da Sra. Brown. Diante desta visão, explica, seus “*senses were too much flurried, too much concentered (sic) in that now burning spot of mine, to observe anything more than in general the make and turn of that instrument, from which the instinct of nature, yet more than all I had heard of it, now strongly informed me I was to expect that supreme pleasure*

⁵⁴¹ [“um granadeiro de artilharia, jovem, alto, musculoso, moldado ao estilo de Hércules (...)

68.

⁵⁴² [“vendo tudo minuciosamente, não podia ser vista.”], p. 68.

⁵⁴³ [“não demorou muito para, (...) atirar-se sobre ela, e suas costas estando agora em minha direção, eu só podia dar como certo que tinha sido tudo engolido, pela direção em que ele apontou e pela impossibilidade de se errar um alvo tão flagrante; e então a cama se sacudiu, as cortinas chocalharam tanto, que mal pude ouvir os suspiros e murmúrios, os arquejos e ofegos que acompanharam a ação do começo ao fim; e cujo som e visão me deram estremecimentos até o fundo da alma, fazendo circular em cada veia do meu corpo um líquido de fogo (...)

(...)"(p. 62).⁵⁴⁴ É neste momento que a sua inocência sofre o golpe de misericórdia: mais do que as lições recebidas das colegas, o que funciona como apelo aos seus sentidos é o que ela chama de "*instinto da natureza*", que indica onde está a verdadeira fonte de prazer. Vale notar, a título de curiosidade, que este "instinto" que conduz seu olhar à "*máquina maravilhosa*" do robusto granadeiro fazia parte de um dos grandes mitos sexuais que a literatura pseudo-médica fazia circular no século XVIII. Entre as obras deste gênero que circulava na época, **Gonosologium Novum** (1709), de John Marten, por exemplo, já indicava que "*if by any accident they see it, so as not to be seen or known they see it, it instantly inflames their Hearts with a Passion not presently assuag'd*".⁵⁴⁵

Incentivada por todas estas sensações e emoções, Fanny conta, "*I stole my hand up my petticoat, and with fingers all on fire, seized and yet more inflamed that center of all my senses; my heart palpitated, as if it would force its way through my bosom; I breathed with pain; I twisted my thighs, (...) and following mechanically the example of Phoebe's manual operation on it, as far as I could find admission, brought on at last the critical ecstasy (...)*"(p. 63).⁵⁴⁶ Se, por um lado, em sua mais tenra idade, Margot já pensava em copulação e sabia dos limites da "*recreação dos solitários*", Fanny se lança nas mesmas experiências e desejos "*mecanicamente*", seguindo os apelos da tal natureza e, portanto, sem saber ainda nomeá-los propriamente, numa perspectiva "inocente" que evita a linguagem obscena – recurso formal que tem como consequência a particularização da personagem, oferecendo às sensações e emoções descritas um tom de personalidade ausente da prosa de Margot. Ao mesmo

⁵⁴⁴ ["sentidos estavam por demais excitados, por demais concentrados naquele ponto do meu corpo que agora ardia em chamas, para observar pouco mais que, em geral, a forma e o contorno daquele instrumento, a respeito do qual o instinto da natureza, mais ainda do que tudo o que eu já ouvira falar a respeito, informava-me agora que era daquilo que eu deveria esperar o supremo prazer (...)."], p. 69.

⁵⁴⁵ ["se, por acidente, elas o veem, se elas o veem ainda que não devam vê-lo ou conhecê-lo, instantaneamente seus Corações são inflamados com uma Paixão que não é aliviada rapidamente"]. BOUCÉ, Paul-Gabriel (ed.). op. cit., p. 32.

⁵⁴⁶ ["som e visão me deram estremecimentos até o fundo da alma, fazendo circular em cada veia do meu corpo um líquido de fogo; a emoção se tornou tão violenta que quase me impediu a respiração."]; ["deixei minha mão escorregar por minhas anáguas acima e, com os dedos todos em fogo, atingi, inflamando-o ainda mais, aquele centro de todos os meus sentidos; meu coração palpitava, como se fosse me saltar pelo peito; eu respirava com dificuldade; torcia as coxas (...), e seguindo mecanicamente o exemplo da operação manual que Phoebe nela fazia, indo o mais fundo que a passagem permitia, finalmente fiz chegar o êxtase crítico (...)."], p. 70.

tempo, porém, sabemos que é a Fanny já experimentada que relata estes eventos; daí a mistura de termos como “*instrument*” e “*machine*”, “*that capital part of man*”, ou ainda “*fire*”, que filiam o romance à tradição da libertinagem erótica, e de exclamações causadas pela “*emoção*” da jovem Fanny, que dão intensidade sentimental ao relato.

A protagonista de Cleland teria que esperar mais um pouco para realizar este desejo plenamente. Sua primeira experiência de voyeurismo, de todo modo, não lhe causou aversão, apesar do elemento cômico e grotesco. Ela identifica mesmo a Sra. Brown e o granadeiro como um “*happy pair*” (p. 63) e relata que, tudo terminado, “*they both went out lovingly together*” (p. 64).⁵⁴⁷ Ainda assim, Fanny teme a relação sexual com homens, pois, como explica a Phoebe, ela “*very curiously and attentively compared the size of that enormous machine, which did not appear, at least to [her] fearful imagination, less than my wrist, and at least three of my handful long, to that of the tender, small part of me which was framed to receive it, I could not conceive its being possible to afford it entrance there without dying (...)*” (p. 65).⁵⁴⁸ Este último “obstáculo” é ultrapassado no segundo episódio de voyeurismo em que Fanny assiste, junto com Phoebe, ao encontro sexual entre Polly Philips e seu “benfeitor”, o jovem mercador genovês. Desta feita, as duas colegas se escondem num outro “*dark closet*” que servia de depósito para móveis usados e bebidas, e que se encontrava, como por acaso, bem ao lado do quarto onde a ação ocorreria. Elas tinham a visão facilitada através de uma “*long crevice in the partition between ours [o cômodo onde estavam] and the light closet [onde estavam Polly e seu amante]*” (p. 66).⁵⁴⁹ Esta cena se organiza dentro de uma lógica em que a recorrente polidez é claramente um elemento central, desde a relação entre os amantes, até a descrição de seus corpos e de seus movimentos. Polly

⁵⁴⁷ [“saíram ambos juntos, amorosamente”], p. 71.

⁵⁴⁸ [“tendo comparado muito curiosa e atentamente o tamanho daquela máquina enorme, que não parecia, pelo menos à minha imaginação timorata, menos grossa do que o meu pulso, e pelo menos três vezes o comprimento da minha mão espalmada, com aquela pequena parte tenra de mim, que estava destinada a recebê-la, não conseguia conceber como era possível dar-lhe entrada ali sem morrer (...).”], p. 72.

⁵⁴⁹ [“uma longa fenda na divisão entre o nosso cômodo e o quarto livre”], p. 73.

é descrita por Fanny como “*the fair girl which was so tender of me when I was sick*” (p. 65).⁵⁵⁰ E Phoebe explica assim a relação entre a jovem e o mercador:

(...) she is kept by a young Genoese (sic) merchant, whom his uncle, who is immensely rich and whose darling he is, sent over here with an English merchant, his friend, on a pretext of settling some accounts, but in reality to humour his inclinations for travelling and seeing the world. He met casually with this Polly once in company, and taking a liking to her, makes it worth her while to keep entirely to him (pp. 65-66).⁵⁵¹

Parece claro que o encontro amoroso entre Polly e o genovês, duas figuras admiradas por Fanny, só teria como contribuir para uma definição do desejo extremamente “polida” e íntima, da qual, como indicamos, a beleza e a delicadeza são elementos centrais. Não à toa, ela prende inteiramente sua atenção. Quando Phoebe tenta conversar, ela explica que “*my attention was too much engrossed, too much enwrapped with all I saw, to be able to give her any answer*” (p. 68).⁵⁵² A protagonista se encanta diante da cena a que assiste:

By this time the young gentleman had changed her posture from lying breadth- to length wise on the couch; but her thighs were still spread (...). He looked upon his weapon himself with some pleasure, and guiding it with his hands to the inviting slit, drew aside the lips and lodged it (after some thrusts, which Polly seemed even to assist) about half way. But there it stuck, I suppose, from its growing thickness. He draws it again, and just wetting it with spittle, re-enters, and with ease sheathed it now up to the hilt, at which Polly gave a deep sigh, which was quite in another tone than one of pain (...). When he had finished his stroke and got from off her, she lay still without the least motion, breathless, as it should seem, with pleasure (pp. 68-69).⁵⁵³

⁵⁵⁰ [“aquela moça agradável, que foi tão carinhosa comigo quando estive doente”], p. 73.

⁵⁵¹ [“(...) ela é mantida por um jovem mercador genovês, cujo tio, que é imensamente rico e de quem ele é o queridinho, mandou-o pra cá com um comerciante inglês, seu amigo, com o pretexto de acertar alguns assuntos, mas na realidade para satisfazer as inclinações dele pelas viagens, por ver o mundo. Ele conheceu essa Polly certa vez numa visita e, agradando-se dela, paga bem para conservá-la inteiramente para si.”], p. 73.

⁵⁵² [“minha atenção estava absorta demais, envolta demais com tudo o que eu via, para poder lhe dar qualquer resposta.”], p. 76.

⁵⁵³ [“A essa altura o jovem cavalheiro havia mudado a posição da moça, sobre o sofá, de transversal ao comprido; mas as suas coxas ainda estavam bem abertas (...). O próprio rapaz olhou para a sua arma com algum prazer e, guiando-a até a fenda convidativa, afastou os

Ela conta, assim, que “*the transport began to be too violent to observe any order or measure, their [Polly e o genovês] motions were too rapid, their kisses too fierce and fervent for nature to support such fury long; both seemed to be out of themselves, their eyes darted fires; ‘Oh! Oh! – I can’t bear it – It is too much – I die – I am a going –’ were Polly’s expressions of ecstasy (...)*”(p. 68).⁵⁵⁴ Nesta cena, Fanny testemunha uma mecânica dos corpos organizada como reforço de um desejo que, respondendo aos estímulos “naturais”, se constrói progressivamente, com cuidado e polidez, de modo que ela possa afirmar, “*from that instant, adieu all fears of what a man could do unto me; they were now changed into such ardent desires, such ungovernable longings, that I could have pulled the first of that sex that should present himself by the sleeve and offered him the bauble, which now I imagined the loss of would be a gain I could not too soon procure myself*” (p. 69).⁵⁵⁵

A linguagem de Margot é claramente mais direta, marcando a filiação do romance a uma licenciosidade mais popularesca, em que o obsceno pode parecer mais cru e pouco afeito a eufemismos. Logo no início de suas memórias, ela explica: “*ma parentèle m’avait transmis par le sang et par ses bons exemples un si grand penchant pour les plaisirs libidineux, que je mourais d’envie de marcher sur ses traces, et d’expérimenter les douceurs de la copulation*” (p. 26).⁵⁵⁶ Margot já indica, portanto, que seu instinto sexual e sua

lábios para o lado e alojou-a (após algumas investidas, que Polly parecia até ajudar) até a metade. Mas lá ela parou, suponho, devido à sua grossura cada vez maior. Ele então a retira e, após umedecê-la com um pouco de saliva, volta a entrar, e agora com facilidade enfiou-a até o cabo, ao que Polly deu um suspiro profundo, cujo tom era bem diferente dos que expressam a dor (...). Quando ele terminou o ataque e saiu de cima dela, Polly ficou deitada quieta, sem o menor movimento, sem fôlego e, ao que parecia, com prazer.”], p. 76.

⁵⁵⁴ [“o enlevo começava a se tornar violento demais para poderem observar qualquer ordem ou medida, seus movimentos eram extremamente rápidos, os beijos muito ardentes e fervorosos, para que a natureza pudesse suportar tamanha fúria durante muito tempo; ambos pareciam fora de si, seus olhos lançavam faíscas de fogo; ‘Oh! Oh!... não aguento... é demais... eu morro... estou indo...’ eram as expressões de êxtase de Polly.”], p. 76.

⁵⁵⁵ [“a partir daquele instante, adeus todos os medos do que o homem pudesse fazer comigo; eles agora se haviam transformado em desejos tão ardentes, em ânsias tão ingovernáveis, que eu poderia ter puxado pela manga o primeiro daquele sexo que se apresentasse diante de mim, oferecendo-lhe aquela ninharia, cuja perda eu agora imaginava ser um ganho que não podia mais esperar me proporcionar.”], p. 101.

⁵⁵⁶ [“Meus pais tinham me transmitido, pelo sangue e pelos bons exemplos, uma inclinação tão grande para os prazeres libidinosos, que eu morria de vontade de seguir seus passos e experimentar as doçuras da copulação.”]

inclinação ao prazer lhe foram transmitidos por hereditariedade, ou seja, trata-se de uma característica que está puramente associada ao corpo e ao que se transmite pelo sangue. Como se não bastasse esta tendência “genética”, sua vontade de se lançar nas “doçuras da copulação” vinha também pelo exemplo.

Notamos anteriormente como, no romance de Fougere de Monbron, as condições de vida da família da protagonista não permitiam os luxos de uma privacidade que a burguesia e a corte já começavam, nesta época, a privilegiar. Os pais e a moça dormem no mesmo cômodo e no mesmo catre, como faziam, aliás, a grande maioria das famílias pertencentes às camadas populares na Paris setecentista.⁵⁵⁷ Conforme vai crescendo, ela se descobre mais atenta à movimentação noturna de seus progenitores. Explica que, às vezes, os pais se mexiam tanto “*que l'élasticité du chalit me forçait à suivre tous leurs mouvements*” (p. 26).⁵⁵⁸ Os movimentos vinham, evidentemente, acompanhados de suspiros e palavras doces que a paixão lhes inspirava. À força de presenciar tais momentos, Margot mal consegue se controlar:

Cela me mettait dans une agitation insupportable. Un feu dévorant me consumait: j'étouffais; j'étais hors de moi-même. J'aurais volontiers battu ma mère, tant je lui envoie les délices qu'elle goûtait. Que pouvais-je faire en pareille conjoncture, sinon de recourir à la récréation des solitaires? Heureuse encore dans un besoin aussi pressant de n'avoir pas la crampe au bout des doigts (...). Je m'épuisais, je m'énervais en vain; je n'en étais que plus ardente, plus furieuse. Je pâmais de rage, d'amour et de désir: j'avais, en un mot, tous les dieux de Lampsaque dans le corps. Le joli tempérament pour une fille de quatorze ans! mais, comme l'on dit, les bons chiens ne chassent de race (pp. 26-27).⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Segundo Daniel Roche, 75% das famílias populares parisienses no século XVIII compartilhavam um cômodo unicamente. Ver ROCHE, Daniel. **História das Coisas Banais. Nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX**. Rocco: Rio de Janeiro, 2000, p. 226.

⁵⁵⁸ [*“que a elasticidade do estrado me forçava a seguir todos os movimentos deles.”*]

⁵⁵⁹ [*“Aquilo me colocava numa agitação insuportável. Um fogo devorador me consumia: eu sufocava; eu ficava fora de mim. Eu teria certamente batido em minha mãe, de tanta inveja que tinha das delícias que ela provava. O que eu poderia fazer em tal conjuntura, senão recorrer à recreação dos solitários? Contento ainda de não ter câimbra nas pontas dos dedos (...). Eu me esgotava, eu me enervava à toa; e acabava ficando mais ardente, mais furiosa. Eu quase morria de ódio, de amor e de desejo: eu tinha, para resumir, todos os deuses de Lampsaque no corpo. Que belo temperamento para uma menina de catorze anos! Mas, como dizem, filho de peixe...”*].

Aqui, a narrativa de Margot coloca em pauta o “sangue” e o exemplo como motores das paixões. O desejo que é despertado se torna “agitação”, “fogo”, algo incontrollável que toma conta de todo o seu corpo, sufocando-a. E a vontade de experimentar as mesmas “delícias” de que aproveitam os pais faz parte de seu “temperamento”. Os efeitos físicos deste processo obedecem unicamente ao corpo, ou à natureza, ignorando quaisquer outros imperativos. Para o leitor contemporâneo, habituado a um mundo em que a exposição do desejo – especialmente sexual – não representa, em si, grande novidade, a confissão de Margot pode até perder um pouco de sua força, ou se restringir a um certo humor. Para o leitor da época, no entanto, este trecho revelava, para além de uma certa comicidade, a filiação da protagonista a um referencial cultural bastante preciso e certamente subversivo, que tem ligação direta com o modo como, pelo menos desde o século XVII, o universo das paixões vinha sendo reinterpretado. Através do recurso a um vocabulário e a imagens recorrentes na época para descrever fisicamente os efeitos do desejo – o “fogo”, a “agitação”, o “temperamento”, as “delícias” –, Margot inscreve seu relato no âmbito da experiência, em que as sensações individuais indicam ao corpo os caminhos do aprendizado do desejo. O mundo de Margot é o mesmo de La Mettrie e Condillac, mas também o de Hobbes e Locke. Trata-se aqui da descoberta do desejo pelos sentidos, numa promessa de felicidade e prazer que tem sua origem no conhecimento do próprio corpo.

Esta descoberta se dá, acima de tudo, num ambiente em que o privado se torna público – ela compartilha até a cama com seus pais. Não se trata nem mesmo de voyeurismo propriamente dito, e sim de um erotismo sem entraves. Vale notar também a referência a Lamsaque, “*antiga cidade da Ásia Menor, situada no Helesponto, célebre por seus jardins magníficos, os vinhos reputados e seus templos*”⁵⁶⁰ – notadamente aqueles dedicados a Príapo. A **Encyclopédie** explica, a propósito: “*On adorait à Lampsaque plus particulièrement qu’ailleurs Priape le dieux des jardins*”.⁵⁶¹ A menção a Príapo serve como *clin d’œil* para a relação intensa e complexa que o século XVIII

⁵⁶⁰ GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 138.

⁵⁶¹ [“Adorava-se em Lampsaque, mais particularmente que em outros lugares, Príapo, o deus dos jardins”]. Ver nota de Michel Delon em FOUGERET de MONBRON, **Margot la ravaudeuse**. Paris: Zulma, 1992. p. 109. Delon indica também que muitos romances licenciosos apresentavam Lampsaque como local de publicação.

mantinha com a cultura clássica.⁵⁶² A referência a figuras da antiguidade greco-romana aparecem frequentemente, dentro desta literatura, num movimento que se equilibra, não sem ironia, entre o aval de credibilidade que o conhecimento dos clássicos oferecia, e a idealização de um mundo antigo em que a sexualidade era praticada sem véus. Vale notar que a idealização da cultura antiga sofreu alguns revezes diante das evidências recolhidas por arqueólogos e aventureiros – foi durante o século XVIII que escavações nos arredores da cidade de Pompéia, na Itália, começaram a revelar uma série de objetos e afrescos lascivos demais, desconcertando os poderosos que contavam exibi-los em seus salões.⁵⁶³ Na literatura erótica, como explica J.-M. Goulemot, a Grécia serve como referência a uma “*terra privilegiada dos amores, mesmo se fossem desviantes*”.⁵⁶⁴

Nas memórias de Margot, a mitologia funciona, portanto, para exaltar o amor sensual e tudo o que se refere a ele, sempre com a inevitável ironia: Madame Florence é a “*abadessa de Citera*” (p. 27; p. 37); e, durante seu encontro com Alexis, Margot explica que mesmo a “*reine des amours elle-même, l’adorable Cythérée, aurait sacrifié Mars et Adonis pour avoir la jouissance d’un meuble si précieux*” (p. 56)⁵⁶⁵. A referência a personagens míticos também pode estar a serviço de um humor mais escancarado, como a descrição que Margot faz de seu amante inglês quando este é derrubado, durante uma briga com o cocheiro de uma carruagem que entra em colisão com a sua: “*(...) notre Phaéton fort mécontent de sa chute, et plus encore de la caresse qu’il venait de recevoir, quitte promptement sa perruque et son habit, et fait un défi à ce brutal*” (p. 91).⁵⁶⁶ O inglês é ridicularizado como um Faetonte bufão que mal consegue dominar seus próprios cavalos.

⁵⁶² Uma obra interessante sobre a interpretação e a influência dos clássicos na literatura francesa desde o Humanismo até século das Luzes: BURY, Emmanuel. **Littérature et politesse. L’invention de l’honnête homme (1580-1750)**. Paris: PUF, 1996.

⁵⁶³ Ver KENDRICK, Walter. **The Secret Museum. Pornography in Modern Culture**. Berkeley: University of California Press, 1996, especialmente o capítulo 1, “Origins” (pp.1-32).

⁵⁶⁴ GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 138.

⁵⁶⁵ “[*a própria rainha dos amores, a adorável Afrodite, teria sacrificado Marte e Adônis para ter o prazer de um móvel tão precioso*]”

⁵⁶⁶ “[*Nosso Faetonte, muito descontente com sua queda, e mais ainda com o afago que havia recebido, tira imediatamente sua peruca e seu traje, e desafia o bruto*]” Faetonte, filho de Hélio, tentou conduzir a carruagem do pai pelos céus, mas perdeu o controle dos cavalos. Como a carruagem ameaçava incendiar o céu e a terra, Zeus o fulminou. A morte de Faetonte está nas

Mas voltemos a Margot no catre compartilhado com seus pais. Diante dos desejos incontrolláveis que a acometiam, ela age como Fanny diante da cena entre a Sra. Brown e seu amante: apela imediatamente à masturbação. O contato com o próprio corpo como fonte de prazer e de autoconhecimento era um dos grandes tabus do século; o romance libertino é evidentemente sedicioso ao colocar em cena personagens em pleno auto-erotismo, dialogando, em tom de desafio, com a religião, a moral e mesmo com a ciência. Diversos manuais foram publicados ao longo do século para “informar” o público sobre como se proteger desta prática, assim como sobre as mazelas que poderiam acometer quem sucumbisse a ela. Um exemplo célebre, na França, é **l’Onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation** (1758), de autoria do Dr. Tissot, no qual o médico alertava para os comportamentos que induziriam à “perigosa” prática.

Além do ócio, de passar muito tempo na cama, ou de frequentar amigos suspeitos, o indivíduo que pretendesse escapar dos males causados pela masturbação deveria evitar a todo custo a leitura de obras licenciosas.⁵⁶⁷ É evidente que, para as moças, estas precauções precisavam ser redobradas. A literatura médica – e os diferentes críticos do romance, assim como os manuais de educação para meninas – insistiam na “*qualidade particular da imaginação das mulheres*”, o que as tornaria vítimas facilíssimas dos perigos latentes na leitura deste tipo de narrativa. Neste sentido, é Tissot novamente quem alerta: uma menina que, “*aos 10 anos, lê, quando deveria correr*”, aos vinte anos será “*uma mulher tomada por vapores, e não uma boa mãe*.”⁵⁶⁸ A literatura ficcional se apoiava nestas crenças e se alimentava do discurso “científico” acerca do corpo e da natureza feminina para colocar em cena, supostamente

Metamorfoses de Ovídio e também na **Eneida**. Na língua francesa, “*phaéton*” era um termo usado de modo depreciativo para identificar um cocheiro. **Le Trésor de La langue française**. Disponível em <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?36;s=3860443725;r=2;nat=;sol=1>. Acesso em 24/04/2011.

⁵⁶⁷ Ver GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 65. Existe uma edição moderna da obra de Tissot, preparada por Théodore Tarczylo e publicada pela editora Le Sycomore (Paris, 1980). A respeito do tema, ver, também de Théodore Tarczylo, **Sexe et liberté au siècle des Lumières** (Paris: Presses de la Renaissance, 1983); e MUCHEMBLED, Robert. **O Orgasmo e o Ocidente. Uma História do Prazer do Século XVI a Nossos Dias**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁵⁶⁸ Citado por GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 94. Lembremos que os “vapores” são sintomas “tipicamente femininos” segundo a medicina da época, como tonturas, vertigens ou dores de cabeça.

de modo mais verossímil, mulheres expressando diferentes formas de excessos físicos e sentimentais.⁵⁶⁹

Margot se entrega sem grandes remorsos à masturbação. É o que ocorre, por exemplo, quando ela assiste, detrás de uma divisória, ao encontro sexual burlesco entre Madame Thomas e o frade Alexis. A narradora descreve deste modo a progressão dos trabalhos:

Elle [Madame Thomas] s'appuie donc des deux coudes sur le lit, le nez contre la couverture, et présente son immense postérieur à la discrétion du frère. Le paillard au même instant lui jeta jupe, jupon et chemise par-dessus les épaules, et découvrit un duplicata de fesses, qui, à leur prodigieux volume près, faisaient plaisir à voir par leur blancheur éblouissante. Alors ayant atteint de dessous sa grande mandille, à moitié retroussée, le séraphique goupillon, dont il m'avait si bien aspergée, s'élança avec une vigueur inexprimable à travers le taillis épais qui ombrageait l'entre-deux du susdit fessier, et se perdit dans les broussailles (pp. 57-58).⁵⁷⁰

Vale observar que o elemento grotesco e mesmo cômico na descrição do corpo de Madame Thomas, que discutimos no capítulo segundo, não deve enganar: na narrativa erótica, com explica Goulemot, o leitor não precisa se assimilar aos personagens, nem há necessidade de ocorrer necessariamente qualquer tipo de projeção para que o efeito erótico se produza. Se parece improvável – mas não impossível – que quem lê queira ser como estes personagens, o que lhe interessa, no fundo, é sentir prazer como eles: *“o leitor não é tomado pelo desejo de gozo porque o prazer dos personagens é descrito, mas porque ali são mostrados corpos e suas relações amorosas”*.⁵⁷¹ Através das imagens do quadro, a *“narrativa erótica retorna sempre ao quotidiano, a este corpo do leitor*

⁵⁶⁹ Anne-Marie Jaton expõe algumas destas hipóteses acerca do corpo da mulher e da “natureza” feminina. JATON, Anne-Marie. “La femme des Lumières, la Nature et la différence”. In: BESSIERE, Jean (éd.) **Figures féminines et roman**. Paris: PUF, 1982 (pp. 75-88).

⁵⁷⁰ [*“Ela se apóia, então, com os dois cotovelos sobre a cama, o nariz colado à coberta, e apresenta seu imenso posterior ao discernimento do frade. O safado, no mesmo instante, lhe lançou a saia, a anágua e a camisa por cima dos ombros, e descobriu uma duplicata de nádegas que, além do seu prodigioso volume, davam gosto de ver por sua brancura ofuscante. Depois, tendo retirado de debaixo de seu grande casaco, levantado pela metade, o seráfico aspersório com o qual ele havia me orvalhado tão bem, se lançou com vigor inestimável através da moita densa que ocultava os dois lados do supracitado traseiro, e se perdeu em seus matagais.”*]

⁵⁷¹ GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 97.

trabalhado pelo efeito do texto e transtornado pelo desejo que volta a ser exterior a estes seres de papel, a este mundo de ficção, e cujos efeitos apelam à execução de realidades prosaicamente fisiológicas”.⁵⁷² E a linguagem utilizada pelos personagens nestes momentos também reforça este efeito. Durante o “forte da operação”, Madame Thomas “*hurlait et reniait comme un damné*”, insinuando, entre insultos e declarações de afeto, os caminhos que o prazer tomava em seu corpo: “*Chien! Boug... tu me crèves... (...) Pardon, mon doux ami, épargne-moi... je n'en puis plus*” (p. 58).⁵⁷³ Diante da cena, Margot reconhece: “*J'avoue que je n'ai pas eu la force de voir de sang-froid une scène si luxurieuse. Je voulais user de la mince ressource de mon index pour le soulager, lorsque j'aperçus un bout de cierge sur une méchante tablette. Je l'empoignai avec rage, et me l'introduisît le plus avant qu'il me fut possible, les yeux toujours fixés sur mes deux acteurs*” (p. 58).⁵⁷⁴

O desejo identificado à “fúria” está para Margot como o desejo associado às “lágrimas” está para Fanny. Apesar das diferenças, as duas protagonistas têm em comum um conhecimento adquirido por suas experiências, em seus corpos e nos corpos alheios, de que o verdadeiro deleite viria da relação com homens. Para Margot, nunca houve dúvidas, já que desde o início ela desejou escolher “*quelque bon ami*” para reproduzir o que havia visto – e sentido – seus pais fazerem. Fanny, por outro lado, chega a esta conclusão quando volta ao seu quarto, depois de assistir à cena entre a Sra. Brown e o granadeiro, e recorre “*to the only present remedy, that of vain attempts at digitation*” (p. 64).⁵⁷⁵ Assim como Margot, que identifica a prática como “*pauvre ressource! (...) un jeu d'enfant!*” (p. 27)⁵⁷⁶, os desejos de Fanny agora “*all pointed too strongly to their pole, man*” (p. 64).⁵⁷⁷ O corpo do homem – especialmente, seu órgão sexual – como máquina máxima, epítome da força da natureza, vem ao encontro desta perspectiva. As cenas de defloração das duas protagonistas vão exatamente

⁵⁷² GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., pp. 97-98.

⁵⁷³ [“berrava e abjurava como um condenado”], [“Cachorro! Saf... Você está me arrebatando... (...) Perdão, meu doce amigo, poupe-me... não aguento mais”].

⁵⁷⁴ [“Confesso que não tive a força de ver, com sangue frio, uma cena tão luxuriosa. Eu queria usar o pequeno recurso de meu dedo indicador para me aliviar, quando percebi um pedaço de vela em cima de uma mesa velha. Empunhei-o com fúria e o meti o mais fundo que me foi possível, os olhos sempre fixados nos meus dois atores”].

⁵⁷⁵ [“ao único remédio disponível, o das vãs tentativas digitais”], p. 71.

⁵⁷⁶ [“pobre recurso! (...) um jogo infantil!”].

⁵⁷⁷ [“apontavam todos fortemente para um só pólo, o homem.”], p. 71.

neste sentido e incluem, ainda que em tons diferentes, a violência e a dor como componentes do prazer.

M. Pierrot é o parceiro escolhido por Margot para esta etapa de suas descobertas sensuais e sexuais. Lembremos que ela afirma que, de todo modo, esta era a única saída para “*apaiser la soif insupportable qui me desséchait*” (27)⁵⁷⁸, ou seja, encontrar alguém com quem pudesse acalmar suas pulsões. Havia ali, em torno de seu barril de remendeira, uma série de opções masculinas que poderiam cumprir este papel. A escolha de Pierrot e sua entrada na narrativa compõem um dos diversos momentos burlescos do romance, especialmente a cena de sedução entre os dois amantes:

Il me troussa un compliment à la palefrenière, et me jura qu’il n’étrillait jamais ses chevaux sans songer à moi. À quoi je répondis que je ne rapetassais jamais une culotte, que l’image de M. Pierrot (c’était son nom) ne me trottât dans la cervelle. Nous nous dîmes très sérieusement une infinité d’autres gentilleses de ce genre (...). Pierrot et moi nous fûmes bientôt d’accord et (...) peu de temps après nous scellâmes notre liaison du grand sceau de Cythère dans un petit cabaret borgne de la Rapée (...) (p. 27).⁵⁷⁹

Embalados por um pouco de vinho barato, Margot e seu amante estavam prontos para “*selar sua ligação*”. Como ela explica, “*Nous prîmes (...) le parti de rester debout. Pierrot me colla contre le mur. Ah ! puissant dieu des jardins ! je fus effrayé à l’aspect de ce qu’il me montra. Quelles secousses ! quels assaults ! la paroi ébranlée gémissait sous ses prodigieux efforts. Je souffrais mort et passion. Cependant de mon côté je m’évertuais de toutes mes forces, ne voulant pas avoir à me reprocher que le pauvre garçon eût supporter seul la fatigue d’un travail si pénible. Quoi qu’il en soit, malgré notre patience et notre courage mutuels, nous n’avions fait encore que de bien médiocres progrès, et*

⁵⁷⁸ [“acalmar a sede insuportável que me secava”].

⁵⁷⁹ [“Ele me mandou um elogio bem no estilo da estrebaria e me jurou que nunca tratava dos cavalos sem pensar em mim. Ao que eu respondi que nunca consertava ceroulas sem que a imagem do Sr. Pierrot (era o nome dele) viesse toda hora na minha cabeça. (...) Nós trocamos muito seriamente um monte de outras gentilezas deste gênero (...). Pierrot e eu logo concordamos e (...) pouco tempo depois, selamos nossa relação com o grande carimbo de Citera num pequeno cabaré obscuro da Rapée (...)].

je commençais à désespérer que nous puissions couronner l'œuvre, lorsque Pierrot s'avisa de mouiller de sa salive la foudroyante machine. Ô nature ! nature, que tes secrets sont admirables ! Le réduit des voluptés s'entrouvrit ; il y pénétra (...)"(p. 28).⁵⁸⁰

Através da imagem do deus dos jardins (ou seja, Príapo), a natureza revela seus segredos – suas leis? – a Margot no momento em que apela de maneira mais aguda a seus sentidos e a seus instintos. Do mesmo modo, o ritmo da prosa neste trecho deixa entrever que não se tratava absolutamente do amor sentimental e íntimo de cuja propaganda já se encarregavam outros tipos de romances seus contemporâneos; ao contrário, a cena contém bastante humor e se resume à relação física entre os dois personagens, sem os estremecimentos morais que, veremos, pululam na prosa de Cleland durante o episódio entre Fanny e Charles. Ainda assim, a defloração de Margot não deixa de revelar a violência intrínseca ao momento do encontro com a tal máquina masculina, diante da qual, inclusive, a narradora diz “*apavorar-se*”. Esta violência, aliás, é reiterada ao longo do romance – basta lembrar do primeiro cliente, com quem ela tem sua primeira experiência de sexo anal, entre “*contorsões*” e “*gritos*”.

Logo, a defloração com Pierrot é caracterizada como um “*travail pénible*” e o adjetivo significa, neste contexto, algo que “*requer ou causa muito cansaço, sofrimento ou esforço*” físico, intelectual ou moral⁵⁸¹. Apesar das penas, o esforço feito pela moça deu seus frutos: ela e Pierrot puderam aproveitar o momento de deleite. Ainda assim, nota-se que, mesmo nas situações em que Margot também compartilha do prazer, permanece de certo modo a presença

⁵⁸⁰ [“*Nós decidimos (...) ficar de pé. Pierrot me colou contra a parede. Ah! poderoso deus dos jardins! apavorei-me diante do aspecto do que ele me mostrou. Que solavancos! que ataques! a divisória abalada gemia sob seus esforços prodigiosos. Eu sofria morte e paixão. No entanto, de minha parte, eu me empenhava com todas as forças, não querendo ter que me recriminar depois que o pobre garoto tivesse suportado sozinho o cansaço de um trabalho tão exaustivo e doloroso. Como quer que fosse, apesar de nossa paciência e nossa coragem, nós só havíamos feito progressos bem medíocres, e eu começava a me desesperar com a ideia de que não poderíamos coroar a obra, quando Pierrot decidiu molhar, com sua saliva, a máquina poderosa. Ô natureza! natureza, como teus segredos são admiráveis! O reduto das volúpias se abriu; ele penetrou (...)*”].

⁵⁸¹ [“*Qui requiert ou cause beaucoup de fatigue, de souffrance ou d'effort*”]. **Le Trésor de la langue française.** Disponível em : [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=417837135](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=417837135;); Acesso em 18/10/2011.

de uma “realidade em que a desigualdade social entrega as mulheres àqueles que conseguem forçá-las ou comprá-las, na qual todo desejo masculino, justificado pela força ou pela fortuna, deve ser satisfeito”⁵⁸². Não se trata ainda do universo de Sade, em que violência e prazer transformam a libertinagem numa dança da morte⁵⁸³ que faz parte da forma dos romances e conduz à destruição dos corpos, mas este caminho já estava sendo traçado quando as memórias de Margot aparecem.

Interessa lembrar que a violência é elemento recorrente nos romances eróticos, marcando, através do uso da palavra “sedução”, a tênue fronteira entre o consentimento e a relação forçada. Em **Histoire de Don Bougre** (1741), por exemplo, Saturnin, tentando “seduzir” sua irmã Suzon, conta: “*je la jette sur l’herbe, elle veut se relever, je l’en empêche, je la tiens étroitement serrée dans mes bras, (...), je veux lui fourrer la main sous la jupe, elle crie comme un petit démon*”.⁵⁸⁴ Mas quando são interrompidos pela chegada de alguém e Saturnin tenta se explicar, a moça responde com um sorriso e “*avec un agitation au moins égale à la mienne*”.⁵⁸⁵ A ambiguidade fica por conta do fato de a parte “seduzida” ser descrita como se sentisse a mesma emoção ou agitação do “sedutor”. Dito de outro modo, parece que “a visão do prazer apaga (...) a da agressividade, impondo o desejo como uma evidência à qual a vítima é confusamente associada”.⁵⁸⁶ Nas memórias de Fanny, as três narrações intercaladas que relatam as histórias de Louisa, Emily e Harriet têm em comum a apresentação de quadros de defloração em que a violência é elemento

⁵⁸² [“une réalité où l’inégalité sociale livre les femmes à ceux qui peuvent les contraindre ou les acheter, où tout désir masculin, justifié par la force ou la fortune, doit être satisfait.”]. DELON, Michel, op. cit., p. 57.

⁵⁸³ Esta expressão é utilizada por Michel Delon em sua “Introduction” às obras de Sade na coleção Pléiade. Ver: SADE, **Oeuvres**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1990. pp. ix- lviii.

⁵⁸⁴ [“eu a joga na grama, ela quer se levantar, eu impeço, apertando-a com força entre os meus braços (...), eu quero enfiar a mão debaixo da sua saia, ela grita como um demoniozinho”]. LATOUCHE, Gervaise de. **Histoire de Don B*****. In: WALD-LASOWSKI, Patrick (éd.). op. cit., p. 343.

⁵⁸⁵; “(...) com uma agitação pelo menos igual à minha.”] LATOUCHE, Gervaise de. **Histoire de Don B*****. In: WALD-LASOWSKI, Patrick (éd.). op. cit., p. 343.

⁵⁸⁶ [“la vision du plaisir efface (...) celle de l’agressivité, imposant le désir comme une évidence à laquelle la victime est confusément associée (...)”]. VIGARELLO, Georges. **Histoire du viol. XVIe-XXe siècle**. Paris : Éditions du Seuil, 1998, p. 34. Ver especialmente a primeira parte, “L’Ancien Régime, la violence et le blasphème” (pp. 11-74).

central. Mas o episódio em que fica mais clara a mistura entre violência e desejo, dor e prazer se passa entre Fanny e Charles.

Como indicamos, ao ver o moço adormecido na sala da casa da Sra. Brown, o primeiro impulso de Fanny é lançar-se em seus braços; mas “*the modesty and respect, which in both sexes are inseparable from a true passion*” (p. 72)⁵⁸⁷ a retiveram. Ao invés disto, ela toca levemente a mão do rapaz, fazendo-o acordar. Charles imagina, imediatamente, que Fanny “*was one of the misses of the house, sent in to repair his loss of time*”, já que, na véspera, ele não havia conseguido “*crown the night with getting a mistress*” (p. 73). Mesmo assim, explica Fanny, “*he addressed me in a manner far from rude*”, talvez porque “*my figure made a more ordinary impression on him*”, ou por causa de “*his natural politeness*” (p. 73).⁵⁸⁸ Charles pergunta se ela poderia lhe fazer companhia, “*assuring me that he would make it worth while*” (p. 73). A moça recusa, com um suspiro, por duas razões: “*had not even new-born love, that true definer of lust, opposed so sudden a surrender, the fear of being surprised by the house was a sufficient bar to my compliance*” (p. 73).⁵⁸⁹ Mais do que o medo de ser surpreendida – já que sua virgindade já tinha sido “vendida” a outro cliente e ela só esperava o momento da conclusão do negócio –, é o sentimento amoroso, “*autêntico purificador da luxúria*”, que a impede de passar à ação. Diante disto, o rapaz decide, subitamente, lhe fazer outra proposta:

My conqueror, who, as he afterwards told me, had been struck with my appearance, and liked me as much as he could think of liking anyone in my supposed way of life, asked me briskly if I would be kept by him, and that he would take a lodging for me directly, and relieve me from any engagements he presumed I might be under to the house. Rash, sudden, undigested, and even dangerous as this offer might be from a perfect stranger, and that stranger a giddy boy, the prodigious love I was struck with for him had put a charm into his voice that there was no resisting, and blinded me to every objection: I

⁵⁸⁷ [“a modéstia e o respeito, que em ambos os sexos são inseparáveis da verdadeira paixão”], pp. 104-105.

⁵⁸⁸ [“fosse uma das moças da casa, enviada para fazê-lo recuperar o tempo perdido”]; [“coroando a noite com uma amante”]; [“se dirigiu a mim de um modo longe de ser grosseiro”]; “a minha figura lhe causara uma impressão maior do que a comum”; “sua educação natural”, p. 105. No lugar de “educação”, a tradução mais exata seria “polidez”.

⁵⁸⁹ [“garantindo-me que saberia fazer valer a pena”]; [“não se tivesse o recém-nascido amor, esse autêntico purificador da luxúria, oposto a uma rendição tão súbita, o medo de ser surpreendida pela casa foi um obstáculo suficiente à minha aquiescência.”], p. 105.

could, at that instant, have died for him; think if I could resist an invitation to live with him! (p. 73)⁵⁹⁰

Este trecho quase faz com que o leitor se esqueça de que está diante das memórias de uma prostituta que escapara por pouco do cotidiano violento das ruas londrinas. O “amor” transforma a proposta um tanto insana e perigosa de Charles em algo absolutamente irresistível para a narradora, a tal ponto que ela deseje, sem muitas hesitações, deixar a “família” da Sra. Brown para viver com o tal “garoto frívolo” e desconhecido. Os dois selam a “aliança” com um “exchange of kisses”. Neste caso, o “quase” é que faz a diferença. Basta lembrar da décima primeira carta do romance **Pamela, or Virtue Rewarded** (1740), em que a protagonista relata aos pais a cena em que seu “master” lhe faz uma proposta indecente um pouco semelhante:

‘What say you, my girl?’ said he with some eagerness, ‘had you not rather stay with me than go to Lady Davers?’

He looked so as filled me with fear; I don’t know how; wildly, I thought.

I said, when I could speak, ‘Your honour will forgive me; but as you have no lady for me to wait upon, and my good lady has been now dead this twelvemonth, I had rather, if it would not displease you, wait upon Lady Davers, *because* –

I was proceeding, and he said a little hastily – ‘*Because* you are a little fool, and know not what’s good for yourself. I tell you, I will make a gentleman of you, if you are obliging, and don’t stand in your own light.’ And so saying, he put his arm about me, and kissed me.

(...) I struggled, and trembled, and was so benumbed with terror, that I sunk down (...).⁵⁹¹

⁵⁹⁰ [“Meu conquistador, o qual, como ele mais tarde me disse, ficara impressionado com a minha aparência, e havia gostado de mim tanto quanto podia imaginar que fosse possível se gostar de alguém em meu suposto meio de vida, perguntou-me imediatamente, e com vivacidade, se eu gostaria de ser mantida por ele e que arranjaría alojamentos para mim de imediato, liberando-me de quaisquer compromissos que ele presumia que eu poderia ter para com a casa. Súbita, temerária, impensada e até mesmo perigosa, como poderia ser essa oferta vinda de um perfeito estranho, e sendo esse estranho um garoto frívolo, o amor prodigioso de que eu me vira tomada por ele pôs em sua voz um encanto a que não havia como resistir e cegou-me para qualquer objeção; eu podia, naquele momento, ter morrido por ele; imagine se poderia resistir a um convite para viver com ele!”, p. 106.

⁵⁹¹ [“O que está dizendo, menina?”, disse ele, com certa avidez, ‘você não preferiria ficar comigo a que ir com Lady Davers?’

Sua aparência me enchia de medo: não sei como; selvagememente, pensei.

Eu disse, quando pude falar – ‘Sua senhoria me desculpe; mas como o senhor não tem esposa que eu possa servir, e minha boa senhora já faleceu há doze meses, eu preferiria, se não fosse aborrecê-lo, servir a Lady Davers, porque –

O terror e os tremores que caracterizam a reação de Pamela parecem bem mais assustadores do que a sensação de perigo (ou indigestão) que Fanny revela – e que ela logo afasta, como se verá na sequência. Porém, vale lembrar o que Pamela escreve a seus pais, um pouco antes das investidas do patrão: “*I always thought my young master a fine gentleman, as everybody, indeed, says he is: but he gave these good things to us both with such a graciousness, that I thought he looked like an angel*”.⁵⁹² Num tom não muito distante deste, Fanny decide aceitar a proposta de Charles temendo “*that so great an easiness did not disgust him, or make me too cheap in his eyes*” (p. 73), mas, ao mesmo tempo, justificava sua presteza afirmando que “*never (...) did dear youth carry in his person more wherewith to justify the turning of a girl’s head*”, pois o rapaz “*had an air of neatness and gentility*” (p. 74).⁵⁹³ Considerando que as duas heroínas chegam, ainda que por caminhos opostos, praticamente à mesma situação social no final dos dois romances, pode-se identificar – apesar da ironia implícita no relato de Fanny – semelhanças de tom entre as duas cenas, o que teria certamente desagradado bastante a Samuel Richardson. De fato, a ideia do sentimento amoroso – o “amor verdadeiro” – como uma espécie de “regulador” da luxúria define a relação de Fanny com Charles. Mais adiante, quando os dois já tinham se tornado amantes, ela reitera: “*I returned his strenuous embraces and kisses with a*

Eu ia continuar, e ele disse um pouco bruscamente – ‘Porque você é uma tola, e não sabe o que é bom para você. Eu lhe digo que serei cavalheiro com você, se você permitir e não ofuscar a sua própria luz:’ e, dizendo isto, ele pôs o braço em volta de mim e me beijou! (...) Eu lutei, e tremi, e fiquei tão estarecida de terror que sucumbi (...)”. RICHARDSON, Samuel. **Pamela, or Virtue Rewarded**. London: Penguin Classics, 1985. p. 12. Tradução minha. **Pamela, ou a virtude recompensada** foi traduzido para o português pelo espanhol D. Felix Moreno de Monroy y Ros no fim do século XVIII, mas optei por fazer a tradução deste trecho. Sobre a tradução de Monroy y Ros, ver ABREU, Márcia. “Censura Lusitana: uma pré-história da crítica literária”. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/censura.pdf>. Acesso em 23/10/2011.

⁵⁹² [“*Eu sempre julguei que meu jovem senhor um cavalheiro fino, como todos dizem que ele é: mas ele nos deu estas coisas com tanta graciosidade, que pensei que ele parecia um anjo*”]. RICHARDSON, Samuel. op. cit., p. 50. Tradução minha.

⁵⁹³ [“*uma felicidade tão grande não o teria desagradado, nem me teria feito parecer muito vulgar aos seus olhos*”]; [“*nunca (...) a adorada juventude acumulou uma pessoa com tantas justificativas para virar a cabeça de uma moça*”]; [“*tinha um ar de simplicidade e fidalguia*”], p. 106.

fervour and gust only known to true love, and which mere lust could never rise to" (p. 79).⁵⁹⁴

A "fusão de Cleland entre sexo e sentimento patético"⁵⁹⁵ ou ainda, a hesitação entre "vulgaridade e afetação" indicaria, para Robert Markley, uma crise de representação mais ampla no que se refere à sexualidade: "**Fanny Hill** literalmente cria sua identidade genérica explorando as limitações de sua linguagem inadequada e sexualidade, sobre as dificuldades de escrever pornografia".⁵⁹⁶ Se consideramos o romance de Cleland num contexto mais amplo do que o da literatura inglesa setecentista, observamos que este desafio de linguagem é uma das características definidoras do romance erótico como gênero, na medida em que este busca encontrar formalmente, em palavras, expressões e, especialmente, em imagens, a expressão definitiva do desejo e do gozo.

Ao mesmo tempo, parece claro que, dentro da perspectiva da polidez que dá o tom das **Memoirs**, as dificuldades do romancista aumentam. E, se os quadros têm força na narrativa de Cleland, talvez seja em função da combinação entre o apelo dramático e o apelo aos sentidos. Fanny não poderia ter perdido sua virgindade – etapa importante na iniciação sexual dentro das "*whore biographies*" e dos "*romans de filles*" – com alguém que não correspondesse a critérios de polidez e virilidade "ideais". Por Charles, Fanny sentiu-se pronta a "*set all consequences at defiance*"⁵⁹⁷, impulsionada pelo tal amor verdadeiro. Os dois rapidamente combinam os detalhes da fuga da moça para o dia seguinte, tendo o rapaz se comprometido a buscá-la com uma carruagem e enviar alguém, na sequência, para pagar à Sra. Brown a quantia necessária pelo "desfalque" em seu negócio. Segue-se a este momento a descrição em detalhe dos sentimentos e pensamentos de Fanny durante a espera do

⁵⁹⁴ ["retribuí seus abraços e beijos enérgicos com um fervor e um transporte que só o verdadeiro amor conhece, e que a mera luxúria jamais poderia atingir"], p. 112.

⁵⁹⁵ ["Cleland's fusion of sex and pathetic sentiment"] WAGNER, Peter. "Introduction", in: CLELAND, John. **Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure**. London: Penguin Books, 2001. p. 28.

⁵⁹⁶ ["vulgarity and affectation"], p. 343; ["**Fanny Hill** literally creates its generic identity by exploring the limitations of its inadequate language and sexuality, about the difficulties of writing pornography"], p. 344. Ver MARKLEY, Robert. "Language, Power, and Sexuality in *Fanny Hill*". In: **Philological Quarterly** 63.3, 1984 (p. 343-356).

⁵⁹⁷ ["desafiar todas as consequências"], p. 106.

encontro. Como ela mesma define, “*the fluctuations of my mind*” e “*the reflexions of the whole day*”⁵⁹⁸ misturavam paixão e felicidade, junto com o medo de que alguma de suas colegas descobrisse o estratagemas.

Observamos como a preparação para este encontro é muito mais longa e cheia de detalhes subjetivos do que o que se encontra nas memórias de Margot. Chegado o momento tão esperado, ela chora ao ver Charles recebê-la na carruagem. Quando já estavam na estalagem em Chelsea que seria a nova residência de Fanny, a narradora expressa o “*struggle of passions*”, “*this conflict betwixt modesty and lovesick longings*”⁵⁹⁹ que a fizeram novamente derramar lágrimas. Sozinha no quarto com o amante, são mais uma vez as lágrimas que dominam o quadro erótico, já que Fanny – enquanto descreve o deleite do amante diante de sua beleza juvenil e ainda “intocada” – sofre com as investidas do rapaz. Como ela explica, “*Then! Then! For the first time did I feel that stiff horn-hard gristle battering against the tender part; but imagine to yourself his surprise when he found, after several vigorous pushes, which hurt me extremely, that he made not the least impression*”.⁶⁰⁰ Se era notável para Fanny “*the largeness of his machine (for few men could dispute size with him)*”⁶⁰¹, o elemento central da cena, neste ponto, é a inexperiência da moça. Ela acaba, então, revelando que Charles era “*the first man that ever served me so*”.⁶⁰²

Na relação de Fanny com seu primeiro amante, o prazer sexual fica por conta do parceiro, que aparece num relance, “*cheeks flushed with a deeper scarlet, his eyes turned up in the fervent fit and rolling nothing but their whites, some dying sighs and agonizing shudder, announced the approaches of that ecstatic pleasure I was yet in too much pain to come in for my share of (...)*”(p. 80).⁶⁰³

⁵⁹⁸ [“as oscilações de minha mente”]; [“as reflexões do dia inteiro”], p. 107.

⁵⁹⁹ [“luta das paixões”]; [“conflito entre a modéstia e a ânsia amorosa”], p. 109.

⁶⁰⁰ [“E então! então, pela primeira vez, senti aquela cartilagem intumescida, dura feito ferro, malhando contra as partes tenras, mas imagine a surpresa dele ao descobrir, após vários arremessos vigorosos, que me machucaram extremamente, não estar conseguindo o menor avanço.”], p. 110.

⁶⁰¹ [“o volume da sua máquina (pois poucos homens podiam rivalizar em tamanho com ele)”], p. 110.

⁶⁰² [“o primeiro homem a me cobrir dessa forma.”], p. 110.

⁶⁰³ [“as faces afogueadas com um escarlate mais profundo, os olhos revirados no fervor do acesso e deixando à mostra as partes brancas, alguns suspiros desfalecentes e um arrepio

Não que ela não tivesse sentido prazer; mas este era de uma outra natureza, já que confessa ter “(...) *drowned all the sense of pain in the pleasure of seeing him* [Charles]” (p. 79).⁶⁰⁴ Se ela afirma ter chegado “*at the excess of pleasure through the excess of pain*” (p. 80), só depois de algumas tentativas é que ela reconhece, “*I began to enter into the true unallayed (sic) relish of that pleasure of pleasures (...)*” (p. 80).⁶⁰⁵ Trata-se, em escala aumentada pelo sentimento, da mesma experiência que Margot resume ao dizer, durante seu encontro com Pierrot, “*eu sofria morte e paixão*” (p. 28).

O par dor-prazer, assunto antigo, aparece e reaparece no pensamento setecentista associado ao desejo. Luiz Roberto Monzani explica, a respeito do **Traité des Sensations** (1754), que Condillac reorganiza toda a hierarquia das paixões ao colocar este par no início de sua investigação acerca dos processos da construção do conhecimento humano. “*O prazer e a dor, únicos princípios de meus desejos*”⁶⁰⁶, encabeçam uma sequência que continua assim: “*inquiétude – necessidade – desejo – satisfação*”⁶⁰⁷ – a inquietude seria, portanto, “*geneticamente primordial*” para a “*educação dos sentidos*”.⁶⁰⁸ Trata-se, como se sabe, de uma reviravolta extremamente ampla que tem como consequência o reforço da ideia segundo a qual “*todo o domínio da vida espiritual (tanto no plano do entendimento, como no plano da vontade) está subordinado a isso que podemos denominar princípio do prazer. É porque causa prazer que o objeto é apetecível*”.⁶⁰⁹ Não é estranho vislumbrar que tanto as memórias de Fanny, quanto a narrativa de Margot, mesmo com as diferenças entre elas, evoluam e se desenvolvam neste universo semântico e conceitual. As duas palavras aparecem significativamente juntas na prosa de Cleland. Fanny reconhece, em Charles, os sinais físicos que “*announced the*

afflito anunciavam a chegada daquele prazer extático do qual, para ter minha parte, eu ainda estava sofrendo muita dor.”], p. 113.

⁶⁰⁴ “[*afoguei qualquer sensação de dor no prazer de vê-lo*”], p. 112.

⁶⁰⁵ “[*a um excesso de prazer através de um excesso de dor*”]; “[*comecei a entrar no gozo genuíno e inapaziguado daquele prazer dos prazeres (...)*”], p. 113.

⁶⁰⁶ CONDILLAC. **Traité des Sensations**. In: **Oeuvres philosophiques de Condillac**. Paris: PUF, 1947, IV, VIII, § 2. Apud MONZANI, Luiz Roberto. **Desejo e Prazer na Idade Moderna**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 206.

⁶⁰⁷ MONZANI, Luiz Roberto. op. cit., p. 207.

⁶⁰⁸ MONZANI, Luiz Roberto. op. cit., p. 207. Neste sentido, explica Monzani, Condillac inverte a ordem estabelecida por Locke, o qual teria confundido, do ponto de vista do autor do **Traité des Sensations**, a inquietude (que produz o desejo) com o próprio desejo.

⁶⁰⁹ MONZANI, Luiz Roberto. op. cit., p. 211.

approaches of that ecstatic pleasure I was yet in too much pain to come in for my share of” (p. 80)⁶¹⁰; e procura refletir, enquanto Charles dorme, “*on all the pain he had put me to, tacitly owned that the pleasure had overpaid me for my sufferings*” (p. 81).⁶¹¹ Fanny aprende sobre o desejo que atravessa seu corpo e o corpo alheio através do jogo entre a dor e o prazer.

Indo além em seu aprendizado, ela encontra Mr. Barville e, com este, coloca polidamente um pé no mundo obscuro da perversão, em que o prazer e a dor se aproximam com mais força do sublime e do abjeto. O cliente tinha o “gosto cruel” de ser “*impiedosamente chicoteado*” e fazer o mesmo com sua parceira. Enquanto Fanny obedecia às suas ordens usando o chicote nas nádegas de Barville, este contorcia-se de uma maneira que, segundo a narradora, “*was not the effect of pain, but of some new and powerful sensation; curious to dive into the meaning of which, in one of my pauses of intermission, I approached, as he still kept working and grinding his belly against the cushion under him*” (p. 184).⁶¹² A moça rapidamente começa a perceber, em seu próprio corpo, o efeito das chicotadas às quais tinha sido submetida: “*a change so incredible was wrought in me, such violent yet pleasingly irksome sensations took possession of me that I scarce knew how to contain myself: smart of the lashes was now converted into such a prickly heat, such fiery tinglings, as made me sigh, squeeze my thighs together, shift and wriggle about my seat with a furious restlessness (...)*” (pp. 187-188).⁶¹³ Fanny tem, neste episódio, a experiência da cicatriz no corpo como lembrete de que “o desejo tem sempre relação com a violência, e o gozo com a morte”, de que, mesmo sem chegar aos extremos

⁶¹⁰ [“anunciavam a chegada daquele prazer extático do qual, para ter minha parte, eu ainda estava sofrendo muita dor”], p. 113.

⁶¹¹ [“sobre toda a dor a que ele me submetera, admiti tacitamente que o prazer me havia sobejamente recompensado pelos sofrimentos”], p. 114.

⁶¹² [“não ser o efeito da dor, mas de alguma sensação nova e poderosa; curiosa para mergulhar em seu significado, em uma de minhas pausas eu me aproximei, enquanto ele continuava se movimentando e esfregando a barriga contra a almofada debaixo dela”], p. 251.

⁶¹³ [“uma transformação tão incrível, sensações tão violentas e no entanto tão agradavelmente incômodas tomaram conta de mim, que eu mal soube me conter; a dor das chicotadas agora havia se transformado num calor tão gritante, num formigamento tão feroz, que me fez suspirar, espremer as coxas, agitar-me na cadeira com uma inquietação furiosa (...).”], p. 255.

sadianos, “os defeitos do corpo (...) são eroticamente perturbadores, esteticamente comoventes”.⁶¹⁴

A dor e o prazer também reaparecem na narrativa de Margot além do quadro do encontro com Pierrot na Rapée. Lembremos como ela explica como, em sua relação sexual com o frade Alexis, “*la douleur aiguë que l’introumission de ce monstre* [o pênis de Alexis], *à jamais vénérable, me causa, m’aurait arraché les hauts cris (...). Néanmoins, le mal fut oublié par les délicieuses agonies où il me plonge*” (p. 56).⁶¹⁵ Madame Thomas teria uma experiência semelhante, já que “*l’excès du plaisir la rendait aussi furieuse qu’aurait pu faire la douleur la plus aiguë*” (p. 58).⁶¹⁶ E cabe a Margot filosofar, com expressões que são quase antíteses, a respeito destes momentos em que dor e prazer se unem no desejo: “*Que ne puis-je exprimer les ravissantes convulsions, les charmantes syncopes, les douces extases que j’ai éprouvée alors ! mais notre imagination est toujours trop faible pour peindre ce que nous sentons si fortement. Doit-on en être surpris, puisque l’âme, en ces délectables instants, est, en quelque manière, anéantie, et que nous n’existons que par les sens ?*” (p. 56).⁶¹⁷ Fougeret marca, neste trecho, a visada sensualista que define a entrada de Margot no mundo: entre a alma, a imaginação e os sentidos, são estes últimos que dominam o corpo no momento do desejo.

Na relação de Fanny com Charles, nota-se ainda que, entre prazer e dor, a violência se expressa inclusive através da utilização de diferentes metáforas que assimilam “a sedução amorosa a uma guerra”.⁶¹⁸ Neste caso, não se trata da guerra principalmente psicológica que trava Valmont, de modo exemplar, no romance de Laclos, e sim da clara afirmação da supremacia física do homem no contexto das relações sexuais, o que faz com que uma certa brutalidade

⁶¹⁴ “[*le désir a toujours rapport avec la violence, et la jouissance avec la mort*”; “[*les défauts du corps (...) sont érotiquement troublants, esthétiquement émouvants*”]. DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin**. Paris: Hachette Littératures, 2000, p. 224.

⁶¹⁵ “[*a dor aguda que a intromissão deste monstro, para sempre venerável, me causou, teria me arrancado os mais estridentes gritos (...). No entanto, o mal foi esquecido em função das deliciosas agonias em que ele me mergulhou*”].

⁶¹⁶ “[*o excesso de prazer a tornava mais furiosa do que se estivesse com a dor mais aguda*”].

⁶¹⁷ “[*Não poderia expressar as convulsões deliciosas, as síncope charmosas, os doces êxtases que senti naquele momento! mas nossa imaginação é sempre muito fraca para pintar o que nós sentimos tão fortemente. Devemos nos surpreender, já que a alma, nestes momentos delectáveis, fica, de certo modo, aniquilada, e que nós só existimos pelos sentidos?*”].

⁶¹⁸ “[*la séduction amoureuse à une guerre*”]. DELON, Michel. op. cit., p. 52.

permeie os encontros mesmo quando há consentimento. Novamente, é a mesma ambiguidade que aparece em Margot, porém aumentada pela dramaticidade presente na prosa de Cleland. Diante da virgindade da parceira, Charles não faz uso do mesmo subterfúgio utilizado por Pierrot durante sua noite no cabaré com Margot, nem mesmo com a gentileza que o mercador genovês havia utilizado na relação com Polly. Confirmando pela “*evidence of the senses*” que Fanny dizia a verdade, ele “*resumes his attempts in more form*”⁶¹⁹, preparando confortavelmente a jovem entre travesseiros para preparar o novo “assalto”. Enquanto, nas memórias de Margot, a cena de sua descoberta do sexo com Pierrot explora o filão cômico, com a defloração resumida em duas linhas (“*que dirais-je de plus? Je fus bien et dûment déflorée*”), na história de Fanny, são abundantes os detalhes acerca das vicissitudes que caracterizam a situação, culminando no parágrafo em que a narradora descreve o resultado desta primeira relação:

When I recovered my senses, I found myself undressed and abed, in the arms of the sweet relenting murderer of my virginity, who hung mourning tenderly over me, and holding in his hands a cordial, which, coming from the still dear author of so much pain I could not refuse. My eyes, however, moistened with tears and languishingly turned upon him, seemed to reproach him with his cruelty, and ask him if such were the rewards of love (pp. 78-79).⁶²⁰

Os diferentes quadros cujos protagonistas são Charles e Fanny são “pintados” numa linguagem e com uma dinâmica que fazem pensar, de fato, em uma pequena “batalha”. Primeiro, o rapaz empunha seu “*engine of love-assaults*”. Rapidamente, ele “*improves his advantage and following well his stroke, in a straight line, forcibly deepens his penetration, but put [Fanny] into such intolerable pain (...)*”, provocando “*fierce tearing and rending*”. Finalmente, “*he*

⁶¹⁹ [“*evidência dos sentidos*”], p. 110; [“*retoma o ataque com mais jeito*”], p. 111.

⁶²⁰ [“*Quando recobrei os sentidos, vi-me despida e deitada nos braços daquele doce e agora aplacado assassino da minha virgindade, curvado sobre mim, cheio de ternura e aflição, segurando nas mãos um copo de vinho que, vindo do sempre tão querido autor de tanta dor, não podia recusar. Meus olhos, no entanto, molhados de lágrimas e langorosamente voltados para ele, pareciam censurá-lo por sua crueldade, e perguntar-lhe se era esse o prêmio do amor.*”], pp. 111-112.

breaks in, carries all before him, and one violent merciless lunge sent in, imbrued and reeking with virgin blood, up to the very hilts in [Fanny]". E, lembremos que, quando a heroína desperta de seu desmaio, encontra-se nos braços do "sweet relenting murderer of my virginity" (p. 78).⁶²¹ *"Instrumento de ataque", "golpe", "vantagem", "laceração", "estocada", "assassino", "sangue virginal"* são metáforas que lembram portanto que, mesmo em caso de consentimento, trata-se aqui de um universo em que *"a linguagem permanece militar e a violência daquele que detém a espada é, senão admitida, pelo menos grandemente tolerada"*.⁶²²

Markley observa, a respeito de **Fanny Hill**, que o romance se torna *"uma fabricação do mito burguês de modo mais apaziguador – e efetivo: sustenta uma mitologia masculina de poder com aspecto de confissão feminina"*.⁶²³ Nas confissões de Fanny, em suas **Memoirs**, observamos uma iniciação ao desejo, ao prazer e à dor dentro da qual os sentimentos da personagem e a ideologia da polidez efetuam um recorte formal preciso, misturando, com sutileza, as lágrimas, a luxúria e uma violência quase bélica dentro da qual o homem tem poder de vida e morte sobre a mulher. Fanny afirma que seria *"happy, too happy, even to receive death at so dear a hand"* (p. 74).⁶²⁴ Ao se casar com Charles, portanto, ela o transforma num burguês de fato e de direito – já que a única coisa que lhe faltava era o capital –, definindo seu próprio estatuto em relação ao dele. A dominação, ao mesmo tempo reforçada pela brutalidade e atenuada pela voz narrativa de Fanny, se estende do sexual ao socioeconômico.

Nas memórias de Margot, a ausência da polidez faz com que as suas descobertas sejam mais diretas, mais cruas. A narradora francesa dispensa a

⁶²¹ [*"o instrumento de ataque amoroso"; "aumenta a sua vantagem e, dando sequência ao golpe, em linha reta, aprofunda à força sua penetração, mas causando [a Fanny] dor tão intolerável"; "uma ruptura e laceração tão violentas"; "ele irrompe, arrastando tudo pelo caminho, e uma estocada veemente e impiedosa o arremessa, empapado e impregnado de sangue virginal, completamente dentro de [Fanny]"; "doce e agora aplacado assassino de minha virgindade"*], p. 111.

⁶²² [*"(...) le langage reste militaire et la violence de celui qui porte l'épée est sinon admise, du moins largement tolérée."*]. DELON, Michel. op. cit., p. 55.

⁶²³ [*"becomes bourgeois mythmaking at its most disarming – and effective: it sustains a masculine mythology of power from within the guise of a feminine confession"*]. MARKLEY, Robert. op. cit., p. 344-345.

⁶²⁴ [*"Feliz, feliz demais, até mesmo de receber a morte de mãos tão adoradas."*], p. 107.

gradação e aprende a dor, o prazer e o desejo na velocidade que lhe permite o filtro do interesse. Ela incorpora assim, em sua beleza um tanto camaleônica, a força intervencionista do burguês, confirmando a mitologia masculina de poder a que se refere Markley, ao mesmo tempo em que faz uso da estrutura da confissão feminina como uma grande tirada irônica em que os homens, ao se arruinarem, foram contribuindo para a sua ascensão. A brutalidade da força masculina não é atenuada e, em sua afirmação, ela serve de combustível para o percurso da cortesã. Sem o apelo do sentimento, Margot pode se lançar no universo em que os sentidos dão as ordens e os quadros, dentro de sua história, são traçados rápidos, sem cor, mas com movimento e agilidade.

Interessantemente, a própria narradora reconhece que gosta de “*varier mes descriptions et mes tableaux*” (p. 62)⁶²⁵, chamando a atenção para um elemento que, em relação com o quadro e com as narrações intercaladas, se torna uma questão formal importante neste gênero de romance. Se concordamos que um dos recursos formais essenciais da narrativa erótica – ao menos, tal qual ela se apresenta em diferentes romances setecentistas – é a organização de seus episódios em quadros que sempre incluem o envolvimento do *voyeur-narrador* (e, conseqüentemente, do *voyeur-leitor*), seja como participante ativo dos embates, seja como testemunha que é convidada a reproduzir, em seu próprio corpo, os deleites que vislumbrou, esta característica pode ser interpretada como uma limitação, pois implica, necessariamente, a repetição, às vezes, *ad nauseam*, como alguns afirmam a respeito da obra de Sade, da descrição de encontros sexuais, acompanhada das exclamações, dos gemidos e dos suspiros de praxe.

Este limite é apontado pelas narradoras nos próprios romances. Assim como Margot, Fanny também explica à sua interlocutora, no começo da segunda parte de suas memórias, que não lhe agrada retomar as mesmas imagens e expressões:

⁶²⁵ [*“variar minhas descrições e meus quadros”*].

I imagined, indeed, that you would have been cloyed and tired with the uniformity of adventures and expressions, inseparable from a subject of this sort, whose bottom of 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, with this further inconvenience added to the disgust it creates that the words of joys, ardours, transports, ecstasies, and the rest of those pathetic terms so congenial to, so received in the practice of pleasure, flatten and lose much of their due spirit and energy by the frequency they indispensably recur with, in a narrative of which that practice professedly composes the whole basis (p. 129).⁶²⁶

Sabemos que, no caso de Margot, a profundidade psicológica não é uma prioridade e, neste contexto, as repetições tornam-se inevitáveis. A narrativa de Fanny, ao misturar sentimentalismo e libertinagem erótica, ganha em profundidade psicológica, especialmente no que se refere à protagonista. Ainda assim, a repetição paira como um problema formal que os autores não resolveram – e os comentários de críticos como Robert Markley a respeito das **Memoirs**, por exemplo, não deixam de indicá-lo. No entanto, esta característica faz todo sentido dentro da natureza do romance erótico, pois delas dependem o resultado esperado da sua leitura. Isto porque *“o que poderia (...) aparecer como um defeito é da ordem de uma necessidade funcional: a ausência de análise psicológica (...)”*, na medida em que os personagens são definidos, essencialmente, pelo desejo – ou aversão sexual –, e não por suas vicissitudes individuais. Este aspecto se alia a *“um discurso na primeira pessoa, que não visa de maneira alguma a diversificar as vozes narrativas, e que, sobretudo, faz questão de estabelecer com o leitor uma relação privilegiada de escuta”*.⁶²⁷ Do mesmo modo, é preciso compreender que a estruturação episódica se define

⁶²⁶ [“Imaginei, na verdade, que a senhora estivesse cansada, saturada, com a uniformidade das aventuras e das expressões inseparáveis de um tema dessa espécie, cuja base ou fundamentos sendo, como é da natureza das coisas, eternamente o mesmo, não importa a variedade de formas e modos a que as situações sejam suscetíveis, não há como escapar a uma repetição de praticamente as mesmas imagens, as mesmas figuras, as mesmas expressões, com a inconveniência adicional ao desprazer que isso cria, de que as palavras alegria, ardores, transportes, êxtases, e o resto desses termos patéticos tão adequados à, e tão ouvidos na, prática do prazer, se banalizam e perdem grande parte do seu real sentido e energia devido à frequência com que indispensavelmente recorre numa narrativa daquilo de que essa prática professadamente compõe toda a base.”], p. 173.

⁶²⁷ GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 157.

pelo único elemento comum que costura estas cenas no enredo, a saber, “o desejo e o gozo que nestes se repetem como um *Leitmotiv*”.⁶²⁸

Como apontamos, uma opção comum a que recorreram diferentes autores destes romances é incluir, dentro do enredo, outras histórias de outras personagens, ou narrações intercaladas. No romance de Fougeret de Monbron, esta técnica é utilizada, interessantemente, não para retomar a matriz do diálogo entre moças e apresentar outras vozes femininas reproduzindo situações de sedução e encontros sexuais furtivos ou explícitos. A voz narrativa que interrompe o relato de Margot aparece quando ela se relaciona com seu último cliente, um “*membre de l’Académie des quarante de l’Hôtel des Fermes*” (p. 92).⁶²⁹ Margot não é condescendente em sua descrição – afirma que ele era “*um animal insuportável*” (p. 93). Porém, este sujeito traz à casa dela uma espécie de bom gosto que ainda faltava para que Margot se transformasse, de fato, numa cortesã de elite. E, com os talheres, a prataria e as mais finas iguarias, vieram também convidados do mundo cultural parisiense, poetas, pintores e músicos que compareciam, antes de mais nada, para comer e fingir que concordavam com o mecenas.

Fougeret de Monbron aproveita a ocasião para criticar acidamente aqueles que se dedicam à “*profissão das Letras*”, através da voz do bom abade Pellegrin, descrito como “*une très belle âme dans un corps très salope*” (p. 94).⁶³⁰ Segundo a narradora, ele fora uma espécie de “diretor de consciência” para ela: “*je dois dire à sa gloire, que si j’ai eu quelque goût pour les bonnes choses ; que si je me suis garantie de la fièvre contagieuse du bel esprit, je n’en suis redevable qu’à ses conseils*” (p. 94).⁶³¹ A fala do abade afasta a narrativa de Margot do universo do erotismo propriamente dito e a lança numa outra

⁶²⁸ GOULEMOT, Jean-Marie. op. cit., p. 157.

⁶²⁹ [*“membro da Academia dos quarenta do Hotel das Fazendas”*]. De tradução difícil, esta expressão significa que o personagem fazia parte do grupo dos “*fermiers*”, ricos financistas que emprestavam o dinheiro dos impostos à Coroa e se ocupavam, em seguida, de coletá-lo da população para serem reembolsados. Estes “peixes graúdos” eram auxiliados, na ingrata coleta dos impostos, pelos “*sous-fermiers*”, com os quais Margot também se relaciona em sua ascensão. Além disto, há ironia nesta frase, pois os “*fermiers*” eram quarenta, como os membros da Académie Française.

⁶³⁰ [*“uma alma muito bela num corpo asqueroso”*]. Em nota, Michel Delon indica que o abade Pellegrin (1663-1745) tinha abandonado o sacerdócio para se dedicar ao teatro.

⁶³¹ [*“eu devo dizer, em sua glória, que se tenho algum gosto pelas coisas boas; que se me defendi da febre do bel esprit, devo isto unicamente a seus conselhos”*].

forma de afronta através do ataque aos “falsos célebres” de Paris, escritores cuja fama se apóia na proteção de poderosos. E cabe a Margot concluir: “*le mérite est en pure perte, quand il n’est point étayé de la fortune. C’est à elle seule qu’il appartient de faire les grands hommes ; la nature ne fait que les ébaucher*” (p. 97).⁶³² A entrada da voz de Pellegrin na narrativa e as críticas aos *hommes de lettres* lembram que o romance de Fougeret faz parte de conjunto de textos cuja irreverência se revelava tanto no conteúdo erótico, quanto na relação com a vida cultural, política e sócioeconômica de seu tempo. Este elemento pode reiterar a diferença estrutural, que já apontamos, entre os dois romances: as memórias de Margot são construídas de modo a que o mundo exterior seja vislumbrado nelas em diferentes níveis, enquanto a história de Fanny se mantém mais fechada em si mesma, obedecendo à sua trama interna de maneira mais constante.

Talvez por esta razão, as narrações intercaladas são utilizadas, no romance de Cleland, para retomar o paradigma da conversa entre moças, ao mesmo tempo em que reforçam, pela repetição, a mistura entre polidez, sentimento e violência que caracterizam as narrativas de defloração. Louise, Harriet e Emily tomam a palavra no meio das memórias de Fanny para “*entertain the company with that critical period of her personal history in which she first exchanged her maiden state for womanhood*” (p. 134).⁶³³ Lembremos que a heroína, neste ponto de sua narrativa, faz parte do grupo privilegiado de prostitutas da casa da Sra. Cole, a tal “*pequena família dedicada ao amor*”, lugar em que prazer e interesse estavam integralmente aliados à polidez. Observamos novamente, nestas três histórias pessoais, uma ideia da natureza que está diretamente associada aos sentidos, sem passar pela razão; e a dor como parte constitutiva do deleite físico na experiência feminina. Também se pode identificar a repetição de um paradigma narrativo – a moça que foge de casa, decide partir para Londres e acaba caindo na prostituição – que inclui, em sua temática, ainda que com algumas variações, as dificuldades da condição feminina, a violência, o poder absoluto dos homens representado no órgão sexual

⁶³² [“o mérito está em risco quando não está acompanhado da fortuna. É somente a ela que cabe fazer os grandes homens; a natureza faz somente o rascunho”].

⁶³³ [“divertisse o grupo com aquele período crítico da sua história pessoal em que lhe aconteceu de trocar a virgindade pela condição de mulher.”], p. 179.

masculino e a questão do consentimento na relação sexual. A primeira a narrar sua história é Emily.

Filha de fazendeiros instalados não muito longe da capital, ela conta que sofreu desde cedo com a preferência de seus pais pelo único filho homem. Sem direito a nenhum cuidado e vítima de maus-tratos, a moça decidiu fugir para a cidade aos quinze anos, depois de quebrar um vaso, temendo os castigos que lhe seriam infligidos. Como tantos outros personagens de romance, ela conta: *"I left the house, and, at all adventures, took the road to London"* (p. 135).⁶³⁴ Como Fanny, a bagagem de Emily era composta de alguns poucos bens pessoais. Tendo caminhado sozinha uns vinte quilômetros, ela fez uma curta pausa para descansar e derramar algumas lágrimas; mas logo retomou seu caminho e encontrou um rapaz. Ou melhor, como ela explica, *"I was overtaken by a sturdy country lad who was going to London to see what he could do for himself there, and, like me, had given his friends the slip. He could not be above seventeen, he was ruddy, well featured enough, with uncombed flaxen hair, a little flapped hat, a kersey frock, yarn stockings; in short, a perfect ploughboy"* (p. 135).⁶³⁵

Caminharam juntos por um tempo e decidiram se acompanhar até a cidade. Quando a noite caiu, encontraram uma hospedaria na qual, para conseguirem abrigo, fingiram ser marido e mulher – o que os obrigou a passar a noite juntos, dormindo na mesma cama. Emily não se cansa de explicar o quanto, até então, era "inocente" – *"the innocence of mine [designs] I can solely protest"* (p. 135); *"I was so incredibly innocent"* (p. 136)⁶³⁶ –, elemento que encontramos também nas confissões de Fanny. Pelo fato de ser absolutamente inconsciente a respeito do que a esperava, ela se despiu e se deitou junto ao moço, o qual, jovem e de origens semelhantes às suas, não lhe inspirava exatamente medo:

⁶³⁴ ["deixei a casa deles e, correndo todos os riscos, tomei a estrada para Londres."], p. 179.

⁶³⁵ ["fui alcançada por um robusto rapaz do campo, que ia para Londres ver se conseguia alguma coisa na vida e, como eu, dera o fora em seus amigos. Não podia ter mais de dezessete anos, era corado, tinha belos traços, com um cabelo cor de linho, despenteado, um chapeuzinho de abas caídas, um blusão de lã grosseira, meias de malha; em suma, um caipira perfeito."], p. 180.

⁶³⁶ ["a inocência dos meus [propósitos] é algo que posso solenemente protestar"], p. 180; ["eu era tão incrivelmente inocente"], p. 181.

“the touch of his warm flesh rather pleased than alarmed me” (p. 136).⁶³⁷

Porém, mais do que o pensamento acerca das semelhanças entre eles, o que parecia tranquilizar Emily eram os tais *“instintos da natureza”* que começavam a agir sobre seu corpo e guiar seus movimentos, determinar suas sensações e seus sentimentos. Assim, a “natureza” vai conduzindo a ação – com a ajuda do jovem –, até que a moça relata:

I was so much out of my usual sense, so subdued by the present power of a new one, that between fear and desire, I lay utterly passive, till the piercing pain roused and made me cry out: but it was too late; he was too firm fixed in the saddle for me to compass flinging him, with all the struggles I could use, some of which only served to further his point, and at length an omnipotent thrust murdered at once my maidenhead and almost me: I now lay a bleeding witness of the necessity imposed on our sex, to gather the first honey off the thorns (p. 137).⁶³⁸

Aqui encontramos novamente as imagens que já haviam aparecido no relato de Fanny: o misto de medo, dor e prazer, associado a uma escolha vocabular que remete à violência (*“esforços”, “assassinou”, “estocada onipotente”, “testemunha ensanguentada”*). A moça permanece passiva e, neste caso, é mesmo assimilada a uma montaria, sobre a qual o parceiro está tão bem preso – *“ele estava muito firmemente preso na sela”* – que seria impossível para ela voltar atrás, apesar dos *“esforços”*. A conclusão da cena é emblemática da cena de defloração neste gênero de romance: faz parte da condição feminina *“colher o primeiro mel no mundo dos espinhos”*. Dor e prazer estão absolutamente associados neste comentário, o que deixa entrever claramente a importância deste par na construção de narrativas iniciáticas no terreno sexual.

⁶³⁷ [*“o contato da sua carne quente mais me agradou do que me alarmou”*], p. 181.

⁶³⁸ [*“(…) eu estava tão fora dos meus sentidos habituais, tão subjugada pela atual força de um novo sentido que, entre tremor e desejo, fiquei profundamente passiva até que a dor dilacerante cresceu e me fez gritar; mas era tarde demais; ele estava muito firmemente preso na sela para que eu pudesse sequer pensar em derrubá-lo, apesar de todos os esforços que pude fazer, alguns dos quais só serviram para facilitar-lhe o objetivo, e finalmente uma estocada onipotente assassinou de uma só vez a minha virgindade e quase eu própria: eu era agora uma testemunha ensanguentada da necessidade imposta ao nosso sexo, de colher o primeiro mel no mundo dos espinhos.”*], p. 182.

É claro que o embate entre Emily e seu companheiro de viagem tem um “final feliz” em termos sentimentais, pois ela indica, logo em seguida, que “*the pleasure rising, as the pain subsided, I was soon reconciled to fresh trials, and before morning, nothing on earth could be dearer to me than this rifler of my virgin sweets*” (p. 137).⁶³⁹ O “ladrão dos (...) encantos virginais” torna-se, como no caso de Charles, objeto de adoração sentimentalista. Os dois decidem “*juntar (...) destinos*” (p. 182 da tradução) e vivem juntos quando chegam à cidade. Em seguida, ela resume, em um parágrafo, a fatalidade que acabou por separá-los e a sorte que representou sua entrada na casa da Sra. Cole, cujo “refúgio” a protegeu de ter se “*gastado*” e “*arrebentado*” (p. 182 da tradução).

A próxima narradora é anunciada por Fanny: “*In the order of our sitting, it was Harriet’s turn to go on*” (p. 137).⁶⁴⁰ A história de Harriet segue outro paradigma narrativo recorrente neste gênero: trata-se da moça órfã que é “seduzida” pelo filho de um aristocrata, ou seja, alguém acima dela na hierarquia social. Não há como não lembrarmos, ironicamente, a famosa Pamela Andrews, a qual, quando o romance de Cleland foi publicado, já era uma celebridade entre os leitores ingleses. O pai de Harriet era moleiro. Ele e sua mãe morreram quando a moça era criança e Harriet passou a viver com uma tia que era governanta da casa de campo de um lorde. O patrão visitava raramente esta residência e a vida na casa era bastante pacata. Harriet até tinha alguns pretendentes, mas, como ela explica, “*whether nature was slow in making me sensible of her favourite passion, or that I had not seen any of the other sex who had stirred up the least emotion or curiosity to be better acquainted with it, I had till that age [dezesseis anos] preserved a perfect innocence even of thought (...)*” (p. 138).⁶⁴¹

Nesta segunda história, o cenário da defloração não é a hospedaria, mas sim uma “*ancient summer-house*” na qual Harriet muitas vezes se refugiava,

⁶³⁹ [“Mas o prazer crescendo, à medida que a dor diminuía, logo me vi preparada para novos embates e, antes do amanhecer, nada neste mundo me poderia ser mais caro do que esse ladrão dos meus encantos virginais.”], p. 182.

⁶⁴⁰ [“Pela ordem em que estávamos sentadas, era a vez de Harriet.”], p. 182.

⁶⁴¹ [“ou a natureza estava sendo lenta em me tornar sensível à sua paixão favorita, ou então eu nunca tinha visto nada do outro sexo que me tivesse provocado a menor emoção ou curiosidade de conhecê-lo melhor; mas o fato é que, até aquela idade, eu preservara uma perfeita inocência (...).”], p. 183.

solitária, para se dedicar a algum trabalho manual, ou simplesmente abandonar-se a um “*gentle breathing slumber*” num “*cane couch*” (p. 138)⁶⁴² que ali havia. Numa certa tarde de calor, portanto, ela se encontrava languidamente recostada no sofá de seu esconderijo, quando avistou um rapaz – “*the son of a neighboring gentleman*”⁶⁴³ (p. 138) – nadando, sem roupas, num riacho que ali havia. Harriet admira, sem poder ser vista, o corpo do rapaz brilhando sob o sol, e em contato com a água. Aparece aqui, novamente, a ideia do órgão sexual masculino como o centro das atenções, na direção do qual a “natureza” envia os olhares da moça. Como ela mesma explica, “*I ventured by degrees to cast my eyes on an object so terrible and alarming to my virgin modesty as a naked man*”⁶⁴⁴ (p. 139). E seus olhos logo identificam aquilo que seria o centro das atenções: “*I cannot say but that part chiefly, by a kind of natural instinct, attracted, detained, captivated my attention: it was out of the power of all my modesty to command my eye away from it, and seeing nothing so very dreadful in its appearance, I sensibly looked away all my fears; but as fast as they gave way, new desires and strange wishes took place, and I melted as I gazed*”⁶⁴⁵ (p. 139-140). Tratava-se do “*fire of nature*” despertando uma “*inward revolution of sentiments*” em que a personagem passa de “*extreme fears to extreme desires*” (p. 140).⁶⁴⁶

Enquanto é tomada por estas sensações, Harriet crê que o rapaz está se afogando, e sai de seu esconderijo para tentar ajudá-lo, ainda que não soubesse como, pois “*was it for fear, and a passion so sudden as mine, to reason?*” (p. 140)⁶⁴⁷ Ela acaba desmaiando na beira da água antes de agir para salvar o nadador e só volta a si quando sente “*a sense of pain that pierced me*

⁶⁴² [“*casa de verão, antiga*”]; [“*modorra suave*”]; [“*sofá de palhinha*”], p. 184.

⁶⁴³ [“*o filho de um cavaleiro das vizinhanças*”], p. 184.

⁶⁴⁴ [“*arrisquei aos poucos pôr os olhos num objeto tão terrível e alarmante para a minha modéstia virginal quanto era um homem nu.*”], p. 185.

⁶⁴⁵ [“*Só posso dizer que aquele ponto, principalmente, por uma espécie de instinto natural, atraiu, deteve e conquistou a minha atenção; estava fora das forças de toda a minha modéstia obrigar os meus olhos a se afastarem dele e, não vendo nada de tão assustador em sua aparência, eu conscientemente afastei todos os meus temores; mas, tão rápido quanto eles se foram, novos desejos e estranhos caprichos tomaram o seu lugar, e fui me derretendo enquanto olhava*”], p. 185.

⁶⁴⁶ [“*fogo da natureza*”; “*revolução íntima de sentimentos*”; “*tremores extremos para desejos extremos*”], p. 185.

⁶⁴⁷ [“*poderiam o medo e uma paixão tão súbita quanto a minha raciocinar?*”], p. 186.

to the vitals” (p. 140).⁶⁴⁸ Relata, então, como o aristocrata havia sido acometido por uma “*ungovernable rage of passion*” (p. 141)⁶⁴⁹ ao vê-la inconsciente, o que o estimulou a forçar “*his way into me [Harriet] and completely triumphed over my virginity*” (p. 141).⁶⁵⁰ Em seguida, o “*young gentleman*”, ou o “*amiable criminal*”, não teve coragem de deixar Harriet onde estava e fugir, “*which he might easily have done*” (p. 141).⁶⁵¹ Pedindo desculpas, o rapaz prometia reparação num “*so soft a tone*” (p. 141), beijando a mão da moça com os olhos cheios de lágrimas. Ao invés de “*ressentimento*”, Harriet sentiu “*langor*” e relata como escutou, interessada, os detalhes de como seu interlocutor havia tentado, em vão, acordá-la do desmaio, até finalmente decidir atender aos apelos das “*super-humane temptations*” (p. 142) que o acometiam e dispor dela como queria, já que a moça não parecia sentir nada, “*no more than the dead*” (p. 142).⁶⁵²

Além da violência e da reiteração da fronteira tênue entre agressão e consentimento, a experiência de Harriet pode até indicar uma certa fantasia necrófila que, apesar da aparências sentimentalistas, está em acordo com o tipo de situação “pintada” pela narradora. Como não podia deixar de ser, o relato de Harriet também reforça a presença do “*instrument of mischief*” (p. 143)⁶⁵³, novamente no centro das atenções. Porém, depois de todas as explicações entre a moça e seu mais novo amante, “*he [o rapaz] employed such tender prefacing, such winning progressions, that my returning passion of desire being now strongly prompted by the engaging circumstances of the sight and incendiary touch of his naked glowing beauties I yielded at length to the force of the present impressions, and he obtained of my tactic blushing consent all the gratifications of pleasure left in the power of my poor person to bestow*” (p. 143).⁶⁵⁴ A gradação reaparece na cena da defloração de Harriet em

⁶⁴⁸ [“uma sensação de dor que me rasgava até as entranhas”], p. 186.

⁶⁴⁹ [“fúria desgobernada de sua paixão”], p. 187.

⁶⁵⁰ [“forçado o caminho dentro de mim e triunfado completamente sobre a minha virgindade”], p. 186.

⁶⁵¹ [“o que poderia ter feito com facilidade”], p. 187.

⁶⁵² [“tentações sobre-humanas”; “mais do que uma mulher morta”], p. 188.

⁶⁵³ [“instrumento que me causara dano”], p. 189.

⁶⁵⁴ [“ele fez uso de preliminares tão ternas, de progressões tão cativantes, que a paixão dos meus desejos retornando, e encontrando-se agora tão fortemente incitada pelas circunstâncias sedutoras da visão e do toque incendiário das suas belezas nuas e cintilantes, cedi finalmente

progressões que vão ensinando a ela como a paixão e o desejo estão intrinsecamente associados ao prazer e à dor.

A história de Louisa é a que mais se aproxima da trajetória de Margot. Antes de tudo, ela conta que era “*the rare production of the first essay of a journey-man cabinet-maker on his master’s maid; the consequence of which was a big belly, and the loss of her place*” (p. 144).⁶⁵⁵ Filha de uma relação sem casamento, a moça logo descobre que tem, em seu corpo, a herança dos impulsos da mãe: “*I could not but see in her severe watchfulness the marks of a slip which she did not care should be hereditary; but we no more choose our passions then our features or complexion, and the bent of mine was so strong to the forbidden pleasure that it got the better, at length, of all her care and precaution*” (p. 144).⁶⁵⁶ As paixões fazem parte da constituição do indivíduo no mesmo patamar da aparência física, ou seja, como traços hereditários, “naturais”. Evidentemente, Louisa se dedica ao “*constant touch and visitation*” (p. 144) daquela parte que sua mãe queria tanto proteger, mas, como explica, “*nature (...) pointed me strongly to more solid diversions, while all the stings of desire settled so fiercely in that little centre of them that I could not mistake the spot I wanted a playfellow in*” (p. 144).⁶⁵⁷ Numa observação bastante próxima do que encontramos nas memórias de Margot, Louisa indica que “*I soon began to perceive that this finger-work was but a paltry shallow expedient that went but a little way to relieve me. (...) Man alone, I almost instinctively knew, as well as by what I had industriously picked up at weddings and christenings, was*

à força das atuais impressões e ele obteve da minha complacência tácita e ruborizada todas as gratificações de gozo que minha pessoa ainda tinha forças de conceder”, p. 189.

⁶⁵⁵ [“o raro produto da primeira tentativa de um empregado de marcenaria com a criada de seu patrão; cuja consequência foi um barrigão e a perda do emprego da moça.”], p. 190.

⁶⁵⁶ [“eu não conseguia ver em suas severas precauções senão as marcas de um tropeço que ela esperava que não fosse hereditário; mas não escolhemos as nossas paixões, como não escolhemos os nossos traços ou o colorido da nossa pele, e a inclinação das minhas para o prazer proibido era tão forte que acabou levando a melhor, finalmente, sobre todos os seus cuidados e precauções”], p. 190.

⁶⁵⁷ [“constante toque e visitação”]; [“a natureza (...) me indicava veementemente diversões mais sólidas, enquanto todas as agulhadas do desejo se estabeleceram tão fogosamente naquele seu pequeno centro, que não tinha como me enganar ao ponto em que desejava a presença de um companheiro de folgedos” (sic)], p. 191.

possessed of the only remedy that could reduce this rebellious disorder" (p. 145).⁶⁵⁸

A natureza ensina "instintivamente", ainda que Louisa precise complementar o aprendizado coletando "*industriosamente*" informações aqui e ali durante as cerimônias religiosas que frequentou. Este é o mais próximo que a narrativa de Cleland chega da libertinagem erótica desabusada, em que o desejo é marcado no corpo quase sem a mediação da ética polida e em cuja perspectiva as instituições religiosas não têm boa reputação. A cena da defloração de Louisa é pontuada, deste modo, pela personalidade menos sentimentalizada da moça. Ainda assim, reaparece, neste quadro, o misto de medo, ternura, dor e violência que caracterizam cenas semelhantes dentro do romance. A moça encontra seu parceiro enquanto fingia descansar, deitada sozinha na cama da inquilina de sua mãe. Rapidamente, ela começa a se dedicar aos "*old and insipid privy shifts of self-viewing, self-touching, self-enjoying, in fine, to all the means of self-knowledge I could devise, in search of the pleasure that fled before me and tantalized me (...)*"(p. 146).⁶⁵⁹ Porém, ela logo se cansa, "*that more sensible part of me disdained to content itself with less than realities, the strong yearnings, the urgent struggles of nature towards the melting relief, and the extreme self-agitations I had used to come at it had wearied and thrown me into a kind of unquiet sleep*" (p. 146).⁶⁶⁰

Ao acordar deste estado de "*modorra*", Louisa já encontra suas mãos enlaçadas às mãos de um jovem que ela não conhecia. Ajoelhado à cabeceira da cama, o rapaz explica que, tendo surpreendido a moça sozinha no quarto, não pôde retirar-se, tendo sido puxado por uma "*força*" que ele desconhecia.

⁶⁵⁸ ["logo comecei a perceber que aquela bolinagem não passava de um expediente reles e insípido, que me fornecia muito pouco alívio, ao invés disso atizando ainda mais a chama do que a sua excitação seca e insignificante poderia devidamente aplacar. (...) Somente o homem, eu sabia quase que instintivamente, bem como pelo que pude captar com esforço em casamentos e batismos, era possuidor do único e verdadeiro remédio capaz de sujeitar a desordem dessa rebelião (...)", p. 192.

⁶⁵⁹ ["velhos e insípidos recursos secretos de me olhar, me tocar, me desfrutar, em suma, a todos os meios de auto-conhecimento que eu poderia imaginar, em busca do prazer que me escapava e me atormentava (...)", p. 192.

⁶⁶⁰ ["aquela parte mais sensível de mim recusava-se a se contentar com menos do que a realidade, as violentas ânsias, a luta premente da natureza em busca da dissolução do alívio, e a extrema agitação que isso passara a me causar deixaram-me esgotada e atiraram-me numa espécie de sono intranquilo (...)", pp. 192-193.

Louisa explica que, neste momento, sentiu “*emotions of fear and surprise*”, mas estas foram imediatamente superadas por “*those of the pleasure*” (p. 146), afinal, “*he was young and perfectly handsome, which was more than I ever had asked for, Man, in general, being all that my utmost desires had pointed at*” (p. 146).⁶⁶¹ Neste estado de espírito, ela afirma que tinha mais esperanças em relação à violência do rapaz do que ao respeito que ele pudesse ter por ela. Assim, a dor e o prazer se unem, no momento de seu encontro com o que chama de “*king-member*” (p. 148), num quadro cuja intensidade fica por conta das marcas da mudança de condição no corpo de Louisa:

I thought nothing too dear to pay for this the richest treat of the senses, so that, split up, torn, bleeding, mangled, I was still superiorly pleased and hugged the author of all this delicious ruin; but when soon after he made his second attack, sore and red-raw as everything was, the smart was soon put away by the sovereign cordial; all my soft complainings were silenced, and the pain melting fast away into pleasure, I abandoned myself over to all its transports, and gave it the full possession of my whole body and soul. For now all thought was at an end with me: I lived but in what I felt only (...) (p. 148).⁶⁶²

A alcova serve de cenário para um quadro em que é abertamente apresentada a ideia da supremacia da paixão dos sentidos sobre a razão, assim como a da relação indissociável entre a dor e o prazer, levada aqui a um extremo que ainda não havia sido mostrado no romance de Cleland. Ao expor às suas ouvidas seu corpo “flagelado”, quase martirizado, Louisa indica, ao mesmo tempo, que foi este o caminho de um prazer absoluto para o qual entregou seu corpo e sua alma. Neste caso, não há nem promessa de “reparação” por parte do amante: seguindo sua “*constituição*” e sua necessidade “*vital*” pelos

⁶⁶¹ [“*emoções de medo e de surpresa*”; “*emoções do prazer*”]; [“*era jovem e absolutamente belo, o que era mais do que até eu havia pedido, pois Homem, em geral, era tudo o que meus mais profundos desejos haviam designado*”], p. 193.

⁶⁶² [“*Achei que nada seria caro demais de se pagar por este mais succulento entre os banquetes dos sentidos, de forma que, fendida, rasgada, sangrada, estropiada, ainda assim eu me sentia supinamente satisfeita e abraçava o autor de toda essa deliciosa ruína; mas quando, pouco depois, ele fez seu segundo ataque, tudo esfolado e em carne viva, do jeito que estava, as agulhadas de dor foram aliviadas pelo licor eficaz; todas as minhas doces queixas foram silenciadas e, a dor desfazendo-se rapidamente em prazer, abandonei-me completamente a todos os seus transportes, e dei-lhe completa posse do meu corpo e minha alma. Pois agora todos os pensamentos se haviam anulado em mim, vivia apenas aquilo que sentia (...)*”], p. 195.

“*prazeres do amor*”, Louisa cai rapidamente na vida pública. Observamos, assim, que as três narrações intercaladas não trazem novidade à narrativa de Fanny, mas aparecem como variações sobre o tema da aventura libertina da passagem da moça simples ao estatuto de prostituta. A defloração sem casamento é um evento extremamente verossímil para dar início a este tipo de enredo e toda a *mise en scène* – o estado de semi-consciência de Harriet e Louisa, o medo, a violência e a polidez associados à potência sexual masculina, ou a força dos “instintos” da natureza ensinando a todos como agir – contribui para o efeito de verdade, assim como para o prazer vicário inerente à leitura erótica.

Assim, em todo o percurso de aprendizado da paixão, do desejo, do prazer e da dor, as **Memoirs** parecem explorar de maneira mais variada as diferentes facetas do quadro no contexto do romance erótico. Além das cenas de voyeurismo mais “clássicas” e das narrações intercaladas, observamos Fanny em suas relações amorosas com alguns parceiros – Phoebe, Charles, Will ou ainda Mr. H. Encontros sexuais entre diferentes personagens do romance também são relatados quando a narradora está presente. Um destes episódios é bastante elucidativo, pois mostra Fanny e suas parceiras no bordel da Sra. Cole fazendo parte de uma “orgia polida” cuja organização é quase pictórica e que não deixa de lembrar as posturas de Aretino. Trata-se, como explica a narradora, de “*country dances*” (p. 150) nas quais os protagonistas eram as quatro meninas e quatro dos mantenedores da casa. A decoração da sala em que ocorreriam as “*danças*” é, como apontamos, luxuosa e voluptuosa, com iluminação baixa, tudo convidando à luxúria e favorecendo o prazer.

A entrada de Fanny na sala é acompanhada de um “*buzz of approbation*” (p. 149)⁶⁶³ e do pedido de que ela deixasse sua modéstia de lado para participar plenamente das atividades que iniciariam ali. Um “*elegant supper*” acompanhado de bons vinhos prepara os quatro casais para o festim. Se, ao chegar, a protagonista é “*welcomed and saluted by a kiss all round*” e “*surrounded, caressed, and made court to*” (p. 149)⁶⁶⁴, logo os pares, definidos de antemão, se separam e vão “apresentar” seu enlace sexual diante do olhar

⁶⁶³ [“*murmúrio de aprovação*”], p. 196.

⁶⁶⁴ [“*recebida e saudada por uma rodada de beijos*”]; [“*cercada, acariciada e cortejada*”], p. 196.

interessado das outras duplas. Neste ponto, a Sra. Cole entende que é hora de se retirar; a mesa onde havia sido servido o jantar é retirada igualmente e, no lugar desta, é colocado um sofá. Como num teatro, o cenário desta reunião libertina é preparado com cuidado.

O que acontece em seguida se assemelha, de fato, a uma dança. Fanny explica que *“the first that stood up to open the ball were a cornet of horse and that sweetest of olive-beauties, the soft and amorous Louisa”* (p. 151).⁶⁶⁵ O quadro é desenhado com pinceladas rápidas e vigorosas, a moça deitada com as pernas abertas, inteiramente *“concentered in what she was about”* e, seu amante, *“proving the stiffness of his weapon by his impatience of delay, (...) threw himself instantly over his charming antagonist”* (p. 151).⁶⁶⁶ Os espectadores puderam observar *“the pleasure lighten in her eyes as he introduced his plenipotentiary instrument”* (p. 151).⁶⁶⁷ Depois que Louisa atinge a *“sweet death”* (p. 151)⁶⁶⁸ nos braços de seu cavaleiro, dirigem-se ao “palco” um *“young baronet”* e *“that delicatest of charmers, the winning tender Harriet”* (p. 152).⁶⁶⁹ Este quadro é caracterizado por um ritmo bastante diverso: Fanny relata que o amante, sinceramente apaixonado, se aproxima da moça *“by degrees”* e que permanece algum tempo *“absorbed and engrossed by the pleasure”* (p. 153)⁶⁷⁰ de observar o corpo de Harriet, o que oferece aos *voyeurs* presentes a chance de fazer o mesmo. Mantendo o mesmo ritmo, o jovem baronete *“passed up his instrument so slow that we lost sight of it inch by inch, till at length it was wholly taken into the soft labaratory (sic) of love”* (p. 154).⁶⁷¹

O próximo casal é composto por Emily e um *“gentleman about thirty, of an immense fortune, somewhat inclined to a fatness that was in no sort*

⁶⁶⁵ [“os primeiros que se apresentaram para abrir o baile foram um porta-estandarte da cavalaria e aquela mais doce das belezas cor de oliva, a suave e amorosa Louisa”, p. 198.

⁶⁶⁶ [“concentrada no que ia fazer”]; [“provando a rigidez da sua arma ou a sua impaciência com qualquer demora, atirou-se instantaneamente sobre a sua antagonista”], p. 198. O original em inglês diz, literalmente, “provando a rigidez de sua arma pela sua impaciência com a demora”.

⁶⁶⁷ [“podíamos observar a satisfação brilhar em seus olhos, quando ele introduziu-lhe seu instrumento plenipotenciário”], p. 198.

⁶⁶⁸ [“doce morte”], p. 199. Em francês, a expressão equivalente é *“petite mort”*.

⁶⁶⁹ [“um jovem baronete e aquela mais delicada das sedutoras, a terna e encantadora Harriet”], p. 199.

⁶⁷⁰ [“aos poucos”], p. 200; [“absorto no prazer desta visão”], p. 201.

⁶⁷¹ [“enterrou seu instrumento tão devagar que o fomos perdendo de vista centímetro a centímetro até que, finalmente, ele foi todo engolido por aquele macio laboratório do amor”], p. 201.

displeasing” (p. 156).⁶⁷² O quadro que Fanny apresenta neste caso é um apelo à visão e ao tato. Os seios desnudos de Emily dão mesmo uma nova luz ao salão, “*so superiorly shining was their whiteness*”, um branco “*veined with blue*” (p. 155).⁶⁷³ Ao tocá-los, o jovem amante sentiu – e quem estava observando provavelmente também – “*the glossy smoothness of the skin*” (p. 155).⁶⁷⁴ O corpo de Emily mostra diferentes nuances de cores que vão do reflexo cor-de-rosa que a vagina deixava em suas nádegas brancas como a neve até o vermelho escarlate de suas faces no auge da relação sexual. O último casal a se “apresentar” era composto por Fanny e seu parceiro, o qual, “*independent of his noble birth and the great fortune he was heir to, his person was even uncommonly pleasing, well shaped and tall; his face, marked with the smallpox, but no more than what added a grace of more manliness to features rather turned to softness and delicacy, was marvellously enlivened by eyes which were of the clearest sparkling black; in short, he was one whom any woman would, in the familiar style, readily call a very pretty fellow*” (p. 158).⁶⁷⁵

O quadro que Fanny apresenta de sua iniciação ao círculo restrito de benfeitores da casa da Sra. Cole mostra seu corpo sendo exposto para o julgamento e deleite dos outros “convivas” – “*I now stood before my judges in all the truth of nature*” (p. 159) –, tendo sido colocada, por seu amante, em “*all the variety of postures and lights imaginable, pointing out every beauty under every aspect of it (...)*” (p. 160).⁶⁷⁶ Deste modo, explica Fanny, talvez seu parceiro tivesse “*exhausted all the modes of regaling the touch or the sight*”, ou porventura “*he was now ungovernably wound up to strike*” (p. 160).⁶⁷⁷ Seja como for, ele é acometido por um fogo incontrolável, que está inclusive

⁶⁷² [“um cavalheiro com cerca de trinta anos, dono de imensa fortuna e um tanto inclinado a uma corpulência que não era de forma alguma desagradável”], p. 205.

⁶⁷³ [“tão superiormente brilhante era a sua alvura”]; [“perpassado de veias azuis”], p. 203.

⁶⁷⁴ [“maciez lustrosa da pele”], p. 203.

⁶⁷⁵ [“independentemente do seu berço nobre e da grande fortuna de que era herdeiro, ele era até excepcionalmente agradável, alto e de belas formas; seu rosto, marcado pela varíola, mas não além daquilo que acrescentava uma graça de maior masculinidade a traços mais voltados para a suavidade e a delicadeza, era avivado de forma maravilhosa por olhos do negro mais límpido e refulgente; em suma, era alguém que qualquer mulher, no estilo familiar, prontamente chamaria de um tipo muito atraente”], p. 207.

⁶⁷⁶ [“eu agora estava diante dos meus juízes em toda a verdade da natureza”]; [“todas as variedades da posição e iluminações imagináveis, destacando todas as belezas sob cada aspecto delas”], p. 208.

⁶⁷⁷ [“exaurido todos os modos de regalar o toque ou a visão”; “ficara incontrolavelmente excitado para arremeter”], p. 209.

presente na sala – “a close room, a great fire, numerous candles, and even the inflammatory warmth of these scenes” (p. 160).⁶⁷⁸ A metáfora das chamas se prolonga quando a narradora comenta que seu rosto “ardía de rubor”, e que, no calor da ação, “all the flames of desire were not yet quenched within me, but rather, like wetted coals, I glowed the fiercer for this sprinkling, my hot-mettled spark, sympathizing with me, and loaded for a double fire, recontinued the sweet battery with undying vigour (...)” (p. 161).⁶⁷⁹

Quando tudo acaba, os outros casais, que haviam assistido à cena no mais “profundo silêncio”, apressam-se em elogiar e cumprimentar Fanny pela “sincere homage they could not escape observing had been done (as they termed it) to the sovereignty of my charms” (p. 161).⁶⁸⁰ Todos fizeram então uma pequena refeição composta de biscoitos, chocolate, vinho e chá, e dirigiram-se para os quartos onde passariam a noite. Evidentemente, esta “quadrilha” tem regras polidas muito precisas: cada “galante” conservava sua parceira até de manhã, para preservar o que a narradora chama de “pleasing property” (p. 162)⁶⁸¹ e para evitar “indelicadezas”. Como ela mesma lembra,

though all modesty and reserve were banished the transaction of these pleasures, good manners and politeness were inviolably observed: here was no gross ribaldry, no offensive or rude behaviour, or ungenerous reproaches to the girls for their compliance with the humours and desires of the men. On the contrary, nothing was wanting to soothe, encourage and soften the sense of their condition to them. Men know not in general how much they destroy of their own pleasure when they break through the respect and tenderness due to our sex, and even to those of it who live only by pleasing them. And this was a maxim perfectly well understood by these polite voluptuaries, these profound adepts in the great art and science of pleasure (...) (p. 157).⁶⁸²

⁶⁷⁸ [“um aposento cheio, um fogo intenso na lareira, numerosas velas, e até mesmo o ardor inflamante daquelas cenas”], p. 209.

⁶⁷⁹ [“todas as chamas do desejo ainda não se haviam aplacado em mim, mas que, em vez disso, como carvões umedecidos, eu ardía com um fogo ainda mais forte por ter sido assim regada, meu amante ardoroso, em afinidade comigo, e com carga dupla para atirar, retomou a doce bateria com vigor imbatível (...)”], p. 210.

⁶⁸⁰ [“sincera homenagem que eles não puderam deixar de observar que fora feita (conforme se expressaram) à soberania dos meus encantos”], p. 210.

⁶⁸¹ Na tradução, uma “propriedade agradável” (p. 211).

⁶⁸² [“apesar de toda modéstia e reserva estarem banidas da transação desses prazeres, as boas maneiras e as gentilezas eram inviolavelmente observadas; aqui não havia irreverência obscena, nem comportamento ofensivo ou rude, nem reproches pouco generosos às moças por sua aquiescência aos caprichos e aos desejos dos homens. Ao contrário, nada se deixava de fazer para agradar, estimular e abrandar para elas o senso de sua condição. Os homens em geral não sabem o quanto destroem de seu próprio prazer quando faltam com o respeito e a ternura devidos ao nosso sexo, até mesmo àquelas que só vivem para agradá-los. E esta era

Pode-se afirmar que os quatro quadros retomam as principais facetas que a libertinagem erótica assumiu no romance de Cleland, a saber, os diferentes ritmos dos encontros amorosos, as cores e a presença forte do fogo como metáfora para a paixão sexual. O trecho acima indica que, de todo modo, estes elementos estão balizados pela ideologia da polidez, a qual “organiza” a orgia, estabelecendo regras de conduta e de moral que parecem transformar o bordel da Sra. Cole numa ilha de bem-estar para as mulheres em geral. Ao mesmo tempo, fica claro que os “*educados voluptuários*”, frequentadores daquela casa, eram minoria num mundo em que os homens, ao destratarem as mulheres, não se davam conta de que estavam destruindo seu próprio prazer. O clube seleta dos benfeitores de Cole e suas meninas, grandes conhecedores da arte do deleite, compartilhavam um conhecimento acessível a poucos.

uma máxima perfeitamente bem compreendida por aqueles educados voluptuários, aqueles profundos adeptos da grande arte e ciência do prazer (...)], p. 206.

Coda : paixões e interesses

“**coda**¹ s. f. (mús.) certo número de compassos que se juntam a um trecho de música para o terminar com mais brilhantismo; final.”
(Dicionário Aulete)

Ao discutirmos o modo como **Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure** e **Margot la Ravaudeuse** se apropriam do jogo entre o público e o privado na sociabilidade setecentista, compreendemos que as memórias de Margot lançam a personagem essencialmente no espaço público, e que a história de Fanny, ao contrário, retoma os espaços de intimidade e privacidade que a literatura sentimental conquistava. Seja sugerindo padrões de ética e de sexualidade, seja rejeitando quase tudo numa levada destrutiva e extremamente cínica, observamos como, oscilando entre a esfera pública e o foro íntimo, as duas protagonistas ocupam, de modos particulares e com seu trabalho de prostitutas, os diferentes espaços que a sociabilidade setecentista colocava à sua disposição.

Os cenários são diversos: desde o pequeno *seraglio*, passando pelo *boudoir* ou pelo gabinete escondido, mas também nas *promenades*, no Palais-Royal, nos divertimentos públicos, nas tavernas e nos bailes de máscara, as trajetórias sensuais, sociais e pecuniárias das duas protagonistas traçam mapas da libertinagem dos dois lados do canal da Mancha e indicam, ao mesmo tempo, os conflitos e as ambiguidades na relação com estes espaços, que marcam igualmente a presença dos personagens que elas encontram em seus percursos. Esta ocupação dos espaços dentro de cada romance indica caminhos possíveis para compreendermos algumas das diferenças no modo

como puderam ser formalizados, na literatura erótica dos dois lados da Mancha, os erros e desencantos decorrentes das tentativas de se criar modelos de sociabilidade num mundo caracterizado pela ausência de organicidade no tecido social.

No caso do romance de Cleland, é uma sociabilidade polida que se revela através da escolha de espaços protegidos. Nestes, a protagonista evolui e aprende os segredos do *métier* e da acumulação de riqueza em interação com sujeitos cuja posição social e cujos valores de classe correspondem a um ideal difuso que incorporaria, em linhas gerais, o que o iluminismo inglês parecia propor em suas diferentes manifestações – tanto nos periódicos e nas conversas nos cafés, quanto nos tratados a respeito da ética, da moral e do funcionamento da psicologia humana. Fanny compartilha destes valores e a sociabilidade que se desenha em sua trajetória é marcada por sua aquiescência aos sentimentos e sensações decorrentes destes. O prazer existe onde é possível compartilhar o belo e o bom, e as paixões seguem seu curso, dentro do romance, segundo este princípio. O amor burguês faz todo o sentido neste contexto e o final do romance responde às expectativas colocadas ao longo da narrativa.

Margot, ao contrário, não parece encontrar valores comuns com seus interlocutores, a não ser o interesse, e ela aprende rápido a defender os seus. A cidade de Paris, libertina em seus passeios e esconderijos, dá o contorno das paixões na narrativa de Fougere, numa lógica segundo a qual vence quem é mais sagaz – e a antiga remendeira mostra como este princípio governa as relações tanto no bordel de Madame Florence e nos ambientes frequentados pelas elites mais (ou menos) endinheiradas, quanto nos meios burgueses em que é questão de imitar os modos da nobreza. A sociabilidade, no mundo de Margot, é construída nos espaços públicos em que a narradora se define e se defende utilizando as mesmas estratégias de seus clientes para acumular capital, de preferência em detrimento da riqueza alheia. Os deleites sensuais estão, assim, atrelados aos prazeres pecuniários, ainda que a protagonista não deixe de reconhecer os males que pode causar o excesso de artifício e de opulência.

Em ambos os casos, são as paixões e os interesses das narradoras que são colocados à prova nos enredos. E, no centro desta relação, estão o indivíduo e seu corpo. Tendo o corpo como unidade de base, a multiplicidade de ritmos, de cores, de imagens e de estímulos propostos pelo universo da libertinagem erótica forneceu material para que se efetuassem, dentro do contexto das **Memoirs** de Fanny e nas memórias de Margot, recortes temáticos e formais que desenharam noções de individualidade nas duas narrativas. Interessantemente, observamos como, neste caso, a individualidade acaba sendo exacerbada no romance de Fougeret, sem que haja conflito com o elemento público que domina sua abordagem dos espaços. Isso parece ocorrer porque, dentro da lógica do romance, já que não há ética social compartilhada, resta apenas o interesse individual.

Neste sentido, o romance de Fougeret apresenta a seus leitores uma variedade de corpos fugidios, que deixam entrever a impossibilidade de qualquer comunhão entre eles, ou seja, entre os indivíduos, a não ser pelo interesse. Para Margot, paixões e interesses estão intimamente associados e a natureza humana se define, especialmente, na experiência individual, pela primazia dos sentidos e pela ganância. Neste universo sem ética benevolente, a beleza é relativa, pois depende de quem olha e do que deseja ver, o que permite que a protagonista, por sua vez, se transforme no que interessa a si mesma (de acordo com a situação) e aos outros. O grotesco, neste sentido, faz parte do esquema: Margot se cria e se emancipa a partir de valores morais que reproduz e despreza, e de ímpetos sensuais que reconhece como legítimos.

Por outro lado, a narrativa de Cleland propõe, do seio da subjetividade individualista, uma ideia de sujeito que pode – e deve, na opinião de muitos autores seus contemporâneos – ser comum a todos os homens. Isto não significa afirmar que nas memórias de Fanny a individualidade não passe pelo ímpeto sensual e pelo interesse. A diferença reside no fato de que se pode vislumbrar, no desenho colorido dos corpos e nas suas relações, uma moral polida que está sempre presente, uma ética “natural” que, mesmo compartilhada por “poucos e bons”, define uma imagem de indivíduo que interessa exaltar nestes meados de século na Inglaterra. Fanny parte, assim,

de espaços de intimidade para uma visada mais abrangente da natureza humana que é inviável dentro da perspectiva de Margot.

Dito de outro modo, na história da cortesã francesa, esta define, através de uma forma particularmente mundana de aprendizado dos prazeres eróticos, o mais extremo individualismo; Fanny, por outro lado, ao aprender os deleites sensuais em recantos da intimidade, contribui para o movimento de que também fazia parte a literatura sentimental setecentista inglesa. Trata-se da definição de um indivíduo ideal, polido, cuja cordialidade no âmbito social era indiscutível. Este indivíduo não estava em conflito com seu mundo, mas vivia harmoniosamente dentro deste, usufruindo de uma beleza benevolente que também deveria forçosamente aparecer nas relações sexuais.

A presença da dor, nos dois romances, não invalida esta visada, ao contrário. A dor é parte central do processo de descoberta do corpo, servindo mesmo a revalidá-lo e funcionando como pulsão destrutiva que, estreitamente associada à pulsão pelo prazer, parece indicar que, no meio da ideia de felicidade que, em suas diferentes formas, o Iluminismo parecia defender, sempre esteve presente a noção de desconforto ou sofrimento. Considerando que as mulheres eram componente central no esquema de construção da ideia de um sujeito moderno com base essencialmente burguesa, parece lógico que personagens femininas apareçam com frequência como terreno fértil para se demonstrar esta dualidade – bastante verossímil, portanto, num enredo de romance moderno. A relação dor-prazer será explorada de modo mais radical nos escritos do Marquês de Sade e, como se sabe, é a psicanálise que toma para si, mais tarde, a tentativa de compreender o papel que assumem estes elementos na organização de nossa vida interior.

Os temas da libertinagem ganham assim contornos bastante singulares em cada um dos dois romances e, sem dúvida, sua variedade não pode ser tratada em sua totalidade neste estudo. O universo libertino é vasto, com seus esconderijos e seus palcos, sua sordidez e sua opulência, seus ritmos e suspiros, sua redescoberta dos corpos e das sensações auxiliando a redefinir o próprio indivíduo em suas relações complexas com o mundo. Seria ingenuidade querer abarcar todos os lados deste fenômeno num estudo cujas

limitações de tempo e espaço são evidentes. Também é nosso objetivo, deste modo, lançar algumas pistas de pesquisa que parecem relevantes para que os romances eróticos pré-sadianos continuem a nos encantar e a nos ensinar a respeito da história do gênero.

A primeira delas concerne a ideia de natureza, que aparece nos romances de Cleland e de Foucheret em diferentes etapas da ascensão das duas protagonistas. O tema funciona como metáfora do ideal de beleza e de conduta a ser almejado, mas também pode servir como o contrário disto, para descrever a animalidade que se revela na postura física e no comportamento amoral de personagens suspeitos; é apropriado para relatar o que é verdadeiro, em oposição ao que é artificial, e, ainda assim, não há estranhamento quando o ápice do artifício significa atingir a naturalidade total. O fato de que os dois romances façam oscilar os diferentes significados do conceito de natureza entre estes extremos só complica a tarefa daquele que decide persegui-lo através das duas narrativas e acreditamos que a tarefa não tenha sido esgotada aqui. Apesar das dificuldades de análise – as quais espelham, sem dúvida, a própria confusão setecentista no tocante a este tema –, trata-se de uma questão suficientemente recorrente a ponto de ganhar importância nos estudos do romance erótico do século XVIII de modo geral. Isto se verifica especialmente no tocante à relação estabelecida, com nuances dos dois lados da Mancha, entre a moral, as paixões sensíveis e os interesses pessoais (e financeiros) na reflexão acerca de uma possível “natureza humana”. Sobre este cruzamento, do qual não escapa a estética – e do que se ocupariam diversos filósofos durante a modernidade –, a literatura libertina tem muito a informar.

Vale notar igualmente alguns caminhos de pesquisa relevantes sob a perspectiva da história literária. Margot parece ter interessado aos críticos, historiadores da literatura e admiradores de modo intermitente, talvez com maior ênfase na década de 90 do século passado, quando foram publicados o volume de Raymond Trousson que reúne alguns romances libertinos do século XVIII (1993), o ensaio de Jean-Marie Goulemot acerca dos livros pornográficos setecentistas (1994) e a edição do texto de Foucheret de Monbron utilizada em

nosso estudo (1992). As memórias de Fanny tiveram certamente uma carreira mais longa e profícua, sendo adaptadas pela primeira vez para o cinema em 1964 pelos diretores Russ Meyer e Albert Zugsmith – filme que inspirou, ironicamente, uma volta ao livro impresso, com a publicação da história em formato de fotonovela, pela editora Mayflower-Dell Books em 1965 (Anexo – Imagem 9). Porém, a relação entre os dois romances parece ter começado bem antes disso, em 1751.

Neste ano que se seguiu ao aparecimento do manuscrito de **Margot La Ravaudeuse**, era publicado em Paris o curto romance **La Fille de Joie**, uma tradução do livro de John Cleland feita por Fougeret de Monbron. Não se sabe qual dos dois foi elaborado antes e, evidentemente, na época, nenhum dos dois nomes saiu no frontispício da pequena publicação: tanto o autor como o tradutor aparecem como anônimos para evitar os riscos inerentes a este tipo de empreitada, especialmente na França. Sabemos que Fougeret teve seu momento de encantamento com a Inglaterra, país que ele chegou a identificar como “*lieu de séjour angélique*” e cujos habitantes lhe inspiraram, em certo momento de sua vida, uma “*tendresse aveugle*”.⁶⁸³ A tradução das memórias de Fanny Hill é provavelmente fruto deste interesse exacerbado que acabou se transformando em desprezo.

Ainda que pareça um pouco exagerado afirmar que Cleland tivesse sido um “irmão britânico”⁶⁸⁴ do autor de **Margot**, a tradução de **Fanny Hill** feita por Fougeret não deixa de ser intrigante, pois as suas escolhas na tradução acabam fazendo com que seu texto possa, eventualmente, funcionar como uma espécie de síntese involuntária dos dois romances sobre os quais nos concentramos. A versão de Fougeret é definida como “*quintessenciée*”, ou seja, “*refinada*” – demanda que o público francês parecia exigir em função de sua impaciência diante da verborragia dos romances ingleses.⁶⁸⁵ Isto significa que ela reduziu bastante os episódios do original, o que não quer dizer, por

⁶⁸³ [“*um local de estadia angélico*”]; [“*uma ternura cega*”]. GRASSO, Elsa; BADOUAL, Guillaume. “Fanny Hill, ou la docte innocence”. In: CLELAND, John. **Fanny Hill. La Fille de Joie**. Arles: Actes Sud, 1993, p. 91.

⁶⁸⁴ GRASSO, Elsa; BADOUAL, Guillaume. op. cit., p. 91.

⁶⁸⁵ Cf. **Le Trésor de la Langue Française**. Disponível em <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2506816515>. Acesso em 09/12/2010.

outro lado – principalmente em se tratando de uma tradução feita em meados do século XVIII –, que a narrativa de Cleland tenha sido inteiramente descaracterizada. Não era nosso objetivo investigar em detalhe a relação entre os três textos; ainda assim, esta é uma pista de pesquisa que, associando os estudos da tradução e a história literária, não deve ser desprezada, já que, através das escolhas e dos recortes efetuados por Fougeret de Monbron no texto de Cleland, abre-se a possibilidade de vislumbrar o modo como a libertinagem à moda inglesa se traduziu para o gosto francês, indicando assim o que funcionava melhor para este público segundo os pressupostos estéticos, morais e políticos do tradutor.⁶⁸⁶

O romance de Cleland também chamou a atenção, já no início do século XX, do poeta (e certamente devasso) Guillaume Apollinaire, o qual, tendo provavelmente lido a tradução integral do texto de Cleland que havia sido publicada na França em 1887, preparou uma reedição do romance pela “Bibliothèque des Curieux” em 1914, com uma introdução bastante detalhada a respeito da vida e dos costumes nos *bas fonds* londrinos durante o século XVIII. Além disto, a edição vinha ilustrada com as seis célebres gravuras de Hogarth cujo título em francês era “*La Destinée d’une Courtisane*” (aparecendo depois como “*Les Progrès d’une Garce*”) e as quais ofereciam, com “*agréable truculence*” – como explica Apollinaire – a trajetória de uma jovem camponesa que se transforma em prostituta na Londres setecentista.⁶⁸⁷

O interesse de Apollinaire faz sentido dentro do contexto intelectual em que este atuava, numa Paris na qual as vanguardas artísticas já procuravam dar sentido ao *nonsense* da guerra mergulhando na vida e no inconsciente humanos com as ferramentas que as experimentações estéticas e a psicanálise, em plena construção, lhes ofereciam. A pista de que a narrativa erótica libertina possa ter reaparecido, neste universo, como uma poderosa

⁶⁸⁶ Como foi mencionado, o ensaio de Michel Delon, “Les Couleurs du corps: roman pornographique et débats esthétiques au XVIIIe siècle”, (Cf. GOODDEN, Angelica (ed.). **The Eighteenth-Century Body: Art, History, Literature, Medicine**. Oxford; Bern: Peter Lang, 2002, pp. 59-72) insinua aproximações possíveis para um estudo comparativo do original de John Cleland com a tradução de Fougeret de Monbron.

⁶⁸⁷ “[*agradável truculência*”]. Cf. CLELAND, John. **L’Histoire de Fanny Hill**. Paris : Bibliothèque des Curieux, 1914, p. 1. Disponível em : <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2067176>. Acesso em 11/12/2010.

válvula de escape e, ao mesmo tempo, como instância de grande potencial subversivo, não nos parece equivocada. Neste sentido, a edição de **Fanny Hill** preparada por Apollinaire – e o interesse de sua geração pela literatura erótica – também mereceria a atenção de quem se interessa pelo assunto.

De todo modo, são diversas as pontes entre as literaturas da França e da Inglaterra e o romance libertino, como uma delas, parece ter solidez o suficiente para ser levado a sério. Tendo proposto estas pistas de pesquisa, espera-se que o leitor encontre outras, insuspeitadas, a partir deste estudo. Por fim, como diria Margot, resta-nos “*répondre au reproche qu’on me fera peut-être, d’avoir été un peu trop libre dans mes tableaux*”.⁶⁸⁸ Fanny responderia que o “*experiment (...) is dangerous*” (p. 224)⁶⁸⁹, de fato. Porém, continuaria a narradora de Cleland, a experiência é perigosa “*on a fool; but are fools worth the least attention to?*” (p. 224)⁶⁹⁰ Margot diria certamente que não. E completaria explicando que, se “*le succès répond à mes intentions, tant mieux. Sinon, je m’en lave les mains*”.⁶⁹¹ Façamos nossas as palavras delas.

⁶⁸⁸ [“responder à acusação que me farão, talvez, de ter sido um pouco livre demais em minhas descrições”]. FOUGERET DE MONBRON. **Margot la Ravaudeuse**. Paris: Zulma, 1992, p. 106.

⁶⁸⁹ [“a experiência (...) é perigosa”], p. 297 da tradução. CLELAND, John. **Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure**. London: Penguin Books, 2001.

⁶⁹⁰ [“para um tolo; mas valem os tolos que se lhes dê a menor atenção?”], p. 297 da tradução. CLELAND, John. op. cit..

⁶⁹¹ [“o sucesso responde às minhas intenções, melhor. Senão, lavo minhas mãos”]. FOUGERET DE MONBRON. op. cit., p. 107.

Bibliografia

I. Edições dos romances

CLELAND, John. **Memoirs of a Woman of Pleasure**. Ed. J. H. Plumb. New York: Signet, 1965.

_____. **Memoirs of a Woman of Pleasure**. Ed. Peter Sabor. London: Oxford UP, 1986.

_____. **Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure**. Ed. Peter Wagner. London: Penguin Popular Classics, 2001.

_____. **Fanny Hill ou Memórias de uma Mulher de Prazer**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1997.

FOUGERET DE MONBRON, Jean-Louis. **Margot, la Ravaudeuse**. Paris: Zulma, 1992.

_____. **Oeuvres diverses** [Margot la Ravaudeuse e uma tradução de Fanny Hill, de John Cleland]. Paris: Cercle Européen du Livre, 1972.

Traduções francesas de Fanny Hill

APOLLINAIRE, Guillaume. "Introduction" e "Essai bibliographique". **L'œuvre de John Cleland. Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir. Avec des documents sur la vie à Londres au XVIIIe siècle...** Paris : Bibliothèque des curieux, [1914] 1923.

MARCOLAN, Pierre pseud. [i.e. Pierre Dumarchey]. **Les Vraies Mémoires de Fanny Hill... Illustré de dessins par l'auteur**. Paris, 1929.

_____. **Les Dés Pipés, ou les aventures de Miss Fanny Hill. Roman, etc.** Paris, 1952.

II. Sobre os romances e seus autores

Sobre John Cleland e **Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure**

ANDERSON, Antje Schaum. "Gendered Pleasure, Gendered Plot: Defloration as Clímax in *Clarissa* and *Memoirs of a Woman of Pleasure*". In: **Journal of Narrative Technique**, 25, 1995, pp. 108-138.

BAÜER, Gérard. "Présentation", in: CLELAND, John. **Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir**. Paris : Cercle du livre précieux, 1958.

BRADBURY, Malcolm. "*Fanny Hill* and the comic novel". In: **Critical Quarterly** 13, 1971, pp. 263-275.

BRAUDY, Leo. "Fanny Hill and Materialism". In: **Eighteenth-Century Studies**, Vol. 4, No. 1. (Autumn, 1970), pp. 21-40.

BROPHY, Brigid. "Mersey Sound, 1750". **New Statesman**, 15 Nov. 1963, 710.

BURWICK, Frederik. "John Cleland: Language and Eroticism". In: **Erotica and the Enlightenment**. Ed. Peter Wagner. Frankfurt, 1991, pp. 41-70.

COPELAND, Edward W., " 'Clarissa' and 'Fanny Hill': sisters in distress". **Studies in the Novel**, vol. 4, 1972, pp. 343-352.

EPSTEIN, William H. **John Cleland: Images of a Life**. Columbia University Press, 1974.

FLYNN, Carol H. "What Fanny Hill Felt: The Pains of Compliance in *Memoirs of a Woman of Pleasure*". In: **Studies in the Novel**, vol. 19, number 3, 1987, pp. 284-295.

FOWLER, Patsy, JACKSON, Alan. (ed.). **Launching Fanny Hill: essays on the novel and its influence**. New York: AMS Press, 2003.

- FOXON, David. **Libertine Literature in England 1660-1745**. New York: University Books, 1965.
- GALLET-BLANCHARD, Liliane. "Rhetoric and Eroticism in *The Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749)". In: In: GOURNAY, J.-F. (org). **L'Érotisme en Angleterre. XVII-XVIII siècle**. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 61-76.
- GLADFELDER, Hal. "Introduction". In: CLELAND, John. **Memoirs of a Coxcomb**. Ontário: Broadviews, 2005, pp. 7-33.
- GAUTIER, Gary. "*Fanny Hill's* Mapping of Sexuality, Female Identity, and Maternity". In: **Studies in English Literature, 1500-1900**, Vol. 35, No. 3, Restoration and Eighteenth Century (Summer, 1995), pp. 473-491.
- _____. "Fanny's Fantasies: Class, Gender, and the Unreliable Narrator in Cleland's *Memoirs of a Woman of Pleasure*". In: **Style**, 28, 1994, pp. 133-145.
- HOLLANDER, John. "The old last act: some observations on *Fanny Hill*". In: **Encounter**, 2, 1963, pp. 69-77.
- IVKER, Barry. "John Cleland and the Marquis d'Argens: eroticism and natural morality in mid-eighteenth century English and French fiction". In: **Mosaic**, VIII/2, 1975. pp. 141-148.
- KIBBIE, Anne Louise. "Sentimental Properties: *Pamela* and *Memoirs of a Woman of Pleasure*". In: **English Literary History**, 58, 1991, pp. 561-577.
- MAGALHÃES, Jussara H. **Espaço Narrativo e Sexualidade em *Memoirs of a Woman of Pleasure or Fanny Hill***. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2003.
- MARKLEY, Robert. "Language, Power, and Sexuality in *Fanny Hill*". In: **Philological Quarterly** 63.3, 1984, pp. 343-356.

- MICHELSON, Peter. "An Apology for Pornography". **The New Republic**. 10 Dec. 1966, pp. 21-24.
- MILLER, Nancy. **The Heroin's Text. Reading the French and the English Novel, 1722-1872**. New York: Columbia University Press, 1980.
- QUENNEL, Peter. "Introduction for Modern Readers". In: CLELAND, John. **Memoirs of a Woman of Pleasure**. New York: Putnam, 1963, pp. vii-xiv.
- REMBAR, Charles. **The end of obscenity: the trials of 'Lady Chatterley', 'Tropic of Cancer' and 'Fanny Hill'**. London: Deutsch, 1969.
- SABOR, Peter. "From Sexual Liberation to Gender Trouble: Reading *Memoirs of a Woman of Pleasure* from the 1960s to the 1990s". In: **Eighteenth-Century Studies**, vol. 33, no. 4, 2000, pp. 561-578.
- SHINAGEL, Michael. "*Memoirs of a Woman of Pleasure*: pornography and the mid-eighteenth-century English novel". In: KORSHIN, Paul J. (ed.). **Studies in Change and Revolution, aspects of English intellectual history, 1640-1800**. Menston, Yorks: Scolar Press, 1972.
- SLEPIAN, B.; MORRISSEY, L.J. "What is *Fanny Hill* ?". In: **Essays in Criticism** 14, 1964, pp. 65-75.
- SOLOMON, Stanley J. "Subverting propriety as a pattern of irony in three eighteenth-century novels: *The Castle of Otranto*, *Vathek*, and *Fanny Hill*". In: **Erasmus Review**, I, 1971, pp. 107-116.
- SOSSAMAN, Stephen. "Sex, love, and reason in the novels of John Cleland". In: **Massachussets Studies in English**, 6, 1978, pp. 93-106.
- TAUBE, Myron. "*Moll Flanders* and *Fanny Hill*: a comparison". In: **Ball State University Forum**, 9:2, 1968.
- TRUMBACH, Randolph. "Modern Prostitution and Gender in *Fanny Hill*: Libertine and Domesticated Fantasy". In: ROUSSEAU, G. S. & PORTER,

R. **Sexual Underworlds of the Enlightenment.** Manchester: Manchester University Press, 1987, pp. 69-85.

WEED, David. "*Fitting Fanny: Cleland's Memoirs and the Politics of Male Pleasure*", in: **NOVEL: a Forum on Fiction**, Vol. 31, No. 1, Thirtieth Anniversary Issue: I (Autumn 1997), pp. 7-20.

WHITLEY, Raymond K. "The libertine hero and heroine in the novels of John Cleland". In: **Studies in Eighteenth-Century Culture**. Ed. Roseann Runte. Madison, Wisconsin, 1979, IX, pp. 387-404.

ZALICZOWY, Sigismund. "Introduction", in CLELAND, John. **Fanny Hill. Memoirs of a woman of pleasure.** London: Arborfield, 1960.

Sobre Fougeret de Monbron e **Margot la Ravaudeuse**

ANGELI, Giovanna (ed). **Margot la rammendatrice.** Florença: Le Lettere, 1991.

BROOME, Jack Howard. "L'Homme au cœur velu: the turbulent career of Fougeret de Monbron". In: **Studies on Voltaire**, XXIII, 1963.

COULET, Henri. "Monde et libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle". In: **Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag**, In memoriam Werner Krauss, Berlin, Akademie-Verlag, 1978.

NORBERG, Kathryn. "The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette". In: **The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800.** Lynn Hunt (org.). New York: Zone books; Cambridge (Mass.); London, MIT Press, 1993.

PIZZORUSSO, Arnaldo. "Situations and environment in **Margot la ravaudeuse**". In: Yale French Studies, 40, 1969.

SAILLET, Maurice. Postface à **Margot la Ravaudeuse**. Paris: Au Cercle du Livre Précieux, 1968.

TROUSSON, Raymond. Introduction à **Margot, la Ravaudeuse**. In: **Romans libertins du XVIIIe siècle**. Paris : Robert Laffont, 1993.

_____. Introduction au **Cosmopolite ou le Citoyen du Monde, suivi de la Capitale des Gaules ou la Nouvelle Babylone**. Bordeaux : Ducros, 1970.

VENTURI, Franco. "Fougeret de Monbron". In: **Belfagor**, II, 1947.

WALD-LASOWSKI, Patrick. "Notice". In: **Romanciers libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Gallimard, Coll. Pléiade, 2000, pp. 1243-1265.

WALTER, Éric. "*Picards au cœur velu*: la cavale de Fougeret de Monbron". In: **In'Hui**, Maison de la culture d'Amiens, 17, 1981.

Sobre **Fanny Hill** e **Margot la Ravaudeuse**:

DELON, Michel. "Les couleurs du corps: roman pornographique et débats esthétiques au XVIIIe siècle". In: GOODDEN, Angélica (ed). **The eighteenth-century body: art, history, literature, medicine**. Oxford; New York: Bern: Peter Lang, 2002, pp. 59-72.

III. História do século XVIII europeu; França no século XVIII; Inglaterra no século XVIII; Iluminismo; filosofia do Iluminismo

ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **Histoire de la vie privée**. Volume 3: De la Renaissance aux Lumières. Paris: Seuil, 1986.

BADINTER, Elisabeth. **Les passions intellectuelles. I, Désir de gloire, 1735-1751.** Paris: Fayard, 1999.

_____. **Les passions intellectuelles. II, Exigence de dignité, 1751-1762.** Paris: Fayard, 2002.

_____. **Les passions intellectuelles. III, Volonté de pouvoir, 1762-1778.** Paris: Fayard, 2007.

BENABOU, Erica-Marie. **La prostitution et la police des mœurs au XVIIIe siècle.** Paris: Perrin, 1987.

BERGMANN, H. **La vie parisienne au XVIIIe siècle : leçons faites à l'École de hautes études sociales.** Paris : F. Alcan, 1914.

BOUCE, Paul-Gabriel. **Sexuality in Eighteenth-Century Britain.** Manchester: Manchester University Press, 1982.

BRACKETT, Oliver. **Thomas Chippendale, a study of his life, work and influence.** London: Hodder and Stoughton, (s. d.).

BRAUER, George C. Jr. **The Education of a Gentleman: Theories of Gentlemanly Education in England, 1660-1775.** New York: Bookman Associates, 1959.

BREWER, John. **The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth-Century.** New York: Farrar Straus Giroux, 1997.

BURKE, Peter. **Popular Cultures in Early Modern Europe.** London: Temple Smith, 1978.

CASSIRER, Ernst. **The Philosophy of the Enlightenment.** New Jersey: Princeton University Press, 1979.

CHAUI, Marilena. **Espinosa. Uma filosofia da liberdade.** São Paulo: Ed. Moderna, 2006.

- CHAUNU, Pierre. **La Civilisation de l'Europe des Lumières**. Paris: Flammarion, 1982.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de. **Traité des Sensations**. Paris: Fayard, 1984.
- CORBIN, Alain. **Le miasme et la jonquille. L'Odorat et l'Imaginaire social XVIIIe-XIXe siècles**. Paris: Aubier, 1982.
- CRAGG, Olga B. (dir.). **Sexualité, Mariage et Famille au XVIIIe siècle**. Québec: Les Presses Universitaires de Laval, 1998.
- CROCKER, L. G. **An Age of Crisis: Man and the World in Eighteenth-Century French Thought**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1959.
- _____. **Nature and Culture. Ethical Thought in the French Enlightenment**. Baltimore: The John Hopkins Press, 1964.
- BEAUPRÉ, Fanny; GUERRAND, Roger-Henri. **Le confident des dames. Le bidet du XVIIIe siècle au XXe siècle: histoire d'une intimité**. Paris: La Découverte, 1997.
- DELON, Michel (dir.). **Dictionnaire européen des Lumières**. Paris : Quadrige/PUF, 2010.
- DENIZOT, Paul. "Les Mercenaires de l'érotisme: aspects de la prostitution en Angleterre au temps de George". In: GOURNAY, J.-F. (org). **L'Érotisme en Angleterre. XVII-XVIIIe siècle**. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 11-22.
- DEPRUN, Jean. **La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle**. Paris : J. Vrin, 1979.
- DIDEROT, Denis. **Oeuvres complètes**. Ed. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1994.

DIDEROT, Denis; SHAFTESBURY, Anthony. **Essai sur le mérite & la vertu (Principes de la philosophie morale)**. Paris: Editions Alive, 1998.
Edição organizada por Jean-Pierre Jackson.

DOMENECH, Jacques. "La Mettrie (1709-1751): le bonheur de l'homme-machine". In: CAILLÉ, Alain. **Histoire raisonnée de la philosophie morale et politique**. Paris: La Découverte "Hors Collection Sciences Humaines", 2001, pp. 440-446.

DUBY, Georges. **Histoire de la France. Vol. 2. Dynasties et révolutions, de 1348 à 1852**. Paris: Larousse, 1971.

_____; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente. Volume 3: do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

EHRARD, J. **L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle**. Paris: Albin Michel, 1994.

_____; VIALLANEIX, P (ed). **Aimer en France, 1760-1860**. Colloque International de Clermont-Ferrand, Faculté des sciences humaines, 1980.

ELIAS, Norbert. **La Civilisation des mœurs**. Paris: Calmann-Lévy, 1991.

_____. **Sociedade de Corte. Investigação sobre a Sociologia da Realeza e da Aristocracia de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FARGE, Arlette. **La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIIIe siècle**. Paris: Hachette, Points-Histoire, 1992.

_____. **Dire et mal dire. L'Opinion publique au XVIIIe siècle**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Folie et Dérison. Histoire de la Folie à l'âge classique**. Paris: Plon, 1961.

_____. **Histoire de la sexualité. I, La volonté de savoir.**
Paris : Gallimard, 1994.

FRIED, Michael. **Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot.** Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1980.

GAY, Peter. **The Enlightenment: an interpretation.** Vol. I e II New York: W.W. Norton, 1995.

GEORGE, Mary Dorothy. **London Life in the XVIIIth Century.** London: Penguin, 1976.

GOUBERT, Pierre; ROCHE, Daniel. **Les Français et l'Ancien Régime.** Paris: Armand Colin, 1984.

GUSDORF, G. **Les principes de la pensée au siècle des Lumières.** Paris: Payot, 1971.

_____. **Dieu, la nature et l'homme au siècle des Lumières.** Paris: Payot, 1972.

HAMPTON, N. **The Enlightenment.** Londres: Penguin, 1968.

HAZARD, Paul. **Crise de la conscience européenne, 1680-1715.** Paris: Librairie Arthème Fayard, 1961.

_____. **La pensée européenne au XVIIIe siècle : de Montesquieu à Lessing.** Paris : Hachette Littératures, 2006.

HILL, Christopher. **O Mundo de Ponta Cabeça. Idéias Radicais durante a Revolução Inglesa de 1640.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **A Nation of Change and Novelty.** London: Routledge, 1990.

_____. **Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England.** London: Penguin Books, 1984.

- _____. **Reformation to Industrial Revolution.** The Penguin Economic History of England, Volume 2 (1530-1780). London: Penguin Books, 1992.
- _____. "Clarissa Harlowe and her Times". In: CARROLL, John. (ed.). **Samuel Richardson: A Collection of Critical Essays**, New Jersey: Englewood Cliffs, 1969, pp. 102-123.
- HOFFMANN, P. **La femme dans la pensée des Lumières.** Paris : Ophrys, 1977.
- ISRAEL, Jonathan I. **Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750.** Oxford: Oxford University Press, 2001.
- JACOBS, Eva (ed.). **Woman and society in eighteenth-century France : essays in honour of John Stephenson Spink.** Londres : Athlone Press, 1979.
- JARRETT, Derek. **England in the Age of Hogarth.** New Haven : Yale University Press, 1986.
- JONES, Vivien (ed). **Women in the Eighteenth-Century: Constructions of Femininity.** New York: Routledge, 1990.
- LILTI, Antoine. **Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle.** Paris: Fayard, 2005.
- MackENDRICK, N. ; BREWER, J. ; PLUMB, H. **The Birth of a consumer society.** London : Hutchinson, 1983.
- MANDEVILLE, Bernard de. **La fable des abeilles ou Les vices privés font le bien public.** Paris : Vrin, 1985.
- MARIVAUX. **Le spectateur français.** Aix-en-Provence : Editions Alinea, 1992.
- MAUZI, Robert. **L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle.** Paris: A. Michel, 1994.

McCREERY, Cindy. **The satirical gaze: Prints of Women in Late Eighteenth-Century England**. Oxford: Clarendon Press, 2004.

MILLIOT, Vincent. **Les cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècles)**. Paris: Publications de la Sorbonne, 1995.

MONZANI, Luiz Roberto. **Desejo e Prazer na Idade Moderna**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MORNET, Daniel. **Origines Intellectuelles de la Révolution Française**. Lyon: La Manufacture, 1989.

MORTIER, R. **Clartés et ombres du siècle des Lumières**. Genève: Droz, 1969.

_____. **Le coeur et la raison. Recueil d'études sur le XVIIIe siècle**. Oxford: Voltaire Foundation; Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles; Paris: Universitas, 1990.

MUCHEMBLED, Robert. **Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècles)**. Paris : Flammarion, 1991.

NICOLL, Allardice. **A History of English Drama. 1660-1900**. Volume I, Restoration Drama, 1660-1700. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

PAULSON, Ronald. **Hogarth's graphic works**. New Haven/London: Yale University Press, 1965.

_____. **Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding**. Notre Dame/ London: University of Notre Dame Press, 1979.

PIMENTA, Pedro Paulo Garrido. **A Linguagem das Formas. Natureza e Arte em Shaftesbury**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

PLUMB, J.H. **England in the Eighteenth Century**. London: Oxford University Press, 1973.

POMEAU, R. **L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au XVIIIe siècle**. Paris: Stock, 1991.

PORTER, Roy. **English Society in the Eighteenth Century**. Penguin Books, 1991.

_____. **London: a Social History**. Penguin Books, 1994.

_____. **The Creation of the Modern World. The Untold Story of the British Enlightenment**. Londres: W.W. Norton & Company, 2001.

_____; TEICH, M. (ed.). **The Enlightenment in National Context**. Cambridge University Press, 1981.

POULOT, Dominique. **Les Lumières**. Paris: PUF, 2000.

PRINCE, Michael. **Philosophical dialogue in the British Enlightenment**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

RAPHAEL, D.D. **British moralists, 1650-1800**. Oxford: Clarendon Press, 1969.

ROCHE, Daniel. **O Povo de Paris. Ensaio sobre a Cultura Popular no Século XVIII**, São Paulo: Edusp, 2004.

_____. **História das Coisas Banais. Nascimento do Consumo nas sociedades do século XVII ao XIX**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **La France des Lumières**. Paris: Fayard, 1993.

ROGER, Ph. (ed.). **L'homme des Lumières, de Paris à Pétersbourg**. Naples: Vivarium, 1995.

ROUANET, Sergio Paulo. "Preguiça e ócio na ética iluminista". In: **Mutações. Elogio à Preguiça**. Rio de Janeiro: Artepensamento, 2011, pp. 34-37.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Oeuvres Complètes**. Vol. V, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Paris: Gallimard, Collection Pléiade, 1995.

_____. **Carta a D'Alembert**. Campinas : Editora da Unicamp, 1993.

SOBOUL, A.; LEMARCHAND, G.; FOGEL, M. **Le siècle des Lumières**. Paris: PUF, 1977.

SOMBART, Werner. **Economic Life in the Modern Age**. New Brunswick: Transaction Publishers, 2001.

STAROBINSKI, Jean. "Le rococo". In: **La mode en France 1715-1815: de Louis XV à Napoléon**. Paris: Bibliothèque des arts, 1990, pp. 10-17.

STONE, Lawrence. **The Family, sex and marriage in England 1500-1800**. London : Weidenfeld and Nicolson, 1977.

TARCZYLO, Théodore. **Sexe et liberté au siècle des Lumières**. Paris: Presses de La Renaissance, 1983.

VARTANIAN, Adam. **La Mettrie's *L'Homme machine*, a study in the origins of an idea**. Princeton: Princeton University Press, 1960.

VIDLER, Anthony. **L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier**. Paris: Picard, 1995.

VIGARELLO, Georges. **Histoire du viol. XVIe-XXe siècle**. Paris: Seuil, 1998.

VOLTAIRE. **Cartas Filosóficas**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007.

VOYELLE, Michel (dir.). **L'Homme des Lumières**. Paris: Seuil, Collection L'Univers historique, 1996.

WEISGERBER, Jean. **Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1991.

WOODFIELD, Ian. **Opera and Drama in Eighteenth-Century London: the King's Theater, Garrick and the business of performance.** Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

IV. Romance e vida literária no século XVIII; libertinagem; romance libertino; romance erótico setecentista

ABRAMOVICI, J.-Ch. **Obscénité et classicisme.** Paris : PUF, 2003.

ALEXANDRIAN, S. **Histoire de la littérature érotique.** Paris : Seghers, 1989.

ARMSTRONG, Nancy. **Desire and Domestic Fiction.** Oxford: Oxford University Press, 1987.

ATKINS, J. **Sex in Literature, IV. High Noon: The Seventeenth and Eighteenth Centuries.** Londres : J. Calder, 1982.

BEAUVOIR, Simone de. **Faut-il brûler Sade ?** Paris : Gallimard, 1955.

BELIN, J.-P. **Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789.** Paris : Bloud, 1918.

BERNIER, Marc-André. **Libertinage et Figures du Savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751).** Paris: Les Presses de l'Université de Laval/ L'Harmattan, 2001.

BERTAUT, J. **La vie littéraire au XVIIIe siècle.** Paris : Tallandier, 1954.

BLANC, Olivier. **Les Libertines. Plaisir et liberté au temps de Lumières.** Paris: Perrin, 1997.

BOLD, Alan (ed.). **The Sexual Dimension in Literature.** London: Vision Press; Totowa, N.J.: Barnes and Noble, 1983.

BRIDESSEN, R. F. **Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade.** London: Macmillan, 1974.

BROUARD-ARENDS, Isabelle (dir.). **Lectrices d'Ancien Régime**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.

BROOKS, P. **The Novel of Wordliness : Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal**. New Jersey : Princeton University Press, 1969.

BRULOTTE, Gaëtan. **Œuvres de chair. Figures du discours érotique**. Paris-Québec : L'Harmattan-Presses de l'université Laval, 1998.

_____ ; PHILLIPS, John (eds.). **Encyclopedia of Erotic Literature**. New York : Routledge, 2006.

BURY, Emmanuel. **Littérature et politesse: l'invention de l'honnête homme, 1580-1750**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

CAZENOBÉ, Colette. **Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos**. Studies on Voltaire, 282. Oxford: The Voltaire Foundation, 1991.

CHARTIER, Roger. **Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

CHOUILLET, Jacques. **L'esthétique des Lumières**. Paris: PUF, 1974.

COULET, Henri. **Le Roman jusqu'à la Révolution**. Paris: Armand Colin, 1985.

_____. "Quelques aspects du roman anti-révolutionnaire sous la Révolution". In: Revue de l'Université d'Ottawa, 54, 1984.

CRYLE, Peter; O'CONNELL, Lisa (org.), **Libertine Enlightenment. Sex, Liberty and Licence in the Eighteenth Century**. Londres: Palgrave Macmillan, 2004.

DARNTON, Robert. **Os Best-Sellers Proibidos da França Pré-Revolucionária**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

_____. **The Literary Underground of the Old Regime**. Cambridge (Mass.) ; London : Harvard University Press, 1982.

- _____. **Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle.** Paris : Gallimard, 1991.
- _____. "Blogging, now and then". Disponível em: <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/mar/18/blogging-now-and-then/>.
- DELON, Michel. **Le savoir-vivre libertin.** Paris: Hachette Littératures, 2000.
- _____. **L'invention du boudoir.** Toulouse : Zulma, 1999.
- DÉMORIS, René. **Le Roman à la première personne, du classicisme aux Lumières.** Paris : Armand Colin, 1975.
- DIDEROT, Denis. **Carta sobre o Comércio do Livro.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- DOODY, Margaret Anne. **A Natural Passion: a Study of the novels of Samuel Richardson.** Oxford: Clarendon Press, 1974.
- EAGLETON, Terry. **The Rape of Clarissa.** Oxford: Basil Blackwell, 1982.
- ENGELIBERT, Jean-Paul. "A l'origine du roman de formation anglais. *Robinson Crusoe, Moll Flanders et Roxana*". In: CHARDIN, Philippe (dir.). **Roman de Formation, Roman d'Éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères.** Paris: Éditions Kimé, 2007, pp. 95-108.
- FAUCHERY, P. **La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle.** Paris: A. Colin, 1972.
- FEIN, P.-L.-M. **Women of Sensibility or Reason. The Function of the Feminine Characters in the Novels of Marivaux, Diderot, Crébillon fils, Duclos and Laclos.** Harare: University of Zimbabwe Press, 1987.
- FERGUSON, Frances. "Rape and the Rise of the Novel". In: **Representations,** 20, 1987, pp. 88-112.

FERRAND, Nathalie. **Livre et lecture dans les romans français du XVIIIe siècle**. Paris: PUF, 2002.

_____. **Livres vus, livres lus: une traversé du roman illustré des Lumières**. Oxford: Voltaire Foundation, 2009.

FLANDRIN, J.-L. **Le sexe et l'Occident: évolution des attitudes et des comportements**. Paris: Seuil, 1978.

FRANKLIN DE MATOS, Luiz F. B. **A Cadeia Secreta: Diderot e o Romance Filosófico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FRANTZ, Pierre. **L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle**. Paris: PUF, 1998.

FUMAROLI, Marc. **L'Age de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria", de la Renaissance au seuil de l'époque classique**. Paris: Champion, 1980.

FURBER, D.; CALLAHAN, A. **Erotic Love in Literature. From Medieval Legend to Romantic Illusion**. New York: Whitston, 1982.

GOLDBERG, Rita. **Sex and Enlightenment: Women in Richardson and Diderot**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses Livros que se Lêem com uma só Mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII**. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

_____, MASSEAU, Didier, TATIN-GOURIER, Jean-Jacques. **Vocabulaire de la littérature du XVIIIe siècle**. Paris: Minerve, 1996.

HAGSTRUM, Jean. **Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart**. Chicago/ London: University of Chicago Press, 1980.

- HARTMANN, Pierre. **Le Contrat et la Séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières.** Paris: Honoré Champion, 1997.
- HÉNAFF, Marcel. **Sade: l'invention du corps libertin.** Paris: PUF, 1978.
- HENRIOT, E. **Les livres du second rayon.** Paris: Grasset, 1948.
- HUET, Marie-Hélène. **Le héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale du XVIIIe siècle.** Paris: José Corti, 1975.
- _____. "Romans libertins et réaction aristocratique". In: **Dix-Huitième Siècle**, VI, 1974, pp. 129-142.
- HUNT, Lynn (org.). **A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800.** São Paulo: Hedra, 1999.
- HUNTER, J. Paul. **Before Novels: the Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction.** New York; London: W.W. Norton, 1990.
- HYDE, H. Montgomery. **A History of Pornography.** New York: Dell Publishing C., 1966.
- JACQUIER, Claire. **L'Erreur des désirs. Romans sensibles au XVIIIe siècle.** Lausanne : Payot, 1998.
- JATON, A.-M. "La femme des Lumières: la nature et la différence". In: BESSIÈRE, Jacques (éd.). **Figures féminines et roman.** Paris: Presses Universitaires de France, 1982, pp. 75-88.
- JIMENEZ, Dolores ; ABRAMOVICI, Jean-Christophe (éd.). **Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières.** Paris : Desjonquères, 2000.
- JONES, S. Paul. **A List of French Prose. Fiction from 1700 to 1750.** New York : Wilson, 1939.

- JOURNEAUX, Isabelle. *“L’entrée dans le monde à travers les romanciers français et anglais du dix-huitième siècle”*. In: **Histoire, économie et société**, Année 1993, Volume 12, Numéro 2.
- KENDRICK, Walter. **The Secret Museum : Pornography in Modern Culture**. New York : Penguin, 1987.
- KIBEDI-VARGA, A. “La désagrégation de l’idéal classique dans le roman français de la première moitié du XVIIIe siècle”. In: SVEC, 26, 1963, p. 965-998.
- KRAUSS, Werner. “L’étude des écrivains obscurs du siècle des Lumières”. In: **Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century**, 16, 1963.
- LAFON, Henri. **Les Décors et les Choses dans le roman français du XVIIIe siècle de Prévost a Sade**. Studies on Voltaire, 292, Oxford: The Voltaire Foundation, 1992.
- _____. “Sur la description dans le roman du dix-huitième siècle”. In: **Poétique**, 51, 1982. pp. 303-313.
- LAROCHE, Philippe. **Petits-maîtres et roués : évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle**. Québec : Presses Universitaires de Laval, 1979.
- LE PENNEC, M.-F. **Petit Glossaire du langage érotique aux XVIIe et XVIIIe siècles**. Paris : Borderie, 1979.
- LILLO, George. **The London Merchant**. Edited by William H. McBurney. Regents Restoration Drama Series. London: E. Arnold, 1965.
- LOVELL, Terry. **Consuming Fiction**. London: Verso, 1987.
- MACCUBIN, Robert P. (ed). **‘Tis nature’s fault: Unauthorized Sexuality during the Enlightenment**. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

MAINIL, Jean. **Dans les règles du plaisir... Théorie de la différence dans le discours obscène, romanesque et médical de L'Ancien Régime.** Paris : Kimé, 1996.

MARQUES, Mariana Teixeira. **Mistura Fina, ou a Verdadeira História das Aventuras de David Simple.** Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2006.

MARTIN, Angus ; MYLNE, Vivienne G ; FRAUTSCHI, Richard. **Bibliographie du genre romanesque français. 1751-1800.** Londres : Mansell ; Paris : France Expansion, 1977.

MARTIN, Christophe. **Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle.** Oxford : Voltaire Foundation, 2004.

MAY, Georges. **Le dilemme du roman au XVIIIe siècle.** Paris : Presses Universitaires de France, 1963.

McKEON, Michael. **The Origins of the English Novel (1600-1740).** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

_____ (ed). **Theory of the Novel. A Historical Approach.** Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000.

McMASTER, Juliet. **Reading the Body in the Eighteenth-Century Novel.** Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004.

MICHEL, Ludovic. **La mort du libertin.** Paris: Larousse, 1993.

MILLER, Nancy. "I 's' in Drag: The Sex of Recollection". In: **The Eighteenth-Century: Theory and Interpretation**, 22, 1951.

MINAZZOLI, G. **Dictionnaire des oeuvres érotiques. Domaine français.** Paris: Mercure de France, 1987.

MONTANDON, Alain. **Le Roman au XIIIe siècle en Europe.** Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade. Ensaios sobre a imaginação libertina.** São Paulo : Iluminuras, 2006.

_____. "O Efeito Obsceno". In: *Cad. Pagu* [online]. 2003, n. 20, pp. 121-130.

MOULTON, Ian Frederick. **Before Pornography. Erotic Writing in Early Modern England.** London: Oxford University Press, 2000.

MOUREAU, François et RIEU Alain-Marc (ed.). **Éros philosophe. Discours libertins des Lumières.** Paris : Honoré Champion, 1984.

MUDGE, Bradford K. **The Whore's Story : Women, Pornography, and the British Novel, 1684-1830.** Oxford : Oxford University Press, 2000.

_____. **When Flesh Becomes Word. An Anthology of Eighteenth-Century Libertine Literature.** Oxford: Oxford University Press, 2004.

NAGY, Peter. **Libertinage et révolution.** Paris: Gallimard, 1975.

NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos Libertários.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NUSSBAUM, Felicity; BROWN, Laura. **The New Eighteenth-Century.** London: Methuen, 1987.

PERRY, Ruth. **Women, letters and the novel.** New York: AMS Press, 1980.

PETTIT, Alexander, SPEDDING, Patrick (ed.). **Eighteenth-century British erotica II.** London: Pickering & Chatto, 2004.

PINTARD, René. **Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle.** Genève; Paris: Slatkine, 1983.

QUIGNARD, Marie-Françoise; SECKEL, Raymond-Josué. **L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret.** Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2007.

RABINOT, Isabelle. **Modernes libertins. Un art de la résistance.** Paris: Le Castor astral, 1994.

REICHLER, Claude. **L'âge libertin**, Paris : Les Editions de Minuit, 1987.

_____. **Le corps et ses fictions.** Paris : Les Editions de Minuit, 1983.

RICHARDOT, Anne (dir.), **Femmes et libertinage au XVIIIe siècle, ou les caprices de Cythère**, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

RICHARDSON, Samuel. **Pamela ; or Virtue Rewarded.** London : Penguin Books, 1985.

RICHETTI, John. **Popular Fiction Before Richardson.** Oxford: Clarendon Press, 1992.

RICHMOND, Hugh M. **Puritans and Libertines: Anglo-French Literary Relations in the Reformation.** Berkeley: University of California Press, 1981.

ROGERS, Katherine M. **Feminism in the Eighteenth-Century.** Brighton: The Harvester Press, 1982.

ROUSSEAU, G.S.; PORTER, Roy (ed). **Sexual Underworlds of the Enlightenment.** Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1988.

ROUSSEL, Roy. **The Conversation of the Sexes : Seduction and Equality in the Eighteenth-Century Novel.** Oxford : Oxford University Press, 1985.

RUSTIN, Jacques. **Le Vice à la mode. Étude sur le roman français de la première partie du XVIIIe siècle.** Paris : Ophrys, 1979.

_____. "Définition et explicitation du roman libertin au siècle des Lumières". In: **Travaux de Linguistique et de Littérature**, XVI, 1978.

- SAINT-AMAND, Pierre. **Séduire ou la passion des Lumières**. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1987.
- SERMAIN, Jean-Paul. **Rhétorique et roman au dix-huitième siècle : l'exemple de Prévost et de Marivaux, 1728-1742**. Oxford : Voltaire Foundation ; Paris : PUF, 1999.
- SIMMONS, S. "Héroïne ou figurante? La femme dans le Roman du XVIIIe siècle en France". In: SVEC, 193, 1980, p. 1918-1924.
- SPACKS, Patricia Meyer. **Desire and Truth: Functions of Plot in Eighteenth-Century English Novels**. Chicago: Chicago University Press, 1990.
- STAROBINSKI, Jean. **L'Invention de la liberté**. Genève: Skira, 1964.
- STEWART, Douglas, "*Pornography, Obscenity, and Capitalism*". In: **The Antioch Review**, Vol. 35, No. 4 (Autumn, 1977), pp. 389-398.
- STEWART, Philip. **Le masque et la Parole. Le Langage de l'amour au XVIIIe siècle**. Paris: José Corti, 1973.
- _____. **Engraven desire: eros, image and the text in the French eighteenth-century**. Durham/London: Duke University Press, 1992.
- TADIÉ, Jean-Yves (dir.). **La littérature française: dynamique & histoire II**. Paris: Gallimard, Collection Folio Essais, 2007.
- TODD, Janet. **Dictionary of British Women Writers**. London: Routledge, 1989.
- TOMASELLI, Sylvana. "*The Enlightenment Debate on Women*". In: **History Workshop**, No. 20 (Autumn, 1985), pp. 101-124.
- TROUSSON, Raymond. **Romans libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Robert Laffont, 1993.

VERSINI, L. **Laclos et la tradition**. Paris: Klincksieck, 1968.

WAGNER, Peter. **Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America**. Londres: Paladin, 1988.

WALD LASOWSKI, Patrick. **Libertines**. Paris: Gallimard, 1980.

_____ (dir.). **Romans libertins du XVIIIe siècle**. Paris: Gallimard, Pléiade, 2000.

WARNER, William. **Licensing entertainment: the elevation of novel reading in Britain, 1684-1750**. Berkeley: University of California Press, 1998.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WELLEBERY, David E. (ed.). **Reconstructing Individualism: autonomy, individuality, and the self in Western Thought**. Stanford: Stanford University Press, 1986.

V. Bibliografia geral

ARETIN, Pietro. **La vie des courtisanes**. Paris: Charles Bertrand Editeur, 1968.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature**, Princeton: Princeton University Press, 1991.

BASSERMANN, Lujo. **História da Prostituição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

- _____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais.** São Paulo/ Brasília: Hucitec/UnB, 2008.
- BATAILLE, Georges. **Death and Sensuality: a Study of Eroticism and Taboo.** Salem, New Hampshire: Ayer, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **La distinction. Critique sociale de jugement.** Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária.** São Paulo: T.A.Queiroz Editor, 2000.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos.** 1º volume (1750-1836). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.
- _____. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios.** São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. **O Discurso e a Cidade.** São Paulo/Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental.** Volume III. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1961.
- CHUVIN, Pierre. **La Mythologie Grecque. Du premier homme à l'apothéose d'Héracles.** Paris: Librairie Arthème Fayard/Flammarion, 1992.
- DUBY, Georges (éd.). **Amour et sexualité en Occident.** Paris: Seuil, 1991.
- EAGLETON, Mary (ed). **Feminist Literary Theory: a Reader.** Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- EAGLETON, Terry. **Marxism and Literary Criticism.** London: Routledge, 1997.

- _____. **Literary Theory. An Introduction.** Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- _____. **Ideologia. Uma Introdução.** São Paulo: Boitempo Editorial/Fundação Editora da Unesp, 1997.
- _____. **A Ideologia da Estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. **The function of criticism: from the spectator to post-structuralism.** London/ New York: Verso, 1994.
- EL FAR, Alessandra. **Páginas de Sensação: Literatura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924).** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ENGELS, Friedrich. **L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État.** Paris: Éd. la Balustrade, 2003.
- EPTON, Nina. **Love and the English.** London: Cassell, 1960.
- FIEDLER, Leslie. **Love and Death in the American Novel.** New York: Doubleday, 1992.
- FREUD, Sigmund. **Nouvelles Conférences d'Introduction à la psychanalyse.** Paris: Gallimard, 1984.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2003.
- HABIB, Claude. **Pensées sur la prostitution.** Paris: Belin, 1994.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KORTE, Barbara. **Body Language in Literature**. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

LOTH, David. **The Erotic in Literature**. London: Secker and Warburg, 1961.

MARCUS, Steven. **The Other Victorians**. New York: Basic Books, 1966.

MARCUSE, Herbert. **Eros et civilisation: contribution à Freud**. Paris: Editions de Minuit, 1991.

MEYER, Michel. **A Retórica**. São Paulo : Ática, 2007.

MUCHEMBLED, Robert. **O Orgasmo e o Ocidente. Uma História do Prazer do Século XVI a Nossos Dias**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NUNES, Silvia Alexim. **O Corpo do Diabo entre a Cruz e a Caldeirinha. Um Estudo sobre a Mulher, o Masoquismo e a Feminilidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PEPYS, Samuel. **The Concise Pepys**. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997.

PERELMAN, Ch. **L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation**. Paris: Vrin, 1977.

REBOUL, Olivier, **Introdução à Retórica**, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A Parte Obscura de Nós Mesmos. Uma História dos Perversos**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

SHOWALTER, Elaine (ed). **The new feminist criticism: essays on women, literature and theory**. New York: Pantheon Books, 1985.

SKINNER, Quentin. **As Fundações do Pensamento Moderno**, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Styles of Radical Will**. New York; London; Toronto: Anchor Books, 1991.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. **Teoria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TODD, Janet. **Women's friendship in literature**. New York: Columbia University Press, 1980.

VARGA, Áron Kibédi. **Rhétorique et littérature**. Paris: Klincksieck, 1970.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A Formação do Romance Inglês**. São Paulo: Hucitec, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. **O Campo e a Cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Keywords**. New York: Oxford University Press, 1985.

_____. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. **The Long Revolution**. London: Chatto & Windus, 1961.

VI. Endereços eletrônicos visitados

Bibliothèque Nationale de France: <http://.bnf.fr/>

Caminhos do Romance. Brasil Séculos XVIII e XIX. Projeto Temático

Fapesp:

<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/censura.pdf>

Dicionário Aulete: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <http://www.priberam.pt/>

Encyclopaedia Britannica: <http://www.britannica.com/>

The New York Review of Books: <http://www.nybooks.com/>

Trésor de la langue française: <http://atilf.atilf.fr/>

Site de Langues et Lettres Anciennes de l'Académie de Créteil :
<http://lettres.ac-creteil.fr/cms/spip.php?article262>

University of Adelaide Library:
<http://ebooks.adelaide.edu.au/l/locke/john/l81s/chapter5.html>

Imagens

Imagem 1: Uma ilustração de uma das edições francesas de Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure publicada em 1776

Fonte: WAGNER, Peter. **Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America.** London: Paladin/ Grafton Books, 1990, p.

Imagem 2: William Hogarth, “A Harlot’s Progress”, 1733

Fonte: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/hogarth/modernmorals/harlotsprogress.shtm>

Imagem 3: Etienne Jaureat, “La conduite des filles de joie à la Salpêtrière”, 1745.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89tienne_Jeaurat_001.jpg

Imagem 4: Cochin fils, "La Ravaudeuse" (por volta de 1737)

Fonte: <http://www.fluor.be/WIKI/etchings.listing.htm>

Imagem 5: Sigismund Freudeberg, “Le boudoir”, 1775 (parte da série “Scènes de la vie quotidienne des nobles français sous l’Ancien Régime”)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b20000263/f5.item>

Imagem 6: “Le Midi”, gravura de Ghendt em guache de P.A. Baudouin

Fontes: <http://www.mapageweb.umontreal.ca/melancon/fra1003.26.10.4.html>;

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses Livros que se Lêem com uma só Mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII.** São Paulo: Discurso Editorial, 2000, p. 53.

Imagem 7: Jean-Honoré Fragonard, “La Gimblette”, 1768.

Fonte: <http://www.artflakes.com/de/products/la-gimblette-1>

Imagem 8: Jean-Antoine Watteau, “La partie carrée”, 1713

Fonte: <http://www.artflakes.com/>

Imagem 9: foto de **Fanny Hill in pictures**

Fonte: **Fanny Hill in Pictures**. London: Mayflower-Dell Books, 1965.