



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL



NATÁLIA MARQUES DA SILVA

**“ÚMIDO DE CIO E INOCÊNCIA”:
O PORNOGRÁFICO MANIPULADO EM HILDA HILST**



**Tangará da Serra
2020**



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL

NATÁLIA MARQUES DA SILVA

**“ÚMIDO DE CIO E INOCÊNCIA”:
O PORNOGRÁFICO MANIPULADO EM HILDA HILST**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Faculdade de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito para o exame de qualificação de dissertação de mestrado.

Área de concentração: Literatura brasileira (Mestrado).

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva.

Coorientador: Prof. Dr. Samuel Lima da Silva

**Tangará da Serra
2020**

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

S586m SILVA, Natália Marques da.
"úMido de Cio e Inocência":O Pornográfico Manipulado em
Hilda Hilst / Natália Marques da Silva - Tangará da Serra, 2020.
96 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (não)

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu
(Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências
Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra,
Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020.

Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva
Coorientador: Samuel Lima da Silva

1. o Caderno Rosa de Lori Lamby. 2. Hilda Hilst. 3.
Manipulação Pornográfica. 4. Erótica Literária. 5. Transgressão.
I. Natália Marques da Silva. II. "úMido de Cio e Inocência":: O
Pornográfico Manipulado em Hilda Hilst.

CDU 82.09



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO



PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL

Dissertação intitulada “**Úmido de cio e inocência**”: o pornográfico manipulado em **Hilda Hilst**, de autoria da mestranda **Natália Marques da Silva**, avaliada e aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes docentes:

Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)
(Orientadora)
Presidente

Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia da Rocha Maquêa (UNEMAT)
(Avaliadora)
Convidada

Prof.^a Dr.^a Divanize Carbonieri (UFMT)
(Avaliadora)
Convidada

Tangará da Serra
2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Walnice Vilalva, pela parceria no percurso acadêmico desde os tempos de graduação, pela liberdade e confiança concedida, pelos ensinamentos e, sobretudo pelo amor que demonstra pela Literatura e pelas conversas tão cheias de empatia e afeto. Como pesquisadora e, sobretudo, mulher, é uma inspiração.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Samuel Lima da Silva, que me conduziu com elegância, sensibilidade, por caminhos, que, sozinha, certamente não teria desbravado. O entusiasmo que abraçou meu projeto, desde à iniciação científica, fez com que ele ganhasse forma, vida e se transformasse em palavra. A ele devo a construção desta pesquisa.

Aos professores, Dra. Vera Maquêa e Dr. Jorge Vicente Valentim, que aceitaram generosamente a compor a banca de qualificação e defesa deste trabalho, pelos comentários e indicações que tanto contribuíram para a construção do resultado final.

Ao André, secretário do programa de pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), pelo profissionalismo e a sensibilidade em lidar com as questões burocráticas.

Aos colegas do PPGEL, pelas intensas conversas sobre literatura, por terem facilitado de muitas maneiras minha vida de estudante.

Aos meus pais, por acolherem minhas decisões, sejam elas sensatas ou não, por estarem presentes nos momentos decisivos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa concedida, por ter me proporcionado a oportunidade de me dedicar a este trabalho.

À Hilda Hilst, por me transformar a cada leitura.

*Extrema, toco-te o rosto. De ti me vem
À ponta dos meus dedos, o ouro da volúpia
E o encanto glabro das avencas
De te me vem.
De mitos e de águas:
Inaudita
Extrema, toco-te a boca
como quem precisa
Sustentar o fogo
para a própria vida
É úmido de cio, de inocência
É a saudade de mim que me condena
Extrema, inomeada, toco-me a mim
Antes, tão memória
E tão jovem agora.*

(Hilda Hilst)

*Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo. Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
E era como se a água
Desejasse
Escapar de sua casa que é o rio
E deslizando apenas, nem tocar a margem.
Te olhei. E há tanto tempo
Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta
Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.*

(Hilda Hilst)

RESUMO

O processo de configuração pornográfica do romance *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), ocorre mediante a instauração de uma estratégia narrativa, qual seja, a da manipulação pornográfica. É esse o termo que parece definir o corpo narratológico e temático da escritora brasileira Hilda Hilst. É esse também nosso eixo movente e fio condutor para a averiguação dessa narrativa e, sobretudo, da compreensão da protagonista nesse jogo de manipulação da criação verbal-pornográfica que a personagem cria. Nessa perspectiva, a presente dissertação investiga a obra hilstiana à luz das teorias e críticas de Georges BATAILLE, Lynn HUNT, Susan SONTAG, Mikhail BAKHTIN, dentre outros, para a concepção da pornografia literária e a compreensão de como ela se configura no romance em questão. O presente estudo alcança relevância na medida em que confere ao exame da *diegesis* uma postura analítica que busca enxergar o tema da manipulação pornográfica como valor estético, percebendo-o como importante operador narrativo-discursivo no romance em questão.

Palavras-chave: Romance pornográfico; Excesso; Narrativa; Estratégia narrativa; Hilda Hilst.

ABSTRACT

The process of pornographic configuration of the novel Lori Lamby's *Pink Notebook* (1990) occurs through the establishment of a narrative strategy, namely that of pornographic manipulation. This is the term that seems to define the narratological and thematic body of the Brazilian writer Hilda Hilst. This is also our moving axis and guiding thread for the investigation of this narrative and, above all, of the protagonist's understanding in this game of manipulation of verbal-pornographic creation that the character creates. In this perspective, this dissertation investigates the Hilstian work in the light of the theories of Georges BATAILLE, Lynn HUNT, Susan SONTAG, Mikhail BAKHTIN, among others, for the conception of literary pornography and the understanding of how it is configured in the novel in question. The present study reaches relevance in that it gives the examination of diegesis an analytical posture that seeks to see the subject of pornographic manipulation as an aesthetic value, perceiving it as an important narrative-discursive operator in the novel in question.

Keywords: Pornographic romance; Excess; Narrative; Narrative strategy; Hilda Hilst.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	08
------------------------------	----

CAPÍTULO I

DO CORPO REPRESENTADO

1.1 A pornografia desnudada.....	15
1.2 Nos limites da palavra: <i>pornografia VS erotismo</i>	21
1.3 “Buscando aquele Outro decantado”: <i>pornografia em Hilda Hilst</i>	25

CAPÍTULO II

DO PORNOGRÁFICO MANIPULADO

2.1 O discurso pornográfico infantil.....	35
2.2 O corpo-criança violado.....	45
2.3 Uma libertina mirim.....	53
2.4 Uma só múltipla matéria: <i>os desdobramentos da narrativa</i>	59

CAPÍTULO III

DO NEGRO ENQUANTO ESFERA MANIPULATIVA

3.1 O diário sexual manipulado.....	68
3.2 O impossível se fazendo ordem.....	74
3.3 O riso como engenho narrativo-discursivo.....	80

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
---------------------------	----

BIBLIOGRAFIA.....	90
-------------------	----

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Iremos juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se fizer o meu, porisso falo falo, para te exorcizar, porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, silabas, um nascível de luz, ausente de angustia.

(A obscena senhora D, Hilda Hilst)

Adentrar e investigar o universo da literatura pornográfica não é tarefa fácil, se confirma como um ato político. Ainda hoje, em tempos em que a expressão artística e corporal é considerada como “balbúrdia”. Em tempos em que manifestações artísticas que exploram o corpo, a nudez e o desejo são censuradas e proibidas de serem veiculadas em espaços públicos, em que o sexo é reprimido e fadado ao mutismo. Em tempos de ataque a pesquisa e ao pensamento universitário e crítico, analisar a obra pornográfica de Hilda Hilst constitui um ato de transgressão deliberada. Se em 1990, ano de publicação de sua tetralogia pornográfica, Hilst com o “adeus à literatura séria” escandalizou os leitores, críticos e a mídia por escrever abertamente sobre questões do corpo, da sexualidade e do desejo, fazendo uso de uma linguagem altamente subversiva e escrachada. Hoje, no século XXI, Hilda Hilst é um nome em ascensão no mercado literário. Sua obra completa, publicada desde 2001 na editora Globo, foi adquirida pela Companhia das Letras e conquistou uma visibilidade expressiva com o lançamento das coletâneas *Da poesia* (2017) e *Da prosa* (2018), insuflando o nome da autora entre novos leitores. Além disso, com a homenagem à autora na Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2018, pode-se afirmar que Hilda conseguiu o que tanto à angustiava: leitores e reconhecimento por parte da crítica literária e mercado editorial. No entanto, com a grande ascensão e comoção entre os interessados pela obra, expor o que é próprio do corpo: o prazer, a solidão, o gozo, continuam sendo temas capazes de escandalizar e causar desconforto.

Este trabalho se origina de uma tentativa. Tentativa, essa, de compreender os limites daquilo que Hilda Hilst chamou de bandalheiras. Tentativa, também, de adentrar no universo das palavras, especialmente, no universo da escrita pornográfica hilstiana, que coloca a sexualidade e o corpo em perspectiva. A pesquisa se desenvolve a partir de uma averiguação sobre como o tema da pornografia se faz configurado no romance *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Partindo de uma análise sistemática dos elementos que compõem a *diegese* hilstiana, percebemos que tal narrativa está construída sob o viés da manipulação

pornográfica narratorial, isto é, trata do corpo e do prazer infantil de forma subversiva, transcendendo, desta forma, os limites da palavra e essencialmente, do estatuto da narração. Hilst se utilizou da irrupção pornográfica para demarcar as violações normais que ataçam as possibilidades do ser escritora e que desestruturam as expectativas dos leitores. A manipulação pornográfica, portanto, será tratada como potência do excesso, aquilo que a autora desejava esgotar enquanto linguagem e de estraçalhar a sua própria medida.

Hilda Hilst dedicou praticamente a vida inteira à arte e ao exercício da escrita. Em sua *Casa do sol*¹, trabalhou de forma disciplinada, lendo muito, como se executasse um trabalho braçal. Sua obra, como um todo, apresenta muita coerência nas questões propostas e aos aspectos formais. São temas e estruturas que se repetem, se dialogam, se entrecruzam. Sua escrita parte sempre de um ponto de vista nuclearmente erótico-pornográfico, com o intuito de trazer à cena justamente o que se esperava que ficasse fora dela, por incomodar o leitor, à moral da sociedade, ou o que for. Hilda desejava alcançar profundamente aquele que a lia, e falar de estados extremos do homem por meio de uma linguagem desejosa e sagrada. De acordo com Susanna Busato, uma das organizadoras da coletânea de ensaios *Em torno de Hilda Hilst* (2015):

O erotismo na obra de Hilda Hilst não se oferece somente nas referências ao corpo ou nas intenções do enunciador do discurso, ou no jogo enunciativo com a figura de um deus para quem se lança como desejo, como escravo, como dominador. O erotismo na obra de Hilda Hilst habita a linguagem, no seu jogo linguístico, quase carnal com a palavra que vai se despindo e se experimentando, sendo autorreferencializada pelo discurso. (Ibid., p.12).

Considerando, então, a pornografia como uma categoria repleta de significações, como uma força subversiva que “habita a linguagem, no jogo linguístico” que optamos em selecionar apenas *O caderno rosa*, primeira obra que compõe a chamada *tetralogia obscena*². Apesar de considerarmos que todas representam, à sua maneira, um movimento de transgressão de interditos e impõe certa violência diante dos padrões linguísticos e morais.

¹ Inspirada pela leitura da obra *Carta Al Greco*, de Nikos Kazantzákis, Hilda em busca de silêncio e refúgio trocou a vida balada na grande São Paulo para preparar sua extensa obra (cerca de cinquenta livros) pela fazenda da família, em Campinas. Construiu a Casa do Sol, inaugurada em 1966, onde morou até a sua morte, em 2004.

² Além de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), a Tetralogia obscena é constituída por *Contos d'escárnio/textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992), o único em poemas.

São obras que possuem uma força de violação das formas regulares de vida social, uma afronta ética e estética às nossas sensações, sentimentos e comportamentos tão bem estabelecidos. Toda a escrita de literária de Hilda Hilst, da poesia à prosa, do teatro às crônicas possui essa potência pornográfica, violenta, transgressora e destruidora de categorias e interditos, que transcende os limites do humanamente aceito e tolerável. Literatura que instaura o incomodo, a perda, o dispêndio, ou, como denomina Georges Bataille (2017) literatura como um “mal”, um perigo. Leiamos a definição do autor:

Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – *independentemente de uma ordem a criar*. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir [...]. A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. Ou, antes, ela seria um grande perigo se não fosse (na medida em que é *autêntica*, e em seu conjunto) a expressão daqueles “em quem os valores estéticos estão mais fortemente ancorados”. (BATAILLE, 2017, p. 22).

É justamente nesse universo da literatura como violência, como perigo que localizamos nosso objeto de pesquisa, *O caderno rosa de Lori Lamby*. Trata-se de uma suposta personagem de oito anos, Lori Lamby, que vai narrar toda a sua experiência sexual a partir de um repertório insuportavelmente infantil. O universo da menina-criança atravessado por experiências sexuais é contado com a ingenuidade da descoberta, como se fosse mais uma das delícias da infância, o que causa certo estranhamento e desconforto nos leitores não acostumados com a linguagem violenta dos narradores de Hilst.

Se no auge de seus oito anos, Lori narra abertamente do prazer de lambar e ser lambida, do seu interesse pelo dinheiro e luxo cor de rosa, então, a *diegesis* hilstiana aproxima-se perfeitamente do perigo *batailleano*, rompendo limites e desencadeando a desordem, o caos. E como o teórico ressaltou, sendo inorgânica, a literatura é livre e irresponsável, pode dizer tudo, “nada repousa sobre ela”, não tem compromisso com a *mimesis* simplista da realidade. Ao compor a tetralogia pornográfica, a autora se apropria da pornografia como tema e estratégia tendo como intuito principal explorar o âmbito da transgressão, operando uma verdadeira desclassificação, desorganização e, no caso específico de *O caderno rosa*, uma manipulação do mundo real, portanto, o sentimento de desencaixe, desamparo e desordem presente em suas obras.

A partir dessas considerações, nosso fio condutor para a análise da obra, como já mencionado, é a manipulação pornográfica. Dividido em duas partes, *O caderno rosa de Lori Lamby* desconstrói e manipula o modelo infantil, naquilo que foi tomado e montado como forma e conteúdo ao longo da tradição, isto é, o conteúdo subverte a forma, a linguagem ganha corpo e organiza um universo próprio, ocasionado por uma manipulação de ordem narratorial. Por conseguinte, no primeiro capítulo procederemos a uma breve história da pornografia, essencialmente, para que a mesma possa ser considerada e valorizada enquanto categoria literária com qualidade estética. Em busca de desmistificar conceitos do senso comum, que diferenciam o erótico do pornográfico, valorizando e exaltando o erotismo e rebaixando para um plano inferior e marginalizado a pornografia, discutiremos algumas questões que rondam o imaginário de pesquisadores e amantes do tema. É preciso ressaltar, que não consideramos opostos tais temas e, sim, como complementares, que juntos evocam e instauram a transgressão, a manipulação, o caos nas narrativas. Finalizamos o capítulo apresentando e localizando a categoria pornográfica na obra de Hilda Hilst. Como dito no início, o erótico-pornográfico, o profano, são temas que sempre estiverem presentes na escrita literária da autora. Averiguar o caminho e as estratégias que a levaram a construção de sua tetralogia pornográfica é de suma importância para que possamos compreender a obra como “uma só múltipla matéria”.

No segundo capítulo, optamos por acompanhar a ordem da divisão da obra. Dessa forma, neste momento será analisado exclusivamente a primeira parte, “O caderno rosa”, em que a menina está submetida em uma situação que não condiz com o lugar a ela concedido. Lori Lamby, inserida em uma sociedade de consumo, é iniciada e empresariada pelos próprios pais na atividade sexual, e não só isso, é detentora de seu corpo, seu desejo e prazer. Será explorado a construção do discurso pornográfico infantil e a forma como é subvertida e manipulada toda uma tradição histórica e discursiva. Lori Lamby enquanto alegoria de uma prostituta-mirim com seu pequeno corpo violado faz uso da manipulação narratorial para desestruturar o imaginário pornográfico e infantil. Entre a candura aberrante e a corrupção, entre o riso e alegria infantil e o mal-estar, a primeira parte do romance suspende os limites impostos pela consciência moral e social às possibilidades de prazer.

O terceiro capítulo será utilizado a fim de compreendermos a segunda parte da obra de Hilst, “O caderno negro”. Nesta parte do romance, há uma quebra da narrativa anterior, configurando-se em um livro dentro do livro, caderno dentro de caderno. Dentro de um livro

já polemico por envolver diretamente sexo e criança, o Caderno negro dá um salto em direção ao extremo, ao excesso. Torna-se mais evidente as nuances do romance, as diversas vozes que se confundem e se complementam, os diversos gêneros que se intercalam e se mesclam e o riso, elementos funcionais com uma forte tradição literária, que assumem no romance importante fator de representação no que se refere à manipulação pornográfica criada pelo narrador. Assim, analisaremos a mudança na direção da narrativa e o processo de composição por acumulação e proliferação que se articula as diversas máscaras do narrador, cuja identidade não é tão fácil de estabelecer quanto parece à primeira leitura.

A construção de *O caderno rosa de Lori Lamby*, incorpora a fusão de diversos gêneros em um único só texto, uma verdadeira *anarquia de gênero*³, característica própria da escrita de Hilda Hilst, cuja configuração se baseia, em parte, na junção de diversos gêneros, referências, combinados de maneira improvável ou inusitada. O romance que se conecta a um conjunto de cartas, contos, poemas, relatos variados, discussões acerca de livros e sobre o fazer literário, citações de grandes nomes da literatura (Georges Bataille, D.H Lawrence, Gustave Flaubert), debates sobre questões estilísticas e formais, além de “O caderno rosa”, “O caderno negro” e mais um conjunto de fábulas reunidas em um “Caderno do Cu do Sapo Liu-Liu”. Toda essa proliferação de vozes discursivas, a anarquia de gêneros, o impossível se fazendo ordem, tornam a obra de Hilst única e singular. Ler, interpretar, analisar a obra de Hilda Hilst é sempre uma fonte segura de prazer linguístico e textual. Assim sendo, esperamos contribuir para que haja melhor reflexão, compreensão, questionamento e expressão de questões relativas à pornografia enquanto categoria literária.

³ Conceito formulado por Alcir Pécora (2005).

CAPÍTULO I
Do corpo representado

1.1 A pornografia desnudada

O sexo deve ser misturado com lágrimas, risos, palavras, promessas, cenas, ciúme, inveja, todas as especiarias do medo, viagens ao estrangeiro, novas caras, romances, histórias, sonhos, fantasias, música, dança, ópio, vinho.
(*Delta de vênus, Anaïs Nin*)

Os estudos acerca da pornografia há muito têm gerado polêmica no âmbito acadêmico e literário por sua natureza escorregadia, devido a sua forma (jornais e livros esquecidos, relegados às margens) e o seu conteúdo (o sexo explícito). Optamos por observar a pornografia por meio da representação de seu discurso em uma obra específica, *O caderno rosa de Lori Lamby*, e também, situá-la historicamente e socialmente, para que assim possamos compreender e enaltecer a pornografia enquanto categoria literária. É importante ressaltar que apesar de a pornografia ser tema recorrente desde os tempos áureos na literatura clássica grega e romana, como elementos de sedução, erotismo e representação física de órgãos sexuais, ela nunca foi considerada como um gênero literário. Essa possibilidade de ser estimada uma categoria só viria a ser discutida no século XIX. O trabalho empreendido por Lynn Hunt (1999) em *A invenção da pornografia*, consiste em compreender a pornografia enquanto “categoria de literatura ou de representação visual” (HUNT, 1999, p. 10). Para a historiadora, a pornografia “não constituía uma categoria de literatura ou de representação visual independente e distinta antes do início do século XIX”.

Como mencionado, a pornografia sempre foi vista com objeto controverso, como uma forma suja e impura de se pensar o prazer sexual. Segundo o estudo introdutório acerca do conceito de pornografia, formulado por Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1985, p.8), a palavra pornografia provém do vocábulo grego *pornógrafos*, sendo - *porni* (prostituta) e *graphein* (escrever) - que se traduz literalmente como escrito sobre prostitutas, aludindo originalmente à descrição do cotidiano das prostitutas e sua clientela. Já em termos linguísticos, para Lynn Hunt (1999) o período intermediário do século XIX foi crucial para estabelecer uma demarcação do conceito. Conforme a historiadora:

Em 1857, a palavra *pornografia* apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, e a maioria de suas variações – *pornógrafo* e *pornográfico* – datam do mesmo período. Esses verbetes surgiram na França um pouco antes. Segundo o *Trésor de la langue française*, a palavra *pornografhe* apareceu primeiro em 1769, no tratado de Restif de la Brettonne intitulado

Le Pornographe, aludindo a textos sobre prostituição, enquanto *pornographique*, *pornografhe* e *pornographie*, no sentido de escritos ou imagens obscenos, datam de 1830 e 1840. Aparentemente, a *Collection de l'Enfer*, da Biblioteca Nacional, foi constituída em 1836, embora a ideia existisse desde o regime napoleônico e, talvez, até mesmo antes. Portanto, nas décadas pouco anteriores e pouco posteriores à Revolução Francesa, o termo começou a ganhar consistência, fato que nada tem de acidental. (Ibid., p.13-14).

Seguindo essa linha etimológica, ambas definições associam a pornografia à escrita que versa sobre a prostituição. De fato, era comum, na época, que as obras pornográficas tivessem como protagonista a figura da prostituta, sendo representada como uma mulher livre e dona de seu corpo e desejos. No entanto, ao longo do século XVIII, a categoria pornográfica passou a compreender qualquer obra que tivesse como tema a relação entre os corpos, cenas de sexo explícito e a finalidade exclusiva de excitar o leitor. Ao tomar dimensões populares antes impensáveis, passa a ser atravessada pelo diapasão da moralidade. Assim, seu sentido mais comum é o normativo, isto é, toda e qualquer publicação ou exteriorização que explore a sexualidade foi considerada negativamente pornográfica. Dessa forma, a pornografia começa a ocasionar preocupações por causa de sua massificação – e preocupações que, agora, se fundamentam em questões morais, e não apenas religiosas e políticas, como nos séculos anteriores. Isso implica que a categoria só se torna possível, dentre outros fatores, a partir de uma configuração específica da obscenidade “como distinção entre o comportamento privado e público” (HUNT, 1999, p. 13); isto é, ela é legitimada quando tal distinção é ultrapassada, quando o que deveria permanecer longe dos olhares públicos vêm à tona.

Ao contrário do que se considera, a pornografia não surgiu de forma livre e espontânea, foi definida em um longo processo de conflitos entre artistas (escritores, pintores, gravadores) e os fiscais da moral da sociedade (policiais, espiões, padres), estando estreitamente ligada à censura, à filosofia e à imprensa. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação. Aqui, evocar Michel Foucault (2017)⁴ é imprescindível. Assim como a medicina, a loucura, a sexualidade - discursos que se fundamentam através da formulação de um discurso verdadeiro, fruto de nossa vontade histórica da verdade - a pornografia também é considerada produto das novas formas de regulamentação e dos novos desejos de saber. Leiamos Foucault:

⁴ Em seu primeiro volume *A vontade saber* de sua **História da sexualidade**, o filósofo desenvolvia a teoria sobre uma grande incitação aos discursos sobre o sexo que teria estourado no século XVIII francês, mas cujas coordenadas remontariam ao XVI.

O importante nessa história não está no fato de terem tapado os próprios olhos ou os ouvidos, ou enganado a si mesmos; é, primeiro, que tenha sido construído em torno do sexo e a propósito dele um imenso aparelho para produzir a verdade, mesmo que para mascará-la no último momento. O importante é que o sexo não tenha sido somente objeto de sensação e de prazer, de lei ou de interdição, mas também de verdade e falsidade, que a verdade do sexo tenha se tornado coisa essencial, útil ou perigosa, preciosa ou temida; em suma, que o sexo tenha sido constituído em objeto de verdade. (Ibid., p. 63).

Foucault defende que, ao se produzir e disseminar ao longo de três séculos e por meio de diversos tipos de estratégias e instituições (religiosas, judiciárias, pedagógicas e médicas) a ideia do sexo como possuidor da verdade, estimulou-se não só uma proibição, mas uma necessidade de se falar, escutar e uma vontade de se saber, cada vez mais, do sexo (seja do próprio ou o alheio). Os esforços das autoridades religiosas e políticas empreendidos para vigiar, controlar e proibir as diversas formas e expressões da sexualidade acabaram contribuindo para a sua definição discursiva e enquanto categoria de expressão artística literária e, também, para a constituição de um público receptor para tais obras e de autores empenhados em produzi-las. Dessa forma, todo o processo discursivo em torno do sexo desembocaria na constituição de um **dispositivo de sexualidade**, “que tem como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global” (p.116). O sexo é, então, tomado como instrumento de análise, classificação e controle de indivíduos e de seus corpos, ou, ainda como a grande causa e fundamento do pecado, das histerias, das políticas populacionais, das sexualidades marginalizadas.

O movimento de proibição e censura, conforme mencionado, ajudou a promover e disseminar um falar sobre o sexo. Por meio dos relatos confessionais acerca dos desejos, sonhos eróticos e da própria descrição do ato sexual, obras e expressões artísticas ganharam notoriedade e puderam se afirmar como categoria pornográfica, ainda que seu consumo fosse clandestino. Conforme Hunt (1999):

A pornografia surgiu, portanto, no século XVI e desenvolveu-se simultaneamente à cultura do material impresso. Não surpreende que no século XVII seu avanço estivesse intimamente relacionado com o desenvolvimento do romance, que era o mais novo e importante gênero dessa cultura. (Ibid., p.31).

Com a expansão do material impresso, o acesso às obras se difundiu. Se, antes, bastava julgar e prender o autor para conter a promoção de suas ideias consideradas obscenas e imorais, a partir da popularização da palavra escrita e do discurso do sexo, o trabalho de censura foi bastante dificultado. Devido a cultura impressa que possibilitou a um maior público a obtenção de escritos e ilustrações, a quantidade de publicações cresceu em quase todos os países, expandindo-se da França e Inglaterra, consideradas pelos estudiosos como o berço da literatura pornográfica. Nesse momento houve grande produção, circulação e vendagem tanto de jornais como de livros, cujo objetivo consciente era o de despertar o desejo sexual do leitor e, também, por meio da explicitação do sexo e o uso dos prazeres se opor às convenções hipócritas da sociedade e ao domínio da Igreja.

Homens de letras deslumbrados, líderes religiosos coléricos, autores dispostos a transgredirem, leitores curiosos, todos colaboraram para a ampliação dos discursos cujo foco era o sexo e o corpo erótico, fazendo expandir a produção, o consumo e os limites da pornografia, pois, seguindo o pensamento de Foucault (2017), evitar falar do sexo, relegando-o às margens, como algo proibido, corresponde tanto a falar dele negativamente quanto a expor-lhe claramente. Discursos libertários em prol das revoluções sexuais, combatentes da moral repressiva e hipócrita de uma sociedade burguesa e as estratégias de repressão e opressão ao sexo e à sexualidade, entre elas as censuras e os moralismos de ordem religiosa, são, pode-se dizer, lados de uma mesma moeda. Uma vez que o poder, sobretudo em relação a sexualidade, também é exercido de modo positivo, não se deve “[...] acreditar que dizendo sim ao sexo se está dizendo não ao poder; ao contrário, se está seguindo a linha do dispositivo geral de sexualidade” (Ibid., 2017, p. 171).

Destarte, pode-se afirmar que a pornografia, para ser elevada à posição de uma categoria, precisou não apenas de sua nomeação e de sua colocação em diversos tipos de discursos, não apenas de uma configuração específica em relação ao sexo, mas, conseqüente e simultaneamente, de sua popularização por via impressa. Para Hunt, “a pornografia constituiu-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas” (HUNT, 1999, p. 20), no momento em que “a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações” (Ibid., p. 13), isto é, sem a popularização do livro, sem a possibilidade de o grande público ter acesso aos livros, a pornografia não se realizaria como tal, como categoria de representação. É justamente por meio da popularização que a pornografia passaria a provocar maiores incômodos e problematizações, ou seja, quando ela se tornava um problema social e moral.

Outro ponto importante para o crescimento da literatura pornográfica, como mencionado por Lynn Hunt, foi o desenvolvimento do romance, modo narrativo ideal para as frequentes descrições minuciosas e diálogos, elementos próprios do gênero. Fazendo uso de uma linguagem mais sofisticada, os autores de romances libertinos chocavam mais pela ousadia estética, com o trabalho com a linguagem e exposição das hipocrisias da alta sociedade, do que pela descrição e explicitação de órgãos e cenas sexuais. Entretanto, a autora esclarece que a relação entre a difusão do romance e o da pornografia não é evidente, podendo suscitar diversas interpretações, mas é sabido que ambos empregaram os mesmos paradoxos relativos à imaginação e realidade. À vista disso, a pornografia começou a aparecer como gênero distinto de representação quando a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações. No entanto, a promiscuidade das representações do corpo, desejo e ato sexual – quando passou a ser possível exibir qualquer coisa para qualquer pessoa – despertou o desejo por barreiras, catalogações, novas classificações e censura. Em outras palavras, a pornografia como categoria regulamentada surgiu em resposta a ameaça de democratização da cultura, apresentando novas formas de representação da atividade sexual que, pautadas por uma intenção realista, implicavam uma transgressão deliberada da moral.

Nesse momento, faz-se necessário ressaltarmos que os elementos decisivos para a formação de uma cultura e categoria pornográfica foram estabelecidos pela literatura. Paula Findlen (1999, p.52), historiadora que integra a coletânea de ensaios *A invenção da pornografia* organizada por Lynn Hunt, defende a hipótese de que o autor Pietro Aretino “é merecedor do título de criador do gênero que se denominou pornografia”, isto é, os escritos licenciosos de Aretino, como os *Sonetos luxuriosos* (1525) ou os *Ragionamenti* (1534-1536), conferiram a certidão de nascimento e ofereceram um modelo para a moderna ficção erótica ocidental. Livre das restrições temáticas e linguísticas, ultrapassando a censura e o poder repressivo da época, o autor destacou-se entre os pornógrafos renascentistas que pretendiam “expor a coisa em si”. Leiamos a conceitualização de Findlen:

A pornografia pretendeu expor “a coisa” em si, integrando-se à forte corrente anticlassicista em voga no século XVI. (...). A pornografia, como Aretino a retratou, era uma nova literatura para um novo tempo. Livres das restrições temáticas e das imposições estilísticas dos humanistas, escritores como Aretino pretendiam chocar seu futuro público. (Ibid., p.79).

Antes de Aretino, a literatura era marcada pelo emprego de nomes técnicos, expressões e palavras que pretendiam esconder ou não revelar o que é próprio do corpo e do

desejo humano; a “coisa” era velada, subentendida, implícita. Com a expansão da cultura de mercado, de obras e autores destinados a escrever sobre a atividade erótica, houve uma necessidade de romper com certos padrões repressivos, estes que são do nível da linguagem e estilística, inovando no conteúdo para atender as demandas do público leitor e para tal, foi necessário expor “a coisa”, isto é, falar abertamente, nomear aquilo que é da carne humana, do sexo e dos prazeres, sem que haja qualquer vestígio de pudor ou moralismo. Assim, a transgressão predomina também, na linguagem, ganhando autonomia para constituir uma escrita única e inovadora. A professora e pesquisadora, Eliane Robert Moraes (2003, p.10), compartilha do mesmo pensamento, afirmando que “a palavra pornográfica acaba subvertendo sua função abstrata de signo para ganhar um corpo próprio que, no limite, substitui o corpo real”, isto é, a linguagem pornográfica quando não “disfarçada” não só representa, mas é a própria “coisa”, ganha autonomia e traz em seu corpo desejo e pulsão dos sentidos.

Se a tradição pornográfica sempre foi assolada pela conduta repressiva, por censura e proibição por parte da Igreja, políticos e a moral da sociedade, a ficção erótica/pornográfica surge como transgressão nesse contexto e como meio preferido de expressão do mal-estar da sociedade e, ao mesmo tempo, como uma fonte de lucro considerável. A partir desta evidência, pode-se perceber que a pornografia anteriormente controlada começou a tomar forma de maneira mais incisiva e avassaladora. Ao expor “a coisa em si”, a pornografia introduz o elemento transgressivo não só no quadro temático, mas também, na escolha das situações narrativas. Embora alguns teóricos e críticos considerem que há um efeito pornográfico e que tais escritos tenham como finalidade única despertar o sexual do leitor, o que pode realmente ocorrer, reconhecemos a escrita pornográfica como categoria potencializadora que transcende o conteúdo erótico *per se*, instaurando o caos e a desordem em um universo pré-estabelecido; uma escrita que subverte padrões estéticos e linguísticos.

1.2 Nos limites da palavra: pornografia VS erotismo

É metafísica ou putaria das grossas?
(*Contos d'escárnio/textos grotescos, Hilda Hilst*)

Nesse momento do texto, é de suma importância que pensemos nos limites e fronteiras entre pornografia e erotismo literário. Nosso olhar sobre tais categorias não se dirige em busca de definições, de verdades a encontrar e proclamar. Estamos dentro do caminho do risco, sem dados a assegurar fatos, sem modelos a oferecer, sem garantias. O conceito de erotismo e pornografia e suas representações encontram-se interligados a tudo o que a sociedade vê, considera, recebe-os e assim os rotula. Reconhecendo o risco e o caráter moralizante para o esboço de fronteiras, optamos por não instituir a representação pornográfica como antítese da erótica e, sim, uma problematização dos temas e evocá-los como potências transgressoras capazes de romper os limites éticos, estéticos e linguísticos.

De acordo com o pesquisador Ronnie Cardoso:

Delimitar as fronteiras entre elas sempre foi muito complicado. Apesar das tentativas de alguns pesquisadores em separá-las, distingui-las conceitualmente, essas diferenciações não parecem ser muito convincentes e são muito pouco operacionais. Encontramos definições ancoradas em um cristalizado binarismo, estabelecidas pelo entendimento do senso comum ou mesmo limitadas pela compreensão de campos teóricos variados. A definição mais aceita estabelece a dicotomia entre sexo explícito, grosseiro e vulgar, que estaria presente na pornografia, e entre sexo implícito, nobre, galanteador, que seria da ordem do erotismo. (CARDOSO, 2007, p.18).

Se nos ativermos com acuidade às palavras de Cardoso, é possível perceber a completude que a concepção de pornografia e erotismo envolve, principalmente no que concerne ao campo literário, ambas definições caem em um “cristalizado binarismo”, determinados pelo entendimento de cada época da sociedade. A definição que prevalece no senso comum considera o pornográfico como o que “mostra tudo”, o que expõe “a coisa”, enquanto o erótico é “o velado”, o implícito. Contudo, faz-se necessário frisar, que essa distinção é falsa, senão moralista. Ao considerar a pornografia, os escritos pornográficos, como algo sujo, vulgar e que almeja apenas o despertar sexual do leitor, inferiorizando-o diante do erotismo, que remete à grandeza, ao belo e sublime, caímos nas amarras do senso comum, pois, os argumentos que os sustentam são puramente moralistas. Se há diferença entre eles, ela certamente não está no grau de obscenidade, mas na composição formal, isto

é, o valor de uma obra literária não deve ser medido por sua moralidade – se expõe ou esconde cenas sexuais – mas, por sua qualidade estética.

Lúcia Castello Branco (2004), professora e pesquisadora do tema, aborda em sua obra, *O que é erotismo*, a discussão acerca das diferenças entre erótico e pornográfico e revela que ao longo da história o conceito de pornografia tem sido construído a partir de uma noção de moralidade imprecisa e ambígua, sendo relegado para às margens e o limbo da escrita ficcional. Enquanto o erótico ocupa um lugar privilegiado, pois acredita-se, que ele não se vincula diretamente à sexualidade e aos prazeres carnis, sendo uma ideia mais próxima do amor romântico, a pornografia é compreendida como qualquer publicação ou exteriorização contrária à moral e que explore a sexualidade. De acordo com o raciocínio da autora:

Outro aspecto que merece ser ressaltado se refere ao caráter moralizante dessa distinção. Ora, se o erotismo é “nobre” e “grandioso” exatamente por saber esconder, vestir a sexualidade, e se a pornografia é “grosseira” porque revela, exhibe o sexo “nu”, é evidente que, em última instância, todo impulso sexual, natural ao ser humano, deverá ser considerado também grosseiro e vulgar. Parece-me que é precisamente aí que discriminações desse tipo pretendem chegar. (BRANCO, 2004, p.20).

Tanto Ronnie Cardoso quanto Castello Branco criticam a distinção falaciosa que associa o erotismo ao que é belo e elevado e a pornografia ao que é explícito e vulgar, sendo frágil e puramente moralista as definições de ambos. Percebe-se que toda tentativa de fragmentação, especialmente, entre termos e conceitos que se interligam, insiste no equívoco de classificar e elevar determinado tipo de arte padronizada, desassociada de uma estética que trata do baixo, daquilo que é corporal e do desejo humano, que seria da ordem do popular e não da arte “tradicional”. Limitar os termos a estas condições revelaria um falso pressuposto de que nudez e sexo equivalem sempre a pornografia, e, o erotismo seria resumido a um fenômeno que, embora originário de impulsos sexuais, terminaria por se desvincular de tais impulsos e existir precisamente onde o sexo não está presente, ou pelo menos onde ele não está implícito.

Dessa forma, apresentando e analisando os conceitos dicotômicos que regem o universo ficcional erótico/pornográfico, optamos por considerar tais temas a partir do conceito de Georges Bataille em sua memorável obra *O erotismo* (2017). Para o autor (p.35), a definição parte da atividade sexual de reprodução, da qual o erotismo/pornografia seria uma forma particular, isto é, o homem, diferente do animal, foi capaz de transformar a atividade sexual em erótica. Desta forma, o erotismo não está ligado à consciência de reprodução como

um fim; quanto mais o gozo erótico é pleno, menos se está preocupado com a geração de filhos. Bataille afirma ainda que no erotismo e pornografia há um universo de possibilidades de transgressão. O poder está em violar e ultrapassar normas impostas que oferecem um sabor de perigo, um sentido de infração, pois, o domínio de ambos (erotismo e pornografia) é o domínio da violência e da violação dos corpos e de padrões sociais, éticos e estéticos. Vejamos:

O erotismo é ao menos aquilo de que é difícil falar. Por razões que não são apenas convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Ele não pode ser público. [...] Trata-se de um assunto interdito. Nada é interdito absolutamente, há sempre transgressões. Mas o interdito atua suficientemente para que, no conjunto, eu possa dizer que o erotismo, sendo talvez a emoção mais intensa, na medida em que nossa existência está presente em nós sob forma de linguagem (de discurso), o erotismo existe para nós como se não existisse. (Ibid., p.278).

Concordando com o pensador, Nuno Cesar Abreu (1996), também, associa erotismo e pornografia à transgressão de interditos:

A pornografia e o erotismo transitam sempre em terreno marcado pelas contradições, um território não determinado, uma fronteira em situações opostas, a tensão entre polaridades. Ao se instalarem, o fazem sempre como uma transgressão das interdições que também são, por sua vez, parte de um conjunto de contradições. Essa impossibilidade de traçar limites precisos entre o erótico e o pornográfico é, a meu ver, sinal de sensatez e um bom ponto de partida, tendo em vista as contradições, o jogo semântico que cerca o uso social dessas palavras, a forma dialética como a história tem tratado do assunto. (ABREU, 1996, p.11).

Ambos introduzem, portanto, o assunto das transgressões e interdições que constituem o conceito de erotismo e pornografia. Como mencionado no início, nossa intenção não é a de fragmentar os dois temas, diferenciando-os em função de uma ordem moral. Entendemos erotismo e pornografia como categorias complementares que conjugam o texto literário, uma força e, concomitantemente, um equilíbrio que juntos têm a transgressão como fio condutor de sua produção, ou seja, são discursos da obscenidade na medida em que mostram o sexo “fora do lugar” a ele determinado pela cultura, transgredindo o interdito imposto à sexualidade, revelando o indesejável. Como caracteriza Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1985), a prática do proibido só é possível na forma de transgressão, pois, é isso que alimenta e impulsiona a vida sexual e erótica dos seres, acrescentando-lhe o colorido singular a que chamam de desejo.

Nessa perspectiva, optamos por conduzir nossa pesquisa a partir do que consideramos como manipulação pornográfica. Inseparável da transgressão, entendemos como manipulação a capacidade de um texto pornográfico de instaurar aquilo que é do campo do excesso, isto é, aquilo que excede normas, padrões e, essencialmente, desconstrói todo o conceito de narrativas pornográficas. A manipulação pornográfica ganha destaque na pesquisa a partir de uma ordem narrativa, da qual veremos mais adiante, que coloca a linguagem diante do seu próprio limite, dissolvendo-se em metáforas, deslocando imagens e rompendo com o ideal imaginário do leitor e do mercado editorial. Dessa forma, a manipulação pornográfica está estreitamente conectada com o sentimento de transgressão, revelando o prazer, intrinsecamente relacionado à proibição. A manipulação pornográfica não só irá revelar o que está oculto, ou, o que está relegado às margens, mas, por meio da transgressão, irá provocar e manifestar todo o potencial de violação, tornando-se livre das amarras da sociedade e de padrões moralistas, trazendo para o texto ficcional a máxima visibilidade de tudo o que encontra.

Nessa mesma linha de pensamento, Lúcia Castello Branco (1995), em um outro ensaio que compõe a obra *Literaterras*, deixa de lado a dicotomia entre erotismo e pornografia e avança para um outro conceito de pornografia a partir do que conceitualiza como “retórica do gozo”. A pesquisadora esclarece que o que conhecemos como pornografia refere-se à escrita pornográfica “oficial”, isto é, uma escrita que se faz veiculada pela indústria cultural, essa que é tolerada e facilmente digerível, lembremos de obras como *Cinquenta tons de cinza* (2011), de E. L. James, e, *O doce veneno do escorpião* (2005), de Bruna Surfistinha, que encaixam nesse perfil. A rigor, livros como os de Marquês de Sade, Georges Bataille, Glauco Mattoso, Reinaldo Moraes e da própria Hilda Hilst, são muito mais obscenos e provocativos do que a simples pornografia comercial. A retórica do gozo constitui a oposição. Ao contrário das obras que visam apenas o lucro e a fácil excitação de seus leitores, são textos que deslocam e perturbam o leitor, textos do excesso e da violência. Leiamos a conceitualização de Branco:

Como escrever o gozo, se isso significa também escrever a morte, o horror, a violência, o excesso, sentimentos que, se nos assaltam diariamente, da mesma forma nos escapam como uma aparição? [...] A escrita do gozo é necessariamente a escrita do indizível, do impossível. Falar em excesso, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até no falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo. Aqui é o lugar não só do sexo explícito, mas da linguagem explícita, que, por excesso de significação, desemboca no silêncio ou no vazio, torna-se uma “não-linguagem”. (Ibid., p.109).

O texto do gozo, ao contrário do texto que somente repete padrões e cenas com a finalidade única de excitar o leitor, é sempre incomodo, inquietante, absurdamente imoral, pois, provoca o leitor e faz com que ele se desloque do lugar comum, mexe não só com o aspecto físico, mas com o psicológico, rompendo com os limites sociais e éticos já construídos. A transgressão de uma escrita do gozo se localiza na liberdade da literatura de se permitir ao “antiutilitarismo, ao excesso, a extravagancia”. Neste mesmo caminho do pensamento da pesquisadora, é possível pensarmos a manipulação pornográfica em Hilda Hilst, nosso fio condutor da pesquisa, com a escrita do gozo, pois, como vimos acima, tais escritos representam “o lugar não só do sexo explícito, mas da linguagem explícita”, uma escrita que não se quer apenas do desejo, mas do gozo, de colocar o corpo sobre a cena e expor todas os seus delírios e vontades mais secretas. Em Hilda Hilst, especialmente em sua obra *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), a grafia do gozo se manifesta por meio de uma manipulação narrativa, um verdadeiro jogo com a linguagem, com o corpo infantil e com os limites da estética literária.

1.3 “Buscando aquele Outro decantado”: pornografia em Hilda Hilst

O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. (O caderno rosa de Lori Lamby, Hilst)

Poeta. Cronista. Dramaturga. Prosadora. Percorreu todos os gêneros de forma individual, separados. Depois tudo isso junto e mesclado “numa só múltipla matéria”. Estimada pela crítica literária como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX, Hilda Hilst (1930-2004), desafiou todas as fronteiras dos gêneros literários, e não só entre os literários, teve em relação ao mundo uma postura de desençaixe e enfrentamento. Em sua obra completa, encontra-se piadas, fábulas, fragmentos de jornal, citações filosóficas. Dessa forma, constitui-se uma obra única, peculiar e transgressiva e não há gênero literário que resista a uma transgressão no nível da linguagem e temática. A obra de Hilda Hilst é (de)generada. Escritora excêntrica. Ousada. Escrachada. Insubmissa. Intensa. Indomesticável. Filosófica e mística. Lírica e pornográfica. Bruxa e devota. Debochada. Desbocada. Deslocada. Sobretudo, deslocada. Hilda Hilst atravessou 50 anos de vida

literária⁵, atravessou diversas ondas artísticas, diversos movimentos literários e não se filiou a nenhum deles e de tal forma que nenhum deles a reivindicou também. Dessa maneira, definitivamente, deslocada.

Pouco citada nas grandes obras e por autores que dedicam a estudar e formular a História da literatura brasileira, se constituiu um silêncio em torno da produção artística de Hilda Hilst. É certo que importantes historiadores da nossa literatura (como Silvio Romero, José Veríssimo) pouco registraram de nomes femininos em suas antologias. Com ressalva a Alfredo Bosi (2013⁶), de maneira muito discreta, que a incluiu ao ideal da geração de 45 por possuir “tendências formalistas e neo-simbolistas”. Escrevendo ao lado de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, grandes nomes da contemporaneidade pós geração de 45, Hilda Hilst foi pouco falada e não recebeu o mesmo esplendor. É possível levantarmos alguns questionamentos diante dessa conjuntura: Hilda foi ignorada por ser mulher? Por ser uma mulher livre, que esbanjava luxos, frequentava bares e cultivava vários amores? Ou, por tratar em suas obras de questões metafísicas, uma escrita sempre marcada pelo desejo? Questionamentos que merecem extrema atenção, pois, a autora foi além de tudo isso. Ultrapassou padrões sociais, éticos e, também, linguísticos. E é justamente tal ultrapassagem de bordas, os (des)limites, as transgressões que nos instigam a pesquisar a obra hilstiana.

Tratou do erótico, do sagrado, da morte e de Deus, devotando toda a sua obra ao pai, Apolonio de Almeida Prado Hilst, que muito cedo fora tomado pela loucura e cuja presença é marcada em toda a sua escrita literária. De vida social e amorosa intensa na grande São Paulo, Hilst decide, em 1965, inspirada pela leitura de *Cartas el Greco* (1957), de Nikos Kazantzakis, construir em um terreno familiar nos arredores de Campinas a *Casa do sol*, com a finalidade exclusiva de dedicar-se exclusivamente à literatura, pois, seguindo o pensamento do autor, acreditava que somente com o isolamento do ser, compreenderia “isso de vida e morte, esses porquês⁷”.

Durante toda a vida, Hilda Hilst foi assombrada pela escassez de leitores e críticos, que a consideravam hermética, totalmente incompreensível, uma verdadeira “tábua etrusca”⁸.

⁵ Entre 1950 e 1992, foram publicados 41 volumes (que abrangem poesia, teatro, romance, novelas, crônicas), tendo recebido os mais importantes prêmios literários do Brasil.

⁶ Na obra *História concisa da literatura brasileira*, p.498.

⁷ A obscena senhora D. (Hilst, 2018, p.17)

⁸ Na coletânea de entrevistas com a autora, reunidas na obra *Fico besta quando me entendem* (2013), Hilda Hilst usa diversas vezes “tábua etrusca” para referir-se à dificuldade que atribuem à sua escrita, de modo que essa expressão ficou fortemente associada à sua obra, sendo várias vezes usada para referir-se a ela.

Como dito acima, o erotismo, o sagrado, a morte são temas centrais de suas obras, além disso, são modos operatórios de linguagem, sua tendência incontinente, seu excesso. Está aí o ponto crucial que fez com que as obras de Hilst fossem consideradas de difícil entendimento: o extremo entre pensamento teórico e filosófico como via inevitável de criação. Nesse extremo, no cruzamento entre pensamento metafísico e poético, filosofia existencialista com pornografia, o sagrado e profano, que a autora constituiu uma vida literária polêmica, ancorada nos limites do que a linguagem suporta. Aqui, vale ressaltar, nossa intenção não é a de propagar que os escritos da autora são de difícil compreensão, não os consideramos como uma “tábua etrusca”. No entanto, entendemos que aproximar-se deles requer coragem e despir-nos de: modos, mascaras, roupas, porque a violência presente nessas obras, a força desconstrutora de padrões e estigmas sociais e literários podem nos dilacerar. Leiamos um trecho de uma entrevista da autora que aponta para esse caminho:

Para mim a problemática importante é a morte, as relações humanas, as relações eróticas, as situações extremas. Eu não tenho nada a ver com essa coisa do dia-a-dia, ainda que ela possa ser terrível. Eu tenho a ver com a situações extremadas, o homem em convulsão.

Em outro registro, em uma entrevista publicada também em *O estado de São Paulo*, Hilda revela:

“[...] Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio os outros para me distrair mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída. (...). Parece que as pessoas querem livrar-se assim de si mesmas, que têm medo da ideia, da extensão da metafísica de um texto, da pergunta, enfim.” (HILST, 1975, p. 30).

Em ambos trechos, a autora aponta para aquilo que a mobiliza, apostando sempre na via do excesso e da metafísica como fio condutor de sua obra. Hilst sugere que a literatura está mais próxima do que é extremo, sujo, desprezado, do que questões rotineiras do dia-a-dia, dos bons modos e bons costumes. Observa-se também, um dedicado trabalho de elaboração com a linguagem e de seus temas. Com o isolamento na *Casa do sol*, Hilda conseguiu dedicar-se para o ofício de escritora, o que ocasionou em uma construção de uma imagem ousada, desconcertante e até mesmo, mística, e para a criação de um estilo literário próprio. Dessa forma, é interessante analisarmos a aposta no erótico-pornográfico que atravessa grande parte da obra hilstiana. Ao jogar luz sobre o que está relegado às sombras e às margens, ao revelar o segredo que excede o valor moral, o pornográfico se apresenta como

um dispositivo de transgressão das convenções sociais que anulam uma experiência já formulada.

Movida pela angustia e desejo de ser lida, reconhecida e entendida por um grande público, que não fosse o círculo restrito de amigos e críticos, e numa tentativa de expandir-se no mercado editorial, vender e obter mais lucro, Hilda Hilst dá o “adeus à literatura séria”, optando por escrever bandalheiras, putaria. Determinada, publica a tetralogia pornográfica composta por nosso objeto de estudo, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio/textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992). Como a literatura dita “séria” não vendia, esta notável senhora mergulhou na obscenidade, provocando e chamando a atenção da mídia e da crítica. Sobre sua estratégia pornográfica, Hilda comenta em entrevista realizada em 1991⁹:

É um absurdo você fazer obras-primas como eu faço e guardar tudo na gaveta, esperando que daqui a cinquenta anos as pessoas falem de você. O escritor, acima de tudo, quer ser lido. O Léo Gilson Ribeiro ficou muito magoado por eu ter escrito esses livros. Ele me disse: “Pensa no Kafka, que levou anos para publicar um livro”. Mas com todas essas formas de divulgação que um livro tem é um absurdo pensar assim. Porque, se você está vivo, a sua vontade é de se comunicar com o outro.

Foi uma aventura muito divertida dentro da minha carreira, eu estava realmente muito triste. Eu sei que escrevi um poema da melhor qualidade, fiz uma revolução dentro da literatura brasileira, foram anos de trabalho para eu dar o meu recado e não obtive resposta. Quando surgiu essa ideia, eu comecei a escrever a Lori Lamby, para mim foi uma experiência radical e divertida. Com esse tipo de literatura, você vê a reação imediata das pessoas. Eu recebo cartas assim: “Adorei seu livro imundo, passei noites adoráveis”. E com isso eu estou me divertindo até hoje.

A atitude da autora em saltar de uma produção marcada por questionamentos metafísicos à escrita pornográfica revela o quanto tal projeto estético fora intencionalmente elaborado. Hilda pensou, planejou e publicou um conjunto de obras cuja intenção maior era a projeção e lucro, sua postura revela uma consciência dos mecanismos que movem esse setor da indústria cultural. Ao optar pelas veredas da pornografia, conseguiu chamar a atenção da mídia, de pesquisadores, críticos e é, claro, despertar a curiosidade dos leitores. Consideramos tal estratégia literária como uma forma de inovação estilística e, essencialmente comercial. Buscando manter-se em sintonia com os leitores, com a era de

⁹ Entrevista realizada por Hussein Rimi, que integra a coletânea *Fico besta quando me entendem* (2013), organizada por Cristiano Diniz.

uma indústria cultural massificada, Hilda Hilst procurou novas formas de arte e representação, transgredindo os padrões de sua própria tradição literária e de uma literatura canonizada e padronizada da modernidade.

Destarte, não podemos negar e deixar de considerar certa tradição erótica literária brasileira. Apesar de a historiografia brasileira “oficial”, ignorar a literatura pornográfica, muitos de nossos grandes autores exploraram esse território. Podemos citar Machado de Assis, Lygia Fagundes Telles, Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan. Autores que em diversas obras, sejam em prosa ou lírica, verbalizaram a temática erótica. Entretanto, tudo construído de forma velada e implícita, como se houvesse um medo de colocar o que é próprio do corpo – os desejos, as pulsões – em um livro. Há uma tradição pornográfica popular ligada à literatura de cordel, ao Carnaval e até nos cantares religiosos existe uma certa malícia, mas, ser considerada como literatura, há ainda um grande caminho a percorrer.

Para visualizarmos tal ausência e o silêncio em torno de uma categoria pornográfica brasileira, recordemos do poeta Gregório de Matos (1636 – 1696), considerado o pioneiro a escrever pornografia no Brasil. Boca do inferno, como ficou conhecido, somente no final da década de 90 que ganhou uma edição totalmente sem censura de sua obra. Mesmo no campo da prosa, são poucos os exemplos de coletâneas disponíveis para consulta. O resultado é o desconhecimento quase total do aspecto erótico de autores consagrados como Erico Verissimo, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Marques Rebelo, Autran Dourado, Ferreira Gullar, Murilo Rubião. Estaríamos, então, perante uma das múltiplas incoerências nacionais? O país da volúpia, sensualidade e da malícia não conhece a sua produção literária pornográfica? Ainda hoje, em tempos sombrios de uma política conservadora aos extremos, pode-se afirmar, que ainda há um longo percurso para vencermos tal conservadorismo. Apesar de a televisão, o cinema terem uma maior liberdade para ousarem, a literatura pornográfica segue sendo vítima de estigmas e repressão.

Quando o assunto é a literatura pornográfica produzida por mulheres, a repressão é ainda maior. Se elas não tinham o direito de sequer usufruir da escrita e leitura, escrever erotismo seria um ato abominável, digno de merecer a fogueira. Inúmeros mecanismos de controle e poder instituíram regras e padrões em torno do corpo feminino, isto é, instituições de poderes – a Igreja, o Direito, a Pedagogia, a Medicina – ditaram e governaram o Ser mulher. Não podiam escrever, não podiam usar saias, não tinham direito ao voto, ao próprio corpo. Exteriorizar as suas vontades, prazeres, escrever obscenidades era impensável. Em uma entrevista conferida ao **Jornal Observador**, de Portugal, Eliane Robert Moraes afirma:

A história da literatura erótica no Ocidente, no Oriente não sei dizer mas acredito que seja mais ou menos parecido, tem pouquíssimas mulheres. Você começa a ter os primeiros nomes femininos no século XIX e depois é algo que vai crescendo. Na antologia que organizei, o primeiro nome feminino é a Alexandrina da Silva Couto dos Santos, uma poeta de meados do século XIX. Depois você tem uma outra no final do século XIX, depois começa a ter outra ali nas primeiras décadas do século XX. Mas efetivamente, você só passa a ter uma produção feminina um pouco maior a partir dos anos 1970. Não obstante a gente estar numa ditadura no Brasil, tivemos uma contracultura também. Os ecos internacionais da revolução sexual, do feminismo, da pílula, tudo isso faz com que comece a haver uma produção feminina. Essa questão é muito importante, esse atravessamento da questão de gênero no erotismo. (Ibid., 2018).

No Brasil, a situação não é muito diferente. Apenas dois nomes costumam vir à mente de imediato: a própria Hilda Hilst e Cassandra Rios (1932 – 2002), a escritora mais censurada da ditadura militar. Considerada a primeira escritora do país de narrativas eróticas, Cassandra incomodou os militares não só pelo seu conteúdo erótico e transgressor e sua popularidade, mas também, por ser assumidamente lésbica, isto é, a combinação de duas características abomináveis aos olhos dos militares. Segundo Laís Modelli (2019), apesar de toda repressão e perseguição, a autora se tornou a primeira escritora brasileira a vender 1 milhão de exemplares, superando escritores populares de sua época, como Jorge Amado, Clarice Lispector e Érico Veríssimo. Foi, ainda, o primeiro caso conhecido de uma escritora nacional a viver exclusivamente da venda de seus livros, nunca tendo exercido outra profissão”.

Com temática pornográfica e homoafetiva e com uma escrita direta e explícita. sua lista de *best-sellers* inclui vários livros com títulos provocativos, como *Nicoletta ninfeta* (1950), *Tara* (1975), *Carne em delírio* (1976) e *O prazer de pecar* (1979). Entretanto, e infelizmente, pela censura que vivenciou, até os dias atuais é difícil encontrar seus mais de 35 romances em livrarias e sebos. Hoje, podemos afirmar, que a escritora gaúcha Natália Borges Polezzo tem ganhado merecidamente espaço na literatura homoerótica brasileira. Vencedora do prêmio Jabuti (2016) na categoria contos com a obra **Amora** (2016), composta por mais de 50 personagens lésbicas, Polezzo trata de amores, desamores, descobertas, preconceito; escritos em diversos gêneros e diferentes formas, tudo construído sem perder o traço poético.

Enquanto Cassandra Rios dedicou-se com exclusividade à produção de literatura pornográfica e homoerótica, o caminho percorrido por Hilda Hilst até chegar nas “bandalheiras” foi estratégico, como já mencionado. Mas vale ressaltar, que a pornografia não isenta a obra hilstiana de seu hermetismo formal e de conteúdo. Hilda manteve sua escrita

rebuscada, distanciando-se do gosto médio das massas. A pornografia ganha nova roupagem, desviando do efeito básico de causar excitação física no leitor. Se, por um lado, a escolha da categoria pornográfica refletiu uma opção clara de transgressão do estilo tradicional em busca de uma nova forma de expressão e de um re-fazer literário, por outro lado, a realização efetiva do projeto se concretizou como metaficção com objetivos críticos definidos. Hilst com a escrita de suas “doces e tenras bandalheira”, subverte padrões morais e estéticos e tece críticas mordazes ao mercado editorial, como também, ao próprio fazer literário, propondo uma fina reflexão sobre a possibilidade de brincar com os limites da arte.

Os três livros em prosa que compõem a tetralogia - *O Caderno Rosa*, *Contos d'escárnio* e *Cartas de um sedutor* estruturam-se em forma de encaixes narrativos, são enredos desdobráveis. Narradores em 1ª pessoa que incorporam outras narrativas (cartas, contos, poemas) e outras vozes. Narradores múltiplos que citam o tempo todos outros autores, outras referências em uma rede sofisticada de intertextualidade crítica. O que há na estratégia pornográfica de Hilst é um verdadeiro orgasmo verbal, uma manipulação da própria categoria literária pornográfica, que representa um estilo único e exibicionista, pois, mistura virtude e profanação, submetendo o leitor à problemática de não saber se ri, se pensa ou se entrega à excitação. Eliane Robert Moraes (2007), revela que tal confronto em tentar aproximar o que é do campo do sagrado, da filosofia com expressões chulas perpassa todo o conjunto de obra de Hilst, que insiste em colocar a alta cultura à prova da mais deslavada pornografia. Para a pesquisadora, ao deslocar temas imorais “do gueto onde se confinam os gêneros inferiores, associando-os às expressões legitimadas como superiores, Hilda subverte a hierarquia dos saberes, perturbando a zona de tolerância que o país reserva às fabulações sobre o sexo” (p.13-14).

Dessa forma, apesar da intenção em escrever somente bandalheiras, aquilo que é do campo do excesso, da luxúria verbal, Hilda conseguiu ir além, transcendendo e subvertendo o estatuto pornográfico, isto é, ela utiliza como recurso o rebaixamento e a marginalização dos temas e acrescenta um novo olhar, uma nova perspectiva para a pornografia, ela se torna transgressiva, passa a habitar um campo que não foi reservado a ela. São justamente esses elos, esses polos que, a princípio, parecem excludentes, que tornam a obra hilstiana única e particular. Leiamos as palavras da autora, que reflete a consciência transgressiva de sua produção:

Todos os meus personagens têm o mau hábito de pensar. Mesmo quando decidi escrever literatura pornográfica, meus personagens viviam com a

cabeça cheia de pensamentos. Eles pensam sem parar. Até no meio do sexo, decidem fazer perguntas supercomplicadas. Isso me faz lembrar o *Hípias Maior*, um desses diálogos contestados atribuídos a Sócrates. A certa altura, diz: “É melhor se desentender com o mundo todo do que com a única pessoa com quem se é forçado a viver após ter se despedido de todos”. Penso do mesmo modo. Se você é coerente consigo mesmo, o resto é suportável. Eu suporto. Só espero que não resolvam encontrar implicações hegelianas ou metafísicas nos textos pornográficos. (HILST, 2014).

Coerência, é esse o termo que define toda a produção literária de Hilda Hilst. A fase pornográfica soa mais como uma extensão de uma escrita que já tendia ao erotismo, ao pornográfico, ao profano. No seu caminho pela poesia, é possível encontrarmos um erotismo ligado fortemente ao sagrado, a ideia do Deus incomunicável e ao desejo por uma transcendência. Em *Do desejo* (2004), por exemplo, há uma busca “pelo outro decantado” que beira uma experiência quase sexual com Deus, um desejo intenso e frustrado de continuidade com o sagrado e a santidade. Na prosa, podemos citar dois exemplos. Em *Kadosh* (2018), a obra possui uma dinâmica sexual, que se alonga em um movimento contínuo durante toda a narrativa, em um vai-e-vem, entre metáforas, interposições, os personagens-narradores vão tecendo questionamentos sobre o universo do corpo e novamente, buscando uma aproximação sagrada-profana com deus. O ápice da ideia de uma união místico-carnal acontece entre a própria personagem Kadosh imaginando em como seria fazer sexo com a divindade, chegando-se ao máximo possível da heresia.

Em *A obscena senhora D* (2018), o corpo enquanto objeto de prazer de uma senhora de sessenta anos ganha evidência. Hillé, a narradora, é obscena porque descreve o sexo e seus desejos com profunda liberdade, vendo em seu conhecimento das sutilezas de seu corpo envelhecido, uma possível forma de compreensão de seu estado de derrelição, desamparo e abandono. Por não se fixar em um único gênero, subvertendo as formas padronizadas da linguagem, a escrita de Hilst incomoda o leitor despreparado, visto que a composição da linguagem, em certos momentos, faz-se através da união de elementos contrários, "eu à procura da luz numa cegueira silenciosa" (HILST, 2018, p. 17), tornando-se, assim, características dos pensamentos das personagens hilstianas.

Se em *A obscena senhora D*, a personagem protagonista é uma senhora obscena com traços de insanidade à procura de respostas acerca de Deus, morte e da compreensão de seu próprio corpo erótico deteriorado pela velhice e abandono, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, vemos a representação do oposto; o corpo que goza e sente prazer é de uma suposta criança. Com esses dois romances, Hilda Hilst une as duas pontas da vida: velhice e infância.

Justamente por tratar de temas polêmicos, como a prostituição infantil e pedofilia, que *O CR* foi o livro que mais colocou Hilst sob a atenção da mídia, causando uma demanda nas vendas que resultou em uma segunda impressão no ano seguinte a sua primeira publicação. Além disso, tornou-se a primeira obra da autora a ser traduzida na íntegra para outro idioma.

O romance em questão, *O caderno rosa*, transita entre a criação artística e as demandas do mercado. No entanto, Hilda Hilst não se limitou à pornografia comercial, transcendendo-a e propondo o que denominamos de manipulação pornográfica. Elementos da pornografia combinaram-se com o experimentalismo, com a transgressão, confirmando uma estratégia em valorizar a imaginação criativa em detrimento do conformismo. O desconforto que tal obra desperta deve ser considerado como um fator central para a confirmação de uma manipulação de ordem narrativa, o que veremos mais adiante. Hilda Hilst optou pelo caminho da violência, do excesso e nos ataca como seu poder destruidor de criação. Em sua obra, nada é sutil, agradável, leve. Tudo excede, transborda, dilacera.

CAPÍTULO II

Do pornográfico manipulado

2.1 O discurso pornográfico infantil

Não sei por que as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. Quero dizer da moça. (HILST, 2005, p.67).

O caderno rosa de Lori Lamby (1990), possui algumas funcionalidades que parecem querer apresentar um discurso pornográfico infantil em veredas de uma manipulação, configurando uma escrita e narração repleta de significações e sentidos. O processo em que ocorre toda a configuração do enredo central constrói, aos poucos, uma narrativa que se desenrola pelo brincar narratorial de uma suposta criança e, sobretudo, pelo rompimento do horizonte de expectativas do público leitor. Nessa perspectiva, o que será discutido neste tópico funcionará como matéria-prima para a percepção daquilo que chamamos de manipulação pornográfica.

Lori Lamby, protagonista e suposta narradora do diário-romance, descreverá suas aventuras sexuais na prostituição. O que torna a obra um escândalo, como foi considerada na época de sua publicação, é a configuração da narradora-personagem. Lori tem apenas oito anos e, adora o que faz: se diverte com as delícias e prazeres da prostituição, adora ganhar “dinheirinho” e presentes dos seus clientes, fazendo tudo isso, é claro, com o apoio e incentivo dos pais proxenetas. As confissões escritas pela menina em seu diário rosa, desconstroem o modelo infantil padronizado, naquilo que foi tomado como forma e conteúdo ao longo da tradição literária. Embora não seja direcionada para o público infanto-juvenil, a obra constrói uma alegoria da persona infante que dialoga e rompe com o padrão de literatura infantil, isto é, subverte a monotonia e o caráter de inocência presente em obras do gênero.

Anderson Nunes da Mata, em *O silêncio das crianças* (2010), revela que a literatura sempre trouxe consigo uma visão passiva e pouco empírica da infância, carregada de uma ideia de inocência e pureza plenas. Para o autor, é somente após o período do Romantismo no Brasil que vamos ter uma reinvenção da infância na literatura, “essa condição passiva da infância encontra superação definitiva em Clarice Lispector, criadora de personagens infantis complexas, capazes de agir e oprimir, inclusive a si mesmas” (p. 19). Recém-saída do silêncio, da mudez e de toda a visão angelical, a criança passa a constituir um novo espaço, dessa vez, marcado pela violência urbana e familiar, pelos impulsos sádicos e masoquistas e por todo aparato de informações midiáticas, lançando sobre si um olhar reflexivo que, antes, não lhes era permitido.

Personagens crianças com direito à voz, crianças que narram, que revelam situações de marginalidade, miséria, abuso sexual e exploração infantil são alguns dos temas que passam a configurar o cenário da literatura brasileira contemporânea¹⁰. Personagens infantis que possuem corpos, sentem e desejam, pois, é também pelo corpo que podem expressar o quão distante estão da infância padronizada. Em *O caderno rosa*, Lori Lamby sai da condição de infante (aquele que não fala), para se fazer ouvir por meio do sexo e da escrita. Os usos de seu corpo, de sua linguagem e individualidade, vêm à tona por meio de uma engenhosa trama do romance que se configura mediante uma manipulação narrativa. Aqui, compreendemos a manipulação como um processo narrativo-discursivo que é personificado no romance por meio de sua protagonista. Manipulação narrativa que ocorre funcionalmente pelo discurso pornográfico que percorre o processo configurativo de uma personagem alegórica, isto é, há uma construção de um discurso infantil.

Dividido em duas partes – o caderno rosa e o caderno negro – a obra vai, paulatinamente, manipulando os (des)caminhos que a narrativa traduz, quebrando com as certezas postas em evidência pelos leitores. Diante disso, cabe problematizarmos a construção de um discurso infantil protagonizado por Lori Lamby, ou melhor, a manipulação de um discurso infantil pornográfico. Posto isso, nos deparamos com alguns questionamentos: como uma personagem-narradora de oito anos descreve o momento fugidio do sexo? Como estabelece a construção de um corpo-criança que sente prazer, alegria, goza e gosta do sexo com adultos? Leiamos um trecho do início da narrativa que demonstra extrema espontaneidade no narrar pornográfico infantil:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. (HILST, 2005, p. 13-14).

¹⁰ De acordo com o pesquisador Anderson Luís da Mata obras como *Cidade de Deus* (1990), de Paulo Lins, *O azul do filho morto* (2002), de Marcelo Mirisola, representam um marco na literatura brasileira, pois, trazem a criança-personagem em situações limites.

Estamos diante das primeiras palavras escritas no diário de Lori Lamby, no qual ela relata a maneira como vai organizar sua escrita, ou seja, como escreverá suas possíveis experiências sexuais na prostituição em seu caderno rosa. Em tom confessional e íntimo, característico da escrita em diário, Lori afirma que contará da maneira como sabe, pois, seus pais permitiram que ela o fizesse assim, por isso a configuração de uma linguagem própria repleta de diminutivos (papi, mami, caminha), repetições e marcas da oralidade (aí, daí e então). Diante dessa materialidade, percebemos a ágil manipulação na construção de um dizer infantil. A linguagem absurdamente infantil não representa um falar de uma criança empírica. Lori Lamby com seu excesso de diminutivos carregados de afetividade e inocência constitui e corrobora para a construção de uma infância pornográfica fictícia, tal efeito é engendrado pela própria manipulação narratorial que tenta se aproximar do real, mas que acaba deixando pistas de uma grande armadilha textual.

Nessa compleição, a escrita em estilo diarístico reforça a potência da ideia de manipulação no romance. No diário, elemento pessoal, passível de alterações de toda ordem, as memórias sexuais de Lori são estruturadas pela égide não somente da dúvida, mas da quebra com o costumeiro padrão de literatura infanto-juvenil. Sob essa perspectiva, acreditamos que, ao vivenciar a sua própria sexualidade, confessando-a, Lori Lamby está em um momento de sujeição, constituindo-se como sujeito, mas numa relação de si para si. A narradora-criança faz de seu diário um espaço de circulação de seus desejos e descobertas sexuais, configurando uma busca de si e de consolidação enquanto sujeito-criança. No entanto, discorrer sobre o sexo faz com que venha à tona a verdade dentro do que a constitui e o que irá se consolidar como manipulação narratorial. Dessa forma, é de suma importância que discorramos acerca do discurso pornográfico que se consolidou a partir de repressão e interditos, como também, pelo ato da confissão¹¹.

Segundo os estudos de Michel Foucault (2017, p. 07), no que concerne a linguagem e ao vocabulário erótico, no início do século XVII ainda vigorava certa liberdade de corpo e falares sexuais, “as práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva (...), eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade e da decência”. Com a expansão da burguesia e do capitalismo, há uma mudança radical, a sexualidade é silenciada. Uma grave caução histórica e política a protege e esconde. Chega-se o momento em que aumenta a restrição com a sexualidade, levando-a para os recônditos dos lares, “a família conjugal a confisca. E absorve-a inteiramente, na seriedade da função de reproduzir”. O

¹¹ FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*.

discurso pornográfico, o falar sobre o sexo e a expressão da sexualidade e desejos, tornam-se temas de interesse da família e da igreja, cuja função primordial é a de reprodução e extensão da família. Sobre a figura da criança, Foucault argumenta:

As crianças, por exemplo, sabe-se muito bem que não têm sexo: boa razão para interditá-lo, razão para proibi-la de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos onde quer que venham a manifestá-lo, razão para impor um silêncio geral e aplicado. Isso seria próprio da repressão e é o que distingue das interdições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. (FOUCAULT, 2017, p.8).

Nesse sentido, entende-se a infância como um período de completa inocência, em que não há espaço para qualquer manifestação de ordem sexual. A sexualidade infantil, passa a receber importante foco da Medicina e da Pedagogia, do qual se dispuseram inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas com o intuito de instaurarem uma ordem e controle para a circulação dos discursos acerca da sexualidade infantil. Em *A ordem dos discursos*, Foucault (2014, p.9) revela que em toda a sociedade há procedimentos para controlar a produção e circulação desses falares. Assim, “não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, não pode falar de qualquer coisa”. Dessa forma, os discursos sobre a sexualidade não podiam mais circular como antes, em qualquer lugar e ser proferido por qualquer pessoa, mas somente em lugares permitidos e por pessoas autorizadas, são elas; os pais, a igreja, os médicos, “somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo” (2017, p.9). Cria-se, portanto, estratégias de poder que engendram determinadas verdades sobre o sexo, verdades essas construídas politicamente de acordo com a historicidade do momento.

O fim do século XVII, então, foi marcado por uma profunda repressão em torno do sexo, este passa a ser reduzido a nível da linguagem. Acontece uma transformação vocabular, as palavras são filtradas, definindo-se, também, os lugares, momentos e pessoas adequadas para falar sobre o tema considerado pornográfico e obsceno. No entanto, tais interdições não evitaram uma explosão discursiva acerca da sexualidade e de manifestações de ordem sexual. No século seguinte, XVIII, os discursos sobre o corpo erótico não pararam de crescer, se multiplicaram no que diz respeito ao exercício de poder. Isso, por ter havido uma valorização

do falar indecente, “o essencial é a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais” (FOUCAULT, 2017, p.20). Além da família tradicional, a pastoral cristã exerce um papel de suma importância nesse processo, isto é, a igreja católica começa a incitar a prática da confissão do sexo. Assim, dentro de um espaço considerado sagrado – o confessionário, as pessoas são incentivadas a falar de seus prazeres e desejos mais íntimos, revelando os chamados “pecados” e, assim, sabendo dos mais íntimos desejos e sobre o que acontecia no quarto do casal, a Igreja exercia seu poder condenatório, constituindo-se uma tentativa de:

Impor regras meticulosas de exame de si mesmo. Mas, sobretudo, porque atribui cada vez mais importância, na penitência – em detrimento, talvez, de alguns outros pecados – a todas insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos da alma e do corpo, tudo isso deve entrar, agora, e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual (...). Tudo deve ser dito. (Ibid., p.21-22).

Por meio da prática da confissão, a pastoral cristã quer saber tudo que está relacionado ao uso dos prazeres e dos corpos. O discurso pornográfico, de acordo com os princípios cristãos, tinha como obrigação ser elaborado em uma linguagem obediente e depurada, o qual revelaria os segredos íntimos dos indivíduos. Nessa perspectiva, a confissão foi imposta como forma de contrição geral e como forma de vigilância dos desejos, fantasias e prazeres sexuais. É importante ressaltar que não se tratava, apenas, de os indivíduos confessarem sobre seu sexo, como exigido na Igreja, mas “de dizer, de se dizer a si mesmo e de dizer a outrem, o mais frequentemente possível, tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres” (Ibid., p.23), isto é, fazer de seu desejo e prazeres, um discurso. O objetivo maior era fazer com o que o indivíduo transformasse o sexo em discurso, em linguagem numa busca do saber e compreensão sobre si mesmo.

Durante três séculos a Igreja trabalhou para que o homem ocidental falasse tudo sobre seu sexo, desejos e prazeres, exercendo o poder da interdição, silêncio e punição para quem ousasse desejar e gozar dos deleites da carne. Sucedeu, portanto, uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo, “foram obrigados os homens a estendê-lo cada vez mais; mas sobretudo focalizou-se o discurso no sexo, através de um dispositivo completo e de efeitos variados que não se pode esgotar na simples relação com uma lei de interdição” (Ibid., p.26). Toda essa provocação resultou na explosão do sexo enquanto discurso, saindo do confessionário para o cotidiano das pessoas. Não havia mais proibição e punição exercida

pela pastoral cristã, passam a policiar e vigiar esses discursos como forma de controle e vigilância. Segundo o autor:

Durante o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado. E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele se exercia e como meio para o seu exercício; criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda a parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. Desenfurnam-no e obrigam-no a uma existência discursiva. (FOUCAULT, 2017, p.36-37).

Ao mesmo tempo em que se incitava o sexo enquanto discurso, também se expandia e segregava as diversas formas de poder repressivo. Era possível, sim, falar de sexo e dos desejos do corpo erótico, entretanto, deveria ser dito para determinadas instituições de poderes (médicos, psiquiatras, polícia, pastores), como forma de registro e vigilância. Essas, por sua vez, ditavam o que seria certo ou errado dentro de uma relação sexual, isto é, além de serem obrigados a falar do uso do corpo dotado de prazer, os indivíduos tinham de obedecer às leis instauradas por outrem.

No século XIX, a igreja perde seu poder sobre a sexualidade dos casais para a medicina, que se encarregaria de classificar todos os “problemas” relacionado ao sexo do casal, das crianças, dos loucos, com o objetivo específico de classificá-los e, se necessário, resolvê-los. A medicina, pode-se afirmar, foi responsável por deslegitimar e considerar impura diversas práticas sexuais, que diferiam do sexo padrão heteronormativo, classificou de forma pejorativa todas as formas de prazeres periféricos, confinou-os às margens e empreendeu a gestão de todos eles. Fetiches, fantasias, sodomia, o sexo das crianças, de homoafetivos, prazeres e corpos que foram excluídos e marginalizados. Essa nova forma de governar corpos e sexualidades, supera o poder exercido pela Igreja, pois, acompanha o indivíduo de perto, por meio de exames, análises psicológicas e comportamentais, e observações persistentes.

Inicia-se, então, um mecanismo de dupla incitação: prazer e poder. Foucault¹², pontua que as duas forças caminham juntas e se entrelaçam por meio de incitação e excitação. De um lado, “há o prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga” e, por outro, há a força da transgressão que encontra prazer em “escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo”. Há as interdições em torno da sexualidade e do corpo erótico, que almejam o silenciamento e a exclusão, mas há, também, a força da transgressão que se

¹² Ibid., p.50.

rebela diante de imposições e restrições. Com esse modo de ser tratada, a sexualidade no ocidente, segundo Foucault, não vai se configurar como uma *ars erótica* no qual o prazer é pensado e desenvolvido pelo próprio prazer, sem a existência de regras que ditam as permissões e proibições, mas sim como uma *scientia sexualis*. À vista disso, as regras do ocidente vão reger a sexualidade, controlar comportamentos e classificar o que consideram como certo ou errado, como nobre e periférico, em busca da construção de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes. O que a *scientia sexualis* exerce de mais poderoso sobre o sexo é a forma com que se configura o poder-saber que é exercida via confissão, “a confissão foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo” (Ibid., p. 70).

Por meio da constante prática da confissão e de uma incessante busca de si e do saber sobre o sexo, fez com que houvesse uma transformação, também, no meio da representação e da literatura. A confissão sobre o sexo transcende o estatuto religioso, não somente no sentido de que deixa o confessionário para o consultório médico, psiquiatra ou psicológico, mas, também, aumenta a proporção desse discurso na literatura, como se os indivíduos buscassem a incessante verdade que não está mais abrigada em solo seguro. Dessa forma, ao discursar o sexo em uma obra literária, o indivíduo mostra que não é apenas a Igreja, o estado e a medicina que detêm o falar sobre o corpo erótico. Esse poder está tanto para tal grupo quanto para o escritor, bem como para qualquer sujeito que não carrega o nome de uma profissão ou que não ocupa um lugar na literatura.

Pensando a tetralogia pornográfica de Hilda Hilst, especialmente o *Caderno rosa de Lori Lamby*, o discurso sobre o sexo é altamente transgressor, pois, transcende os padrões normativos de práticas e falares considerados aceitáveis na sociedade e, também, na produção estética, configurando uma ressignificação subversiva do discurso pornográfico. Ao ficcionalizar em um diário a escrita infantil, temos a representação de uma personagem que se confessa e se re.faz a cada enunciação. O discurso pornográfico infantil vai se construindo na medida em que as confissões perversas são descritas de forma minuciosa. Vejamos o excerto:

Quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso? Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa. (HILST, 2005, p.18).

Como já mencionado, Lori Lamby relata seus desejos e experiências sexuais em tom confessional e sigiloso. A menina teme pela revelação de “seu segredo”; não quer que outras meninas saibam da forma como ganha dinheiro e presentes, pois, com a descoberta “os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim¹³”. A confissão, entendida por Foucault, é ressignificada e subvertida em *O Caderno rosa*, a menina não só confessa para si mesma em uma busca do saber sobre si e entendimento de seu corpo, como também, expressa suas volúpias com prazer e alegria, distanciando-se do imaginário de escrita e corpo infantil.

É interessante analisarmos como o segredo da prática sexual infantil é construído na narrativa hilstiana. Ele é mantido não por ser uma prática ilegal e criminosa, pois, a narradora-personagem não enxerga anormalidade em suas relações, mas sim, por ela ter receio de que suas amigas se tornem concorrentes, ganhando mais dinheiro e presentes. O único dilema se apresenta como receio de perder o seu posto e que deixe de ganhar mimos cor de rosa, o que configura a construção de um discurso que almeja parecer inocente e infantil. Apesar de ter como tema o horror da pedofilia e prostituição infantil, a manipulação narratorial permite a configuração de uma personagem que se expressa com alegria e ingenuidade diante da perversão humana.

De acordo com Luciana Borges (2006, p.27), “a obscenidade do texto se apresenta já nessa construção da personagem infantil que não constrói nenhum problema em relação à venda de favores sexuais aos adultos, mas que vê nisso a possibilidade de adquirir coisas que deseja”, o que a pesquisadora denomina de “obscenidade inocente”. Na mesma perspectiva, Nunes da Mata (2010), corrobora a ideia de que o que causa espanto e desconforto na narrativa não é o tema da prostituição infantil e pedofilia e sim, a forma como é construída a personagem e como ela tece o seu discurso pornográfico. Segundo o autor:

Lori Lamby é estereotipadamente representada como uma menina doce, que gosta de rosa e bonecas: uma “menininha” para usar os diminutivos caros à narrativa. Assoma-se ainda a esse estereótipo, a inocência, característica da infância que remonta à Renascença (...). Por outro lado, Lori apresentaria um desejo sexual exacerbado, porém expresso nos termos da inocência e da “meninice”. Seu segundo nome, Lamby, contém esse paradoxo: tanto faz referência ao termo *lamb* (do inglês, *pessoa inocente como um cordeiro*) quanto ao extremo prazer obtido pela menina não só ao usar a língua para lambar e ser lambida, mas também ao usá-la, já numa outra acepção de língua, para escrever e explorar seus limites ficcionais. (MATA, 2010, p.123).

¹³ Ibid., p.18.

Seguindo a linha de pensamento de Borges e Nunes da Mata, preferimos expandir tais conceituações para o que entendemos como manipulação pornográfica. Entendemos a obscenidade inocente e o estereótipo de doçura e delicadeza, compreendidos pelos pesquisadores, como mecanismos engendrados pela própria manipulação narrativa. A inocência infantil é arquitetada e ficcionalizada para que tenhamos a percepção inicial de que Lori Lamby se trata realmente de uma criança narradora. Ocorre, dessa forma, uma transgressão no nível temático, a personagem-narradora rompe com o horizonte de expectativas do que é esperado por uma personagem e narração infantil, ou seja, há uma subversão do ideal de infância e criação literária infantil.

Trazendo de volta à memória os estudos de Georges Bataille (2017, p.91-92), a transgressão é entendida como violência, pois, excede os interditos, mas sem destruí-los. Nas palavras de Bataille, “o interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão”. Em o *CR*, o movimento é o mesmo. Os interditos correspondem à tradição literária infanto-juvenil e, ao ideal de criança angelical e inocente, o corpo intocável e isento de sexualidade e desejo. Já a fascinação é instaurada como violência do corpo-criança que deseja e está sempre em busca de suprir os desejos de criança-luxúria. Entretanto, O *Caderno rosa* vai além, excede os limites da transgressão, construindo uma manipulação de ordem narrativa, pois, Lori Lamby se trata de uma alegoria da infância. Vejamos como se configura, nessa primeira instância, a manipulação do discurso pornográfico infantil.

Lori Lamby não é inteiramente ingênua, e sim, manipula o seu discurso para que tenhamos tal percepção; a personagem gosta do que faz, teme em perder os luxos que a prostituição lhe possibilita e manifesta extrema alegria e satisfação com as descobertas das funcionalidades da língua erótica e textual. A manipulação narrativa é perceptível na medida em que Lori revela para si mesma, em uma escrita confessional e íntima em seu diário, as relações sexuais com homens mais velhos. Relações marcadas por uma falsa espontaneidade e alegria no narrar. Leiamos um trecho:

Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso isso de lambar, porque lambar é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. (HILST, 2005, p.28).

- Claro que não, tio, senão todo mundo, todos os papi e todas as mami e todos vão por as meninas pra serem lambidas e tem menina mais bonita ainda que eu, e aí eu não vou ganhar muito dinheiro, né, tio?
- É sim, Lorinha, se tiver muita bocetinha como a sua, de gente piquininha e tão safadinha, você não vai ganhar tanto dinheiro. Você é impressionante, Lorinha, muito inteligente mesmo, e quer saber, Lorinha? Você me faz sentir que não sou mau. (Ibid., p.33-34).

Em uma inversão de papéis, Lori Lamby é entendida como alguém que escolheu fazer o que faz e, justamente por isso, anula a culpa dos clientes. A manipulação do discurso pornográfico é construída a tal ponto de a personagem não ser considerada vítima do horror da pedofilia, por esbanjar alegria e uma falsa inocência, fazendo com que as ações de seus “clientes” não pareçam maléficas e criminosas. A personagem-menina se sabe, sim, mercadoria e deseja tirar o maior proveito possível dessa condição. É interessante ressaltarmos que, o ponto de vista adotado é sempre dos clientes que contrata os serviços da menina, pois o fato de ela sentir prazer e gozar de alegria, ou seja, de não expressar sofrimento em uma relação abusiva, é uma atenuante para os pedófilos.

Nessa primeira instância da narrativa, temos a construção artilosa de uma personagem infantil-prostituta que consegue demonstrar ingenuidade. Lori finge inocência e pureza enquanto maneja e constrói as camadas do seu discurso, formando uma armadilha pornográfica textual, na qual brinca com o imaginário do leitor. Para Borges (2006, p.27), a obscenidade do texto se apresenta na própria configuração da personagem infantil que não vê nenhum problema em relação à venda de favores sexuais aos adultos, o que preferimos denominar de mecanismos da manipulação pornográfica, isto é, a configuração de um narrar escorregadio e altamente subversivo, pois trata de temas espinhosos enraizados na sociedade de forma lúdica e prazerosa.

Não há alegria na prostituição infantil, pedófilos não podem ser isentos de pena, entretanto, a forma como é engendrada, por meio da manipulação narratorial, permite que o horror da pedofilia seja transformado em uma atividade prazerosa. De outra maneira, *O caderno rosa de Lori Lamby* possui licença poética para construir tal universo diegético. O discurso pornográfico infantil, é construído sob à luz de uma dissimulação no narrar, a personagem-narradora desconstrói todo o imaginário licencioso e infantil que foi tomado e montado como forma e conteúdo ao longo da tradição, acrescentando um tom lúdico e transgressivo em suas memórias sexuais que atravessa toda a narrativa de Hilst.

2.2O corpo-criança violado

[...]. Não sei até por que não construíram a gente com as pernas abertas e aí a gente não tinha sempre que ficar pensando se era a hora de abrir as pernas. (HIST, 2005, p.36).

A representação do corpo-infantil enquanto sujeito de seu desejo e prazer constitui uma transgressão na literatura brasileira. O corpo-criança como objeto de desejo erótico por corpos masculinos e adultos é interdito e consumado em crime previsto em lei. No âmbito jurídico, a pedofilia é habitualmente conceituada como o abuso sexual de crianças e adolescentes, ensejando inúmeros crimes previstos tanto no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) quanto no Código Penal (CP).

Leiamos o que diz alguns dos artigos do Decreto de Lei nº 2.848 de 07 de dezembro de 1940:

Art. 217-A. Ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com menor de 14 (catorze) anos: (Incluído pela Lei nº 12.015, de 2009)
Pena - reclusão, de 8 (oito) a 15 (quinze) anos. (Incluído pela Lei nº 12.015, de 2009)

Art. 218. Induzir alguém menor de 14 (catorze) anos a satisfazer a lascívia de outrem: (Redação dada pela Lei nº 12.015, de 2009)
Pena - reclusão, de 2 (dois) a 5 (cinco) anos. (Redação dada pela Lei nº 12.015, de 2009)

Ao tratar de crimes envolvendo a pedofilia e o corpo infantil, o ECA dispõe na Lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990:

Art. 240. Produzir, reproduzir, dirigir, fotografar, filmar ou registrar, por qualquer meio, cena de sexo explícito ou pornográfica, envolvendo criança ou adolescente: (Redação dada pela Lei nº 11.829, de 2008).

§ 1 Incorre nas mesmas penas quem agencia, facilita, recruta, coage, ou de qualquer modo intermedeia a participação de criança ou adolescente nas cenas referidas no caput deste artigo, ou ainda quem com esses contracenar. (Redação dada pela Lei nº 11.829, de 2008)

Posto isso, tudo bem com a pornografia, em consumir e desejar corpos diversos, mas não se deve tocar nas crianças. Os corpos infantis são protegidos não só pelo Estado, mas por todos os outros núcleos de poderes, a Igreja, a família, a escola, a medicina. Leandro Neves Cardim (2009), filósofo e pesquisador da noção de corpo esboça um panorama histórico que

privilegia o diálogo entre aquilo que se convencionou chamar de corpo objeto e corpo sujeito. Com o objetivo de acompanhar o surgimento da noção de corpo no interior do pensamento ocidental, recorre aos primeiros pensadores gregos até alcançar os contemporâneos, partindo da premissa que o corpo “é hoje a verdadeira alma da cultura ocidental”. Nos interessa a compreensão acerca do corpo político, entendida por Michel Foucault, e tão bem problematizada por Cardim. Leiamos:

Foucault nos diz que um corpo é dócil quando pode ser submetido, utilizado, transformado, aperfeiçoado, exercitado. Doravante, trabalha-se o corpo, ele é manipulado em todas as suas dimensões. Há toda uma “política de coerções” que faz o corpo entrar em uma “maquinaria de poder que o esquadrinha, desarticula e o recompõe”. (CARDIM, 2009, p.135).

Como já mencionado, em torno do corpo foi estabelecido mecanismos de poderes que o controla, vigia e pune. O poder se exerce sobre o corpo de modo que o torne submisso, manipulado, dócil e, principalmente, útil. O corpo deve servir para o trabalho, para a reprodução, para as relações heteronormativa e matrimonial, jamais para a obtenção do prazer, do gozo e das perversões. Pensando o corpo infantil, esse é ainda mais disciplinado e regulamentado. Se no plano real, tocar e violentar o corpo infantil é configurado como crime e escândalo. Na ficção, não é diferente. Arquétipos da doçura e da inocência não devem ser temas da escrita pornográfica. Protegidas das relações sensuais, têm de prevalecer a imagem de anjos assexuados, criaturas angelicais que não sentem, não desejam e que não possuem corpos eróticos.

Em suma, a sociedade civil está empenhada em proteger a criança da possibilidade de vir a ser objeto do ato e do desejo sexual. Ao mesmo tempo mais veladamente, ela não aceita que a criança seja sujeito desses atos e desejos sexuais. Nesse sentido, entende-se romanticamente a infância como tempo de absoluta inocência, em que não há qualquer espaço para o desejo sexual, ainda que fora da sombra da pedofilia. (MATA, 2010, p.115).

Entendidas como seres assexuados, angelicais e dotados de extrema inocência, a sexualidade da criança é pouco comum na literatura brasileira, sendo representada, na maior parte dos casos, como rito de passagem entre infância-adolescência e vida adulta, em que as crianças deixam de ser, em função do início de um processo de amadurecimento e maturação

sexual. Ainda segundo Mata¹⁴, o ato ou o desejo sexual envolvendo crianças, expondo com ou sem erotismo os corpos infantis, torna-se mais frequente na literatura, com uma maior diversidade de representações narrativas a partir das décadas de 1990 e 2000.

Publicado justamente em 1990, inaugurando uma nova forma de se pensar e representar o corpo-infante no romance brasileiro, o *Caderno rosa de Lori Lamby* aposta na transgressão enquanto forma e tema. Transgressão, pois, além de romper com o ideal de infância pueril, Hilda Hilst foi na contramão do que estava sendo produzido na época. Narrativas acerca da violência urbana com crianças em situações limites de rua, pobreza e crime (*Cidades de Deus*, de Paulo Lins), narrativas em que o corpo-criança é abusado e vítima de violência sexual (*Papai do céu*, de Marcelino Freire), isto é, representações ficcionais em que é exposto o corpo da criança ao desejo sexual do adulto ou da sociedade, que resvala na violência, vitimizand-a. Nesses casos, não há transgressão, pois tem como caráter denunciar e revelar as mazelas de uma infância silenciosa e vítima das violências do mundo adulto.

Em o *CR*, não há o efeito de denúncia e vitimização, o que surpreende o leitor comum causando as mais diversas reações e desconforto, pois, como dito anteriormente, há uma construção de uma personagem-menina que se delicia com os prazeres da prostituição. Lori Lamby não só é apresentada como sujeito consciente do seu corpo e desejo, mas também, sujeito da narrativa. A suposta narradora-personagem, demonstra agilidade em conduzir as narrativas de suas experiências sexuais e transforma, por meio da manipulação, o que poderia ser trauma, abuso e violência do corpo infantil em prazer e alegria. Leiamos um trecho da obra, no qual é possível analisarmos como o corpo-criança lida com o prazer:

Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. (HILST, 2005, p.14).

O tom inocente do narrar infantil é levado a extremos pela assunção de um registro decididamente e excessivamente infantil. A narradora-personagem opta por uma representação descritiva do ato sexual; é narrado exatamente como a cena se desenrola, o que

¹⁴ Ibid., p.118

remete a tradição oral. Como qualquer criança de oito anos, ainda no processo de descoberta do corpo e da linguagem, a construção dessa voz-criança tenta, ao máximo, se aproximar do imaginário infantil, por exemplo, não nomeando os órgãos sexuais com seus respectivos nomes, fazendo uso de uma linguagem figurativa e infantil: coisinha (vagina), piupiu, coisona (pênis). O que corrobora para a imagem de inocência da infância, que logo é subvertida pelo prazer encontrado na atividade de ser lambida. Aqui, o corpo-infantil hilstiano descobre as delícias provocadas pela língua, um corpo-criança que se aquieta para receber sexo oral “bem devagarinho” e almeja prolongar tal momento de deleite erótico: “eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro”.

Hilda Hilst com sua única personagem infantil protagonista, nos confronta com a originalidade de uma escrita que se opõe à normatividade, que perturba a ordem e a tranquilidade dos leitores. O *CR*, coloca em perspectiva não só o corpo-criança, mas mexe também, com o corpo do leitor, causando inquietação e desconforto, ao impor ao mesmo tempo prazer e perturbação da ordem, pornografia e prazer infantil, permitindo assim a construção de uma estética produzida pela violência da subversão dos interditos, uma escrita ancorada na manipulação dos desejos, do corpo e da pornografia enquanto categoria de representação. Por esse caminho, a manipulação pornográfica, esta que é de ordem narratorial, permite a configuração de um corpo-menina que sente prazer, que lambe e que goza. A manipulação pornográfica autoriza e permite, dentro do universo fictício da *diegese*, a representação da crime pedofilia exercida pelos clientes-personagens e a felicidade de uma libertina mirim, isto é, é dado o aval para que Lori Lamby, sinta o prazer supremo na venda de seu corpo erótico para homens que “não são tão moços assim”. Desse modo, a obra de Hilst expressa a liberdade da literatura, o desvario da arte.

Ao retomar Bataille (2017, p.61), observamos que o crítico compreende os desejos e impulsos sexuais e, por conseguinte, a transgressão como uma violência contra a ordem do mundo, o que corresponde a ordem do trabalho e a ordem sexual, que presumem uma conduta sexual organizada e submetida a regras precisas da sociedade da época. Para o autor, “o interdito elimina a violência, e nossos movimentos de violência, destroem em nós a calma ordenação sem a qual a consciência humana é inconcebível”. Somente pela força da transgressão que é possível ultrapassar os interditos da moral vigente, “experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem o qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado”. A transgressão representa, nesse caso, o imprevisto, a única possibilidade de escapar do que prende, do sério e do trabalho que aliena. Em o *CR*, o movimento constante de interdito e transgressão estão muito bem marcados na narrativa. Enquanto há diversos

mecanismos que tentam coibir e interditam o corpo erótico, por se tratar de uma criança e de pedofilia, instaurando a repulsa e desconforto; há a transgressão que aparece como ruptura, fascinação e desvario, instituindo a angústia e a sensação de pecado, que são o passo inicial para a compreensão da manipulação pornográfica.

Deste modo, partindo dessa constatação, a construção do discurso pornográfico de uma personagem e corpo infantil pode, à primeira vista, ser entendido como uma aparente transgressão apenas de ordem temática. Todavia, a configuração de uma alegoria da infância vai além, transcende o estatuto da transgressão e constrói um discurso em que a manipulação pornográfica ganha destaque. Em se tratando do corpo-infantil, Lori Lamby representa o ideal de libertina mirim com perfeição, pois, não demonstra nenhuma resistência ou pudor em relação as lascívias da carne, se entregando aos prazeres de forma espontânea e curiosa. É pela via da manipulação pornográfica que o corpo-criança sexualizado é posto em cena, se transformando em objeto de consumo por adultos, mas não como vítima, pois esse corpo goza e deseja. Vejamos mais um trecho da *diegese* histiana:

Então ele pôs as duas mãos na minha bundinha e me levantou e começou a beijar e a chupar a minha xixoquinha, e desabotoou bem depressa a calça dele, tudo meio atrapalhado, mas era uma coisa mais linda de tão gostoso. Eu gostei bastante de brincar de medo. Depois ele quis ficar lambendo bastante a minha coisinha, ele disse que era uma vaca lambendo o filhotinho dela e lambeu com a língua tão grande que eu comecei a fazer xixi de tão gostoso. Tio Abel lambia com xixi e tudo e eu disse que estava com tontura de tão bom, e também que agora estava ardendo e ficando inchada a minha xixoquinha. (HILST, 2005, p.33).

A relação sexual construída no primeiro trecho é marcada por um ritmo frenético, representando o êxtase do momento. Tio Abel, é o personagem-cliente com quem Lori tem mais envolvimento e afinidade durante toda a narrativa, é ele quem vai ensinar a menina a “abrir a boca” e praticar sexo oral no “abelzinho”, e mais adiante, veremos que a relação se estende mesmo à distância com trocas de cartas. Tio Abel, com sua pressa em desabotoar as calças e, com isso, atingir o gozo erótico, personifica o arquétipo do pedófilo diante de um corpo-criança; não quer perder tempo, talvez, com o receio de ter sua prática revelada, pois ao estar em uma viagem com a menina, demonstra agilidade e pressa. Observando todo o frenesi de seu parceiro, “tudo meio atrapalhado, mas era uma coisa mais linda de tão gostoso”, há a configuração textual de um orgasmo infantil.

Nesse momento de análise, nos deparamos com questões que mexem com o ideal de literatura pornográfica e com o imaginário do leitor de tais textos. Como se faz representado

o orgasmo infantil? Como um corpo-criança pode entender e sentir o ápice da relação sexual? Hilda Hilst ao inserir tais elementos, acaba distanciando-se do que é entendido como literatura pornográfica no senso comum, isto é, subvertendo a lógica de textos que possuem a finalidade exclusiva de provocar excitação física no leitor. Ao inserir comparações e brincadeiras do mundo infante, “ele disse que era uma vaca lambendo o filhotinho”, a personagem-narradora não anula o seu ser enquanto criança, o que torna a obra ainda mais escandalosa.

Em meio aos deleites do corpo e a putaria escrachada que envolve o ato sexual, Lori Lamby age como se estivesse brincando e gosta da brincadeira de ser lambida como um filhotinho que recebe as carícias da mãe. A sensação do orgasmo infantil é comparada com o ato de urinar e de tontura. Sem a consciência do entendimento do que realmente estava acontecendo com seu pequeno corpo, apenas sentindo o prazer pleno do sexo oral, a menina pensa que estava fazendo “xixi de tão gostoso” e logo em seguida, sente uma “tontura de tão bom”. Nesse momento, é possível identificarmos a representação da sexualidade adulta em um discurso infantil. Ocorre uma manipulação na criação da personagem Lori Lamby, esta que é fictícia, representando apenas um discurso e uma vivência que não é sua.

Nesse momento, cabe analisar e reconhecer a figura da língua no romance. A língua ganha corpo em *O caderno rosa de Lori Lamby*, pode-se considerá-la como uma personagem do diário-romance, pois, é por meio dela que a personagem-menina descobre os prazeres do corpo, o seu próprio corpo, e o mundo das palavras. Muito mais que a própria atividade sexual com penetração, o ato de lamber e ser lambida se faz corporificado durante toda a narrativa hilstiana e, é por meio dele, que é configurado o êxtase sexual. Pode-se afirmar, que o *CR* brinca com o imaginário construído em torno do corpo e da sexualidade, desconstruindo o falo masculino, este que é tratado como o uso de diminutivos (abelzinho, piupiu). O que ganha importância no jogo pornográfico da narrativa, é a língua, órgão sem gênero, é ela quem proporciona prazer tanto para os clientes que recebem as “lambidas” quanto para Lori, que alcança o extremo prazer recebendo sexo oral, chegando até mesmo a se questionar: “quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso?” (p.18) e, confessar a satisfação que tinha em receber tais carícias: “se eu pudesse eu ficava muito tempo na minha caminha com as pernas abertas” (p.21). A manipulação narrativa desloca imagens e ideias consagradas, como a superioridade do falo masculino, tão evidenciado na pornografia comercial, para um outro plano, subvertendo toda uma lógica e padrão normativo.

Por se tratar de um corpo infantil, a consumação da prática sexual com penetração é ainda mais interdita, sendo considerada, mesmo com o consentimento da criança, como estupro. Dessa forma, quando não é a língua que ganha corporificação na narrativa, a parte do corpo a ganhar maior destaque em relação ao falo, é o dedo, mas vale lembrar que só era permitido “um pedacinho do dedo. Mami avisou o homem que só pode pôr um pouquinho do dedo senão dói” (p.17). O sexo com penetração pouco importa na narrativa, o discurso pornográfico é construído de modo que vai além da prática comum envolvendo penetração, reconhece e dá destaque à outras formas de obtenção do prazer erótico. Vejamos no trecho a seguir, uma nova construção do que pode ser o orgasmo infantil, mas dessa vez obtido com o uso dos dedos:

(...), e ele, o tio, punha o dedo dele no meu buraquinho de trás e senti uma delícia, e descansava um pouco e falava com o Abelzinho, mas o tio não tirava o dedo do meu cuzinho. Eu disse pro Abelzinho: como você é lindo meu bonequinho, como você está todo durinho, meu amorzinho. Tio Abel de repente disse: “Repete o que eu vou te dizer, Lorinha. Diz: põe mais o teu dedo no meu cuzinho que eu estou adorando”.

Então eu repeti isso uma porção de vezes, e aí eu senti uma espécie de dor de barriga, mas uma dor de barriga muito gostosa, a gente nem liga pra essa dor. É uma dor coisa bonita, uma dor coisa maravilhosa. (Ibid., p.66-67).

A forma como a narradora-personagem descreve a sensação de ápice do prazer, nos remete às brincadeiras da infância. Uma dor de barriga gostosa, em uma infância não libertina, era ocasionada pelo riso, por cócegas, dor que faz parte do imaginário de alegrias da infância. A manipulação pornográfica conduzida por Lori Lamby, nessa primeira parte do romance, converte as delícias da infância em delícias do corpo, um corpo-criança que sente uma “dor coisa maravilhosa” enquanto é acariciada com dedos no ânus, representando o ápice da violação do corpo infantil. Dominique Maingueneau (2010, p.48), citando Freud, revela que a pornografia é agressiva em sua raiz: “a pornografia herda essa agressividade sexual, ela se move através dela por um jogo incessantemente renovado de desnudamento e de manipulação dos corpos”. A violência na narrativa de Hilst, atua como manipulação e desvio de práticas aceitas ou toleradas na sociedade e na tradição de escrita literária. Ela se desvia do imaginário de infância pueril e assexuada extraindo prazer do que é interdito, isto é, a narradora-personagem manipula o discurso pornográfico a tal ponto de definir soberanamente suas normas, construindo um mundo no qual o seu corpo é capaz de sentir prazer com homens adultos e desfrutar do gozo erótico com plena satisfação. Novamente, vale repetir, o universo cor de rosa de Lori Lamby é inventado, construído e permitido pela

manipulação narratorial. A personagem se constitui em apenas alegoria de uma suposta infância desviante.

Maingueneau¹⁵ desenvolve o conceito de pornografia interdita que o *Caderno rosa* absorve e desenvolve prolificamente no âmbito de sua *diegesis*. Vale ressaltarmos, que a escrita pornográfica é naturalmente transgressiva, pois, coloca em cena práticas às quais a sociedade busca excluir ou relegar ao limbo das margens. A pornografia dá-se o direito de mostrar e falar sobre tudo; tudo que não deve ser mostrado, permanecer nos recônditos dos lares, nas zonas de tolerância, a pornografia dá visibilidade máxima. O autor distingue a produção pornográfica em três zonas de organização que regulam a sua aparição na sociedade. A maior parte dessa produção é entendida como “canônica”, representando as práticas e relações aceitáveis na sociedade; o sexo heteronormativo, as relações sexuais com a finalidade de procriação. As práticas consideradas “anormais”, isto é, relações extraconjugais, fantasias eróticas, são estruturadas na chamada pornografia “tolerada”, toleram-se tais práticas, mantendo-as nas margens. A pornografia “interdita”, a qual nos interessa, “ela infringe o princípio de satisfação compartilhada e/ou cai sob o tacão da Lei. É esse o caso especialmente das relações de tipo pedófilo, dos estupros etc.” (p.42). *O caderno rosa de Lori Lamby*, entra deliberadamente em conflito com as normas sociais dominantes, inserindo temas como a violação do corpo-infantil, pedofilia, gozo e prazer infantil, o que pode tornar a obra um escândalo perante determinada sociedade conservadora.

Nessa amálgama de interditos e proibições acerca do uso dos prazeres e do corpo, a manipulação pornográfica se constitui como a força da transgressão do corpo-infantil que impera na narrativa. É pelo viés da violação do corpo-criança, que a manipulação toma forma, desenha-se no prazer, alegria e gozo que a narradora performática manifesta. A figura de Lori Lamby descobre e conhece o seu corpo por meio da língua e dos dedos de seus clientes-amantes, configurando todo o arsenal pornográfico com muita graça e alegria. A manipulação narratorial permite às alegrias, a dor de barriga gostosa, o cor-de-rosa, as brincadeiras da infância juntamente com o gozo, os deleites da carne, a saliva, os dedos, o que corrobora o caráter desviante da obra e a grandeza do projeto estético proposto por Hilda Hilst.

¹⁵ Ibid., p.41.

2.3 Uma libertina mirim

A coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem. Aí eu perguntei por que quem lambe é que paga, se o mais gostoso é ser lambido. (HILST, 2005, p.35).

A figura da prostituta esteve presente em diversos contextos da história, incluindo a da tradição literária e em torno de sua imagem criou-se um espectro de múltiplos sentidos e sentimentos por vezes contraditórios. A proposta investigativa nesta parte da pesquisa é compreender e analisar, a configuração da personagem-narradora enquanto representação de uma prostituta infantil no âmbito da *diegesis*. Como a figura de Lori Lamby constrói sua relação com os clientes-amantes? Como o corpo-criança é transformado em mercadoria de consumo pornográfico? São questões que pulsam no corpo do texto e que corroboram para a composição estética da manipulação pornográfica. É nela, e a partir dela, que se instaura um processo de armadilha textual, veremos mais adiante, e a sinfonia de interditos e transgressões que permeiam o corpo e a sexualidade infantil.

Seguindo a tradição dos romances libertinos do século XVIII, a iniciação da menina inocente aos prazeres da carne é efetuada por adultos. Em o *CR*, quem se carrega de infundir valores e comportamentos conforme a necessidade e satisfação são os próprios pais proxenetas de Lori Lamby. A personagem da mãe é quem dita as regras, vigia e controla o corpo-criança, impondo horários de limite das relações, e os próprios clientes; propondo fantasias e jogos sexuais que pretendem realizar com a pequena iniciante. Apesar da vigilância e de relações marcadas por fantasias do imaginário falocêntrico, Lori Lamby não hesita em nenhum momento, acrescentando sempre graça e questionamentos inesperados, o que distancia a narrativa do padrão de literatura pornográfica vendável com a finalidade exclusiva de excitar os leitores. À vista disso, como já mencionado, a leitura pornográfica está, por natureza, submetida a interditos, e faz com que o leitor entre em histórias que suspendem esses interditos. No diário-romance em questão, o leitor é inserido em um universo inverossímil no qual a prostituta é uma criança que esbanja felicidade e satisfação plena em realizar os desejos de seus clientes, tornando possível as relações impossíveis de que tece o cotidiano. A manipulação pornográfica, nesse primeiro momento, se apresenta como subversão da multiplicidade de fronteiras sociais e psicológicas que estruturam as relações sexuais efetivas.

A personagem alegórica Lori Lamby, representa o papel de prostituta infantil ideal, pois, apresenta todos os arquétipos e características que satisfazem o ego e desejo do imaginário masculino, mas sempre apresentando um tom de deboche e humor. Conforme a discussão abordada por Maingueneau (2010, p.62), as personagens dos romances pornográficos são sempre submetidas a restrições da mesma ordem, isto é, apesar da diversidade histórica e social, de tempos e lugares, são personagens configuradas como seres do desejo. Se tratando da personagem prostituta, o peso das restrições e interditos é ainda maior. O corpo, enquanto mercadoria, ressignifica o erotismo em torno da prostituta, uma vez que o homem, enquanto cliente, passa a ter “controle” sobre as formas de expressar a sexualidade feminina. Entretanto, veremos mais adiante que Lori descontrói e manipula todo o universo da prostituição. Segundo Maingueneau, há um traço específico e revelador dessas personagens:

Os personagens dos relatos pornográficos raramente dispõem de um nome completo (nome e sobrenome), que os inscreveria com precisão no espaço social. Geralmente eles se contentam com um prenome (“Justine”, “Madalena”), com uma letra inicial (“O”), com um nome fantasia sexualmente motivado (“João Pauzão”), com um apelido (“Lu”), até mesmo com um pronome (“ele”). [...]. Algo perfeitamente compreensível: o sobrenome revela uma origem, uma família, ancestrais, uma inserção social; o prenome, em contrapartida, está ligado à intimidade, individualiza sem individualizar, dado que em uma coletividade todos os tipos de pessoas têm o mesmo prenome. (Ibid., p. 63).

O nome Lori Lamby, transcende o conceito de Maingueneau. Pode ser descrito como um prenome, apelido ou algo que mascara a sua individualidade precoce e, até mesmo, a verdadeira identidade por trás dessa voz narrativa, pois, não sabemos nada sobre a protagonista, apenas que ela gosta muito de sexo. *Lamby*, do verbo *lamber* conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo, não só representa um possível sobrenome, é repleto de significações que ultrapassam os limites de reconhecimento da identidade. Toda a narrativa é marcada pelo ato de *lamber* e de “trabalhar” a língua, seja para o exercício da escrita no diário, aquela que pode ser construída e trabalhada, como também, para usufruir e conhecer os prazeres do corpo erótico. *O caderno rosa* brinca com essas várias acepções do vocábulo língua, trata-se de uma ambiguidade primordial do texto. Ambiguidade que, para ser sustentada, necessita, como que em abismo, de um trabalho com a própria língua. Por essa estrutura, o texto acaba se denunciando a todo momento como construção de linguagem, tirando o leitor do lugar passivo de *voyer* e obrigando-o a colocar algo de si para construir

um sentido. Assim sendo, o nome da prostituta-criança não está ligado somente à intimidade e individualização do ser, revelando traços que corroboram para a estética da manipulação pornográfica. Por trás do nome Lori Lamby, há toda uma reflexão sobre o fazer literário, o jogo das línguas e também, a construção de uma prostituta-infantil que conduz e desconstrói as relações que a envolvem. Lori Lamby não é só um nome, apelido, revela toda uma construção do fazer literário e de um discurso que quer ser infantil.

Conforme aludimos no início do tópico, a representação da menina é o ideal perfeito de prostituta-mirim, pois, sente prazer com o que faz, anulando a culpa dos clientes pedófilos, mas acima de tudo, idolatra o fato de ganhar “dinheirinho”, pois, somente assim pode comprar os brinquedos, as roupas e constituir o seu universo cor de rosa. O dinheiro na narrativa de Hilst, é um elemento de suma importância, não só pelo fato de acrescentar um novo sentido para o sexo, como poder simbólico imediato de estabelecer os limites sobre o corpo e as relações, mas por representar quase uma personagem dentro do diário-romance. É pelo dinheiro e movida por dinheiro, que Lori Lamby se constitui como corpo-mercadoria e corresponde com o imaginário do poder midiático que muitas vezes se apropria de suportes como a TV para, de forma sutil, estimular a sexualização infantil, bem como inserir o ser-criança na produção do lixo cultural produzido na época, tais como os produtos vistos pela menina: a boneca da “Xoxa”, o tênis da moda. Vejamos como se configura a relação da prostituta-criança na *diegesis*:

Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão. Ele pediu pra eu ficar dizendo que gostava de dinheiro enquanto ele me lambia. Eu fiquei dizendo: eu gosto do dinheiro. (HISLT, 2005, p.17)

- O senhor me dá mais dinheiro se eu disser que sou a cachorrinha?
Ele riu e perguntou se eu gostava tanto de dinheiro. Eu disse que sim. Ele falou que ele gostava de eu gostar de dinheiro. Por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão dizendo que sou uma cachorrinha? (Ibid., p.23)

Apesar de se tratar de relações e parceiros-clientes diferentes, em ambos casos há uma fantasia erótica em torno do dinheiro. Os clientes percebendo que Lori é uma “menininha” consumista, que adora ganhar presentes cor de rosa e muito dinheiro, estimulam o desejo com a criação de uma cena em que o dinheiro é o elemento que potencializa o possível efeito de excitação dos mesmos. Lori, se sabendo mercadoria, com suas perguntas inesperadas

durante o ato sexual, narra a relação com um tom de graça, o que contraria a regra principal da pornografia banal, a de causar excitação física no leitor. O que importa para a menina, além de alcançar o êxtase sexual por meio da língua de seus clientes, é a figura do dinheiro. Lori Lamby, sempre diz e faz o que pedem, como ficar repetindo que gosta de dinheiro ou imitando de quatro uma cachorrinha brincando, tudo para ganhar o tão almejado dinheiro porque sem ele “não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão”.

A prostituta infantil de Hilda Hilst, não sai às ruas, não sofre com a violência e abusos de clientes. A manipulação pornográfica transforma a realidade da prostituição no âmbito da *diegesis*. Enquanto espera por seus clientes “na caminha toda cor-de-rosa”, a personagem tem como única preocupação ganhar muito dinheiro para poder adquirir os produtos que vê na televisão e, é claro, ser muito “lambida”. Segundo o cálculo de Sonia Purceno (2010, p.81), a palavra dinheiro aparece 31 vezes ao longo da narrativa, “sempre relacionada à voz de Lori, ao prazer, à compra de coisas, como a parafernália de produtos vendidos ao universo infantil”. O momento mais evidente da relação pornográfica com o dinheiro é quando a menina expressa o seu espanto à ideia de um de seus clientes (Abel), ficar pobre, contando a ele como presenteou uma cédula ao esfrega-la em sua “xixiquinha”. Leiamos:

Ai, tio, eu não quero que você fique pobre, é tão gostoso ter dinheiro, tão tão gostoso que ontem de noite na minha caminha, eu peguei uma nota de dinheiro que a mamãe me deu e passei a nota na minha xixiquinha, e sabe que eu fiquei tão molhadinha como na hora que o senhor lambe? sabe por que eu fiz assim? eu pensei assim: se o dinheiro é tão bonzinho que a gente dando ele pra alguém a outra gente dá tanta coisa bonita, então o dinheiro é muito bonzinho. E eu quis dar um presente pro dinheiro. E um bonito presente pro dinheiro é fazer ele se encostar na minha xixiquinha (...). (HILST, 2005, p.89).

A relação pornográfica construída em torno do dinheiro, é altamente subversiva e inesperada. Lori Lamby sofre com a possibilidade de não receber mais “tanta coisa bonita”, e faz uso da manipulação pornográfica a ponto de corporificar o dinheiro, que passa a receber características como “bonzinho” e ser presenteado com uma atividade erótica. Lori Lamby demonstra o seu prazer e a sua idolatria ao dinheiro se masturbando com uma cédula, configurando assim, o ápice da manipulação da prostituição infantil. O estímulo à venda do corpo-criança em troca de presente e dinheiro, faz com que Lori se submeta aos padrões sexistas vigentes na sociedade, buscando sempre cumprir e realizar as fantasias do imaginário masculino, sendo capaz de imaginar e fazer loucuras para manter os seus luxos infantis.

Como é possível observar, o discurso pornográfico da personagem-narradora é sempre aquele que seus parceiros-clientes querem ouvir. Lori Lamby foi construída e pensada para corresponder com o ideal masculino de prostituta, pois, se sujeita a qualquer pedido e fantasia, sempre buscando satisfazer o imaginário pedófilo de seus clientes, estes que possuem os mais diversos tipos de fetiches sexuais. A manipulação pornográfica é estabelecida pela voz da narradora-criança que ressignifica o universo da prostituição, estabelecendo uma relação pornográfica com o dinheiro, ultrapassando até mesmo os desejos carnis e, também, por meio de uma escrita e linguagem excessivamente infantil irá manipular as fantasias de seus parceiros, criando uma nova perspectiva das relações sexuais, instaurando o riso e o deboche. Leiamos os próximos trechos, no qual é construído o imaginário pornográfico de seus clientes:

Depois ele pediu pra eu dizer também: me lambe sem parar, papai. Eu disse que ele não era o meu pai. Mas ele disse que era como uma brincadeira. Eu fiquei dizendo isso então, e eu estava gostando muito porque o moço sabe mesmo lamber de um jeito tão lindo. (Ibid., p.17)

Veio um outro moço diferente, muito peludo. Ele quis que eu andasse como um bichinho, eu disse que eu gosto muito de gatos, então ele pediu para eu andar igual, como uma gatinha. Mas ele não pediu pra eu tirar a roupa, ele só tirou bem devagar a minha calcinha e pra eu ficar andando como uma gatinha e mostrando o bumbum e fazendo miau. E ele ficou cheirando a minha calcinha enquanto eu ia andando com o bumbum tomando ar fresco (...). (Ibid., p.22)

Aí ele tirou a minha roupinha, me carregou no colo dele, e ele disse pra eu fingir que estava com medo. Eu disse que não tinha medo, que estava muito gostoso.

- Faz de conta que eu sou um homem mau que te peguei e vou fazer coisas porcas com você.

Aí eu comecei a rir e disse que ele era muito bonito e eu não podia dizer que tinha medo. Tio Abel ficou um pouco chateado e disse que assim não ia dar pra brincar. Vai dar sim, pra brincar muito, eu disse, e me encolhi toda no colo dele e falei:

- Ai, não faz assim, eu estou com muito medo.

- Abre a perninha, sua putinha safada.

- Ai, tio Abel, não faz assim, ai ai ai. (Ibid., p.32-33)

Assim como a personagem de Lori Lamby, que não oferece dados que confirmam sua verdadeira identidade e existência, o nome dos clientes-parceiros não é revelado, a menina sempre os chamam de “tio” ou “moço”. O único personagem-cliente a receber um nome é

Abel, ou tio Abel, com quem Lori desenvolve uma relação maior de envolvimento afetivo pornográfico; os dois viajam juntos para a praia, trocam cartas, e a menina chega a declarar-se para o amante: “aí eu falei assim, sem querer: eu amo você, Abel” (p.37). A opção em não dar nomes aos personagens-clientes, reflete e mantém o anonimato desses que buscam satisfazer os seus desejos e prazeres na prostituição. É somente na prostituição, nos recônditos de um quatinho cor de rosa, que algumas práticas sexuais são legitimadas. Sem o olhar da sociedade que vigia e controla os corpos instaurando interditos, sem os olhares dos pais que controlam o horário da menina pelo lado de fora, sem os olhares da família, tudo é permitido e legalizado no quarto, que se transforma em um espaço possível para as transgressões e perversões da carne.

Percebe-se, também, que a personagem está submetida a relações abusivas de poder, seus clientes estão sempre pedindo e ordenando para que suas fantasias sejam realizadas: “ele pediu”, “ele quis”, “ele mandou”, são expressões que se repetem durante toda a narrativa e que revelam o poder exercido pelos homens em uma relação pornográfica na prostituição. Por estarem pagando e “consumindo” o corpo feminino, acredita-se que a mulher deve se sujeitar e aceitar tudo o que é proposto sem questionar, pois, afinal, está recebendo para isso. Entretanto, a manipulação da lógica pornográfica em o *Caderno rosa* irá distorcer e reorganizar o padrão de literatura pornográfica vendável e do corpo enquanto objeto na prostituição. Lori Lamby aceita, sim, realizar as fantasias de seus clientes, mas antes, instaura uma série de questionamentos com tom de humor e ironia que causam desembaraço, afastando-se assim a finalidade da pornografia como excitação.

No primeiro trecho citado, a fantasia do personagem-cliente é a do incesto e deseja encenar no momento erótico que Lori Lamby seja sua filha, chamando-o de “papai”. A menina não compreendendo que se trata de um fetiche sexual, responde com humor que o moço não era o pai dela. No seguinte, segundo trecho, a fantasia sexual envolve animais, o que pode ser considerado como uma tendência animalesca e zoófila. Por gostar muito de “bichinhos” e “animaizinhos”, Lori aceita entrar na brincadeira imitando uma gatinha de quatro fazendo “miau”. Já na última citação, a fantasia do personagem Abel é mais agressiva e nos remete à força brutal exercida em casos de estupros e abusos infantis. Com a menina no colo, o cliente deseja que ela finja a sensação de medo, “faz de conta que eu sou um homem mau que te peguei e vou fazer coisas porcas com você”. Temos a representação de um comportamento de violência abusiva, sentir prazer com a sensação de medo da menina, como se estivesse a forçando ao ato libidinoso. A reação de Lori Lamby é ainda mais

inesperada, a menina ri em um momento que era para ser “prazeroso”, dizendo que não ia dar para realizar essa brincadeira, pois, achava o homem “muito bonito” e “estava gostoso”.

Incesto, zoofilia, brincar de abuso ou estupro infantil, são comportamentos sexuais desviantes, considerados repugnantes aos olhos de uma sociedade conservadora. Ao trazer para o âmbito da *diegesis* tais comportamentos, Hilda Hilst confronta o leitor expondo atividades e desejos da vida secreta, ultrapassando os limites da linguagem e representação para inserir nela interditos ligados à sexualidade, ao corpo e a tudo aquilo que pretendesse manter afastado do campo de visão e de conhecimento das “boas mentes”. Daí o movimento da manipulação pornográfica que a narrativa empreende no sentido de dar atenção aquilo que é desprezado, sujo e abjeto. As vontades e desejos perversos, os diversos corpos (velho, peludo), as palavras mais sujas, os desejos e atitudes capazes de embrulhar o estomago e provocar ânsias de vomito, são trazidos à tona para que haja uma subversão e ressignificação do padrão tradicional de literatura pornográfica.

Lori Lamby, enquanto criança prostituta, que institui o riso, o deboche e diversos questionamentos surpreendentes acerca do uso da língua, das palavras e do uso dos prazeres, afasta a obra de Hilst do ideal de literatura pornográfica cujo fim é levar a um prazer sexual. De acordo com Purceno (2010, p.84), “o uso de símbolos do universo infantil travestidos de artifícios da pornografia, ou o inverso, criam uma atmosfera inusitada, que acaba provocando o riso”. Ao desconstruir o universo da prostituição e quebrar a excitação sexual da narração realista por meio da manipulação pornográfica, a personagem-narradora excita a ironia intelectual e a obscenidade do riso.

2.4 Uma só múltipla matéria: os desdobramentos da narrativa

Por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha? (HILST, 2005, p.25).

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a narrativa desenvolve-se em diversas camadas: a ninfeta Lori e sua disposição para o sexo e prostituição infantil, suas aventuras pornográficas com os clientes-amantes, a relação erótica com o dinheiro e os dilemas entre escrita séria e comercialmente fracassada. Nesse momento da análise, é de suma importância compreendermos a ampla rede discursiva que o diário-romance estabelece, inserindo uma

chave de leitura a mais ao texto, já repletos de vias a serem tomadas (ou recusadas) pelo leitor ou crítico, sugerindo uma verdadeira encruzilhada de vozes e perspectivas.

Alcir Pécora (2010, p.25) revela que tal propriedade desdobrável da obra é possível devido à forma rascunhada e imperfeita do caderno, isto é, “o caderno evolui como forma de vida imperfeita nalgum limbo ou soleira em que o criador se move sem ter de fazer a entrega definitiva de sua obra ao editor”. Por meio da constatação do crítico e organizador da obra de Hilst, nos deparamos com algumas questões que pairam no universo da *diegesis*: quem é realmente a narradora do diário-romance? Trata-se de uma alegoria e criação da própria autora Hilda Hilst? Quem é o criador que se move por trás da figura da menina libertina? São questões que são instauradas após a suposta narradora-personagem desconstruir toda as suas peripécias pornográficas. Leiamos o trecho revelador:

Não tenho mais o meu caderno rosa. Mami e papi foram para uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram meu caderno rosa. Estou com tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar. (...). Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, por que dinheirinho é bom, né, papi? Eu ia bem lá de noite no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. E então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tabua escrito em vermelho: BOSTA. (HILST, 2005, p.91-92).

Lori Lamby explica que inventou as histórias do caderno rosa para tentar salvar o pai, escritor fracassado que estava sofrendo com um bloqueio criativo, e cujo editor exigira que escrevesse bandalheiras para vender e gerar lucros, já que a literatura que ele produzia tinha qualidade demais para um público de “anarfas”. Ao explicar o método composicional do romance, a menina coloca todo o tom confidencial abaixo e ressalta que as cartas, histórias e, as descrições das relações sexuais que ela teria trocado com os seus possíveis clientes foram copiadas de seu pai. A personagem teria feito, então, uma colagem de textos que compuseram o caderno rosa. Essa desconstrução instaurada pela menina na narrativa é um dos pilares que constituem a manipulação pornográfica. Lori Lamby brinca com a criação verbal e com a expectativa do leitor, manipulando todo o enredo ficcional.

Todavia, Lori Lamby não é só uma criança que deseja ajudar o pai escritor a escrever um livro pornográfico, a menina se mostra autônoma e manipuladora de seus próprios desejos e ideias, que, quando misturadas com o que lê dos textos do pai, resultam no caderno rosa. Lori Lamby é a personificação do narrador contemporâneo, um sujeito fragmentado, confuso

e articulador. Regina Dalcastagnè (2012, p.75), em seu estudo sobre literatura brasileira contemporânea, revela que no lugar do sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, “vamos sendo conduzidos por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada”. Leiamos:

Esses narradores confusos, obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar partido e, assim que o fazemos, exibem-nos quem somos. O processo começa pela nossa reação frente a esse sujeito que fala. Devemos aceitar o que ele diz só porque é o narrador, ou, ao contrário, desconfiar de suas palavras porque é apenas um menino? (Ibid., p.76).

Estendemos a questão de Dalcastagnè para a obra polêmica de Hilst; devemos aceitar ou desconfiar das palavras de uma criança-narradora que diz adorar o sexo? É interessante ressaltarmos que mesmo desdizendo suas experiências sexuais, a narradora não é “abertamente mentirosa”. O movimento de fluidez e fragmentação da narrativa é ocasionada pela manipulação pornográfica. A figura de Lori Lamby é possível somente no universo cor de rosa de seu diário. Nesse ambiente, ela pode ser, sim, escritora da própria história e ao construir o seu diário, manipula a *diegesis* para que tenhamos a percepção de realidade e factualidade de suas experiências, isto é, a personagem tem licença poética para presentificar o universo da prostituição. O enredo é organizado de forma minuciosa e inteligente, fazendo com que o público leitor só se depare com a irrealidade ao final, quando os pais descobrem o caderno e, assustando-se com a criatividade e disposição da menina para escrever bandalheiras, vão parar em uma “casa de repouso”.

A voz narrativa tem a completa ciência de seu poder articulador, e, manipulando o seu discurso, engana os seus possíveis leitores até o momento da revelação, o que soa como alívio, visto que a narrativa do diário se transforma em romance, pois já não se trata do relato real, mas de imaginação ficcional. Por conseguinte, aquilo que se apresenta como verdade por demais escandalosa e moralmente incômoda, uma criança enredada no sexo com os adultos, esconde um elaborado trabalho com a linguagem, envolvendo tantos os temas da mais escrachada pornografia como o mais profundo experimentalismo da forma. Para além da pedofilia rasteira e inescrupulosa, um jogo sofisticado com a arte e com a língua, em que a escrita infantil dá volteios diante dos olhos do leitor.

A partir do que fora colocado e levando em consideração a bandalheira em *O caderno rosa de Lori Lamby*, verifica-se que além da desconstrução da pornografia enquanto material de consumo para excitação que se constitui nessa produção artística de Hilda, é visível

quando o escritor, diante do não reconhecimento de sua criação por parte do público leitor, opta em elaborar histórias de cunho recreativo ou de fácil “digestão”, com as quais os leitores possam se deleitar, se excitarem. Tal dilema na obra, entre produzir o que se deseja ou agradar o editor e a massa consumista, é representado pela personagem do pai de Lori Lamby, sendo uma das vozes que se entrecruza com a da suposta narradora. O pai - escritor inconformado e rejeitado pelo público – não vê seus livros comprados e consumidos. Com isso, sofre com a pressão do editor Lalau para que escreva “bandalheiras”, pois, assim seria vendido e reconhecido pelo público de uma era consumista, líquida e fragmentada.

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio. (...). Papi é muito bom mas ele tem o que mamãe chama de crse, quero dizer crise, e aí outro dia ele pegou a televisão e pegou uma coisa de ferro e arrebentou ela. (...). Por isso agora eu estou escrevendo a minha história, porque ele também fica escrevendo a dele. (HILST, 2005, p.18-19).

Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério, aí o papai mandou ele a puta que pariu (desculpe de novo, gente, mas foi o papi que falou), então deve ser nem muito grosso nem muito fino, mas mais pro fino (...). (Ibid., p.35-36).

A começar pela forma irônica como a narradora descreve o pai, “um escritor, coitado”, o deslocando para um espaço de vitimização e inferioridade. Lori Lamby, observando a relação do pai com as exigências do editor, incumbe-se também, a escrever a sua própria história. Dessa forma, Lori vai penetrando a narrativa do pai a tal ponto de ser uma personagem da história dele e, conseqüentemente, manipulando o conceito de “bandalheira” que ela, frequentemente, troca por “bananeira”, o que remete à baixaria, ao escraço. Assim como a própria Hilda Hilst, o pai é considerado um escritor hermético e de difícil fluência. A pornografia, ou bandalheira, é o pilar essencial para que ele possa, enfim, tornar-se um escritor reconhecido e vendável, o que reflete o retrato atual de um tempo em que se transforma a arte, especificamente a literária, em mercadoria para fins apenas comerciais ou mesmo uma avaliação positiva dos editores.

À vista disso, a aparente bandalheira esconde uma profunda reflexão sobre o papel do escritor e da literatura. Ao realizar um inventário da mercadoria literária mais estereotipada da pornografia, a narradora infantil, personagem do pai escritor, coloca em

questão o lixo cultural produzido no país. Observando, a partir de dentro, a problemática do pai escritor que sofre em publicar algo que pertença à esfera do senso comum e que agrada o leitor contemporâneo, Lori consegue ir além com o seu diário rosa fazendo da hegemonia da indústria cultural, a condição de sua própria escrita, manipulando a temática da pornografia, excedendo as normas do mercado e do próprio gênero. Como afirma Nunes da Mata (2010, p.127), a prostituição retratada no diário-romance ultrapassa os limites banais do sexo como consumo, vai muito mais além, aparecendo como uma “prostituição da escrita, de uma escrita ditada pelo mercado editorial para a produção de *best sellers*”. Dessa forma, *O caderno rosa*, com a sua multiplicidade de vozes e temas que corroboram o estatuto da manipulação pornográfica, é inserido no campo da transgressão por subverter toda uma lógica do que foi considerado como tradição pornográfica.

A proliferação de referências ao cânone literário pornográfico, como citações dos escritores Henry Miller, Georges Bataille, Gustave Flaubert, D.H Lawrence; nomes da biblioteca do pai que a menina usa como inspiração para escrever as suas peripécias sexuais. Além do “tio Dalton, e tio Inácio e tio Rubem e tio Millôr” (Ibid., p.95), fazendo uma clara referência a grandes nomes da nossa literatura brasileira: Dalton Trevisan, Ignácio de Loyola, Millôr Fernandes, a menina explica: “eu acho lindo todos esses tios que escreve. Eu adoro escrever também, papi” (p.97). A escrita pornográfica da pequena libertina é, então, atravessada por suas leituras e referências do universo do pai intelectual e escritor. Todos esses escritores que são citados compõem a “língua quente” que a envolve e que distancia, ainda mais, a obra de Hilst do modelo banal de literatura pornográfica. Essa prática intertextual, acrescentada a um tom de paródia e ironia ao que já compõem a tradição canônica, é característica primordial da escrita de Hilda Hilst e, em particular, dos textos da tetralogia pornográfica.

A combinação de elementos da pornografia com o mais alto escalão da tradição literária, ou seja, a mistura do alto e do baixo, do erudito e da margem, da metafísica com a “putaria das grossas”, compõem um dos fios que configuram a manipulação pornográfica. A configuração da narrativa, subverte e desconstrói o que era pra mexer com sentidos corpóreos, causar excitação física no leitor e, acrescentando um tom de graça e de falsa inocência na narrativa, juntamente com a figura do pai escritor, que se recusa a repetir modelos de literatura já consagrados, se recusando escrever uma nova *Madame Bovary* ou um novo *Trópico de câncer* ou de capricórnio, são personagens desviantes e transgressoras que inserem uma problematização do fazer literário, formando uma obra única e inovadora.

Tais características apontadas: as diversas vozes, a multiplicidade de referências e intertextualidade de autores, a fusão da “metafísica com a putaria das grossas”; fizeram com que alguns críticos, por pudor ou limitação do tema, afastasse a obra de Hilst do conceito de pornografia. Nunes da Mata (2010, p.127), opta por classificar *O caderno rosa* como metapornografia ou antipornografia, “pois discute justamente o que não pode estar em questão numa obra do gênero pornográfico: a crueldade da mercantilização de corpos, de ideias e da arte em si”. Apesar de a obra desviar, sim, do senso comum de literatura pornográfica, pois causa muito mais riso do que excitação física, ela não deixa de ser pornográfica. O que há, é uma manipulação do discurso que busca a subversão, romper com fronteiras e conceitos já definidos. O escândalo maior passa a ser não tanto da mercantilização da imagem infantil, mas uma questão de ousadia da linguagem: o disparate da construção de Lori Lamby não é o de uma ninfeta assumidamente corrupta, mas sim de uma alegoria que rompe todas as barreiras do bom gosto e da moral.

Já Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2002), crítico e pesquisador da tetralogia de Hilst, constata que a autora fracassou na intenção pornográfica, pois, as obras que compõem a obscena tetralogia são incapazes de provocar o imaginário e a fantasia do leitor, acusando Hilst de tentar “sofisticar a pornografia”, colocando-a no vazio e, tal tentativa, faz com o que o tema da pornografia deixe de ser a matéria-prima para ser apenas mais um elemento constitutivo da narrativa. Segundo o autor:

A pornografia lato-sensu é um gênero que se pauta por regras claras de funcionamento e por leis internas de relativa simplicidade e transparência. Ao perceber que nessa produção de Hilda Hilst havia um intelectualismo exacerbado, uma intenção metapornográfica, quando a autora discute seus objetivos, fazendo um reclame estrondoso da pornografia enquanto novidade na sua obra, observei que, na trilogia, a pornografia - produto de consumo - havia ficado em segundo plano, perdendo, assim, seu lugar no mercado da indústria cultural (entremeada aos produtos legitimados e às manifestações de massa). (AZEVEDO FILHO, 2002, p.9).

Ambos pesquisadores acusam o hermetismo, a multiplicidade de vozes, os gêneros intercalados, de afastarem a obra de Hilst do conceito banal de pornografia, aquela feita para provocar excitação. Entretanto, é necessário discordarmos de tais pensamentos. *O caderno rosa* não se distancia da pornografia. Não é uma pseudo ou metapornografia. O que há é uma inovação estilística que potencializa e renova o gênero pornográfico, Hilda Hilst acrescenta elementos novos, que podem parecer estranhos ao gênero, mas com a intenção de subverte-

lo e redefini-lo. Por essa razão, optamos por não dissociar a obra hilstiana da categoria pornográfica e, sim, compreendermos por um outro viés, o da manipulação que juntamente com a transgressão, constituem uma inovação estética.

No ensaio *A imaginação pornográfica* (2015), Susan Sontag discute a exclusão da pornografia como objeto literário da crítica norte americana e inglesa, apoiada em pressupostos estanques da grande literatura realista dos romancistas do século XIX e classificando como “marginal” o que foge a esse padrão. Sontag propõe uma abordagem crítica diferente para os escritos pornográficos, considerando a intenção de excitar o receptor como empobrecida e mecanicista, ela afirma:

As sensações físicas involuntariamente produzidas em alguém que leia a obra carregam consigo algo que se refere ao conjunto das experiências que o leitor tem de sua humanidade – e de seus limites como personalidade e como corpo. A singularidade da intenção pornográfica é, na realidade, espúria. Mas a agressividade da intenção não o é. Aquilo que parece um fim é, na mesma medida, um meio, assustadora e opressivamente concreto. O fim, entretanto, é menos concreto. A pornografia é um dos ramos da literatura – ao lado da ficção científica – voltados para a desorientação e o deslocamento psíquico. (Ibid., p.57).

Portanto, muito mais além de causar sensação físicas, a imaginação (ou intenção) pornográfica trata de uma forma particular de consciência, que transcende as esferas sociais e psicológicas. Isso porque uma obra pornográfica com qualidade estética vai “desorientar e deslocar o leitor”, vai tratar do excesso, daquilo que transborda aos padrões determinados, encenando formas frequentemente interditas de se estar no mundo, apontando para a consonância entre os excessos da imaginação, dos corpos e da linguagem, ao mesmo tempo, ressignificando-os como possibilidade de expandir a escala humana na arte, para além dos limites da vida em sociedade.

Dessa forma, pouco importa se o que Lori Lamby narrou é real ou ficção, se é pornografia ou não, ou, se é capaz de provocar excitação no leitor. O universo diegético construído pela voz narrativa, é mais entre os quais elaboramos nossas versões da realidade. Ela perturba e inquieta os leitores porque expõe algo da vida secreta, que deve permanecer nos recônditos dos lares. Por meio do discurso de erotização do corpo infantil, a narrativa de Hilst transcende a imaginação pornográfica simplista, mas, é importante ressaltarmos, que não deixa de ser pornográfica. A pornografia é, aqui, subvertida, manipulada e ressignificada,

como forma de contestação e questionamento para com a normalidade do senso comum, tecendo críticas que ultrapassam o universo representado.

CAPÍTULO III

Do negro enquanto esfera manipulativa

3.1 O diário sexual manipulado

*Uma estória deve ter mil faces.
(Fluxo-Floema, Hilda Hilst)*

Lê-se em **Fluxo-Floema**, conto *O unicórnio*, de Hilda Hilst a seguinte constatação: Uma estória deve ter mil faces. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, temos a comprovação explícita de que a proliferação de sentidos salta aos olhos dos leitores, muito em razão da escrita criativa e pouco convencional própria da autora. As várias possibilidades e faces da respectiva obra, ocasionadas pela manipulação narrativa, gera reflexão e estimula novos leques de opções interpretativas e críticas. São as mil faces do texto literário. Posto isso, a proposta investigativa nesta parte da pesquisa é compreender e rastrear as diversas vozes e rupturas, assimilando-as como elementos estéticos que corroboram para o efeito da manipulação pornográfica. Entendemos a narrativa hilstiana como representação viva do processo não apenas dialógico, mas heterodiscursivo que Mikhail Bakhtin¹⁶ empreende. São diversas vozes que se entrecruzam, se diferenciam e que juntas, constituem todo o arsenal do discurso pornográfico da *diegesis*.

Lori Lamby, personagem alegórica que representa a infância, é a catalisadora do romance. Apesar de ser uma criatura fictícia de uma voz maior, é nela, e a partir dela, que o processo de narração se configura e a sinfonia de vozes passa a ser orquestrada no universo narrativo. Deste modo, o diário rosa da menina, pode, à primeira vista, ser confundido com um discurso pornográfico individual, em que a narradora-personagem revela em tom confessional suas aventuras sexuais na prostituição. Entretanto, com o desenrolar da narrativa, torna-se evidente o quanto a trama está engendrada em vias de uma manipulação narrativa. Observando o cotidiano da família e do pai escritor que não consegue escrever e entregar uma obra pornográfica ao editor, a menina carrega uma problemática das personagens de Hilda Hilst, a ideia de que o grande dilema do escritor é agradar ao mercado literário. Diante desse conflito, vemos acontecer uma grande quebra na narrativa. Leiamos:

Agora veio um bilhete do tio Abel: Lorinha, não encontrei a história da moça e do jardineiro pra mandar pra você. Mas eu encontrei esta outra história, muito bonita também. Aqui você vai aprender muitas coisas. O que você não entender, depois eu explico. É a primeira história de um caderno que vai se chamar: O Caderno Negro.

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance I: A estilística.

Vou copiar a história que o tio Abel me mandou, no meu caderno rosa. Quem sabe o tio Lalau vai gostar muito dessa história e aí eu peço pro tio Abel me emprestar e a gente junta o caderno negro com o caderno rosa. O nome dessa história (HILST, 2005, p.38).

Organizado com duas quebras entre os trechos, o título da história a ser revelado segue em outra página como se estivesse dando início a um novo livro, este que é denominado de *O caderno negro* (Corina: A Moça e o Jumento). É feita, então, uma pausa na enunciação de Lori Lamby para dar início a uma nova narrativa, com outras vozes e outra estrutura que diferencia do caderno inicial. Consideramos *O caderno negro*, especialmente importante para a conformação da manipulação pornográfica. Dentro de um livro já polêmico por envolver sexo e criança, Hilst exercita com ele mais um salto em direção ao extremo, ao que é do campo do excesso. Se em *O caderno rosa*, encontramos Lori Lamby com sua linguagem absurdamente infantil, se descobrindo e se iniciando nos prazeres carnis e linguísticos. Em *O caderno negro*, a narrativa recebe outro tom verbal e linguístico. Apesar de a voz narrativa ser, também infantil, o narrador Edernir tem apenas 15 anos, o modo de tratar e falar sobre o sexo, do corpo infantil revela certa maturidade e uma maior aproximação dos padrões da indústria pornográfica. Vejamos como se configura tal voz:

Eu já tinha quinze anos, e sempre na mesma vida. A única coisa que me alegrava era ver de vez em quando a Corina, filha do seo Licurgo. Ele tinha uma pequena farmácia e todo mundo se tratava com ele. Corina também tinha quinze anos. Peitos grandes, cabelos negros cacheados, bunda redonda, dentes lindíssimos. (Ibid., p.42).

Nota-se que a linguagem anterior, carregada de diminutivos e afetividades infantis desaparece. Palavras como “xixoquinha”, “piupiu”, “buraquinho” passam a receber os seus devidos nomes, são substituídas por “bunda redonda”, “caralho”, “pau”, “vaginona”, em uma tentativa de se afastar do rosa para o negro, para o lado obscuro, isto é, em revelar as coisas como são, com seus respectivos nomes, sem pudores ou infantilidades. A manipulação pornográfica localiza-se na própria construção da obra. Ao dividir e organizar a narrativa em dois diários, o rosa e o negro, cada qual com sua peculiaridade, a sinfonia de vozes toma corpo e reveste o discurso pornográfico. Por meio de um discurso infantil, encontramos um compêndio de vozes que se inter-relacionam, constituindo uma combinação que causa, além de um intenso jogo enunciativo estruturado pela manipulação, um cenário altamente transgressor.

A manipulação pornográfica de ordem narratorial acontece quando cada personagem-narrador se manifesta com a própria voz, expressando sua individualidade. Na primeira parte do romance, Lori constitui a alegoria de uma infância iniciada nos caminhos da prostituição e dos prazeres. Já, no Caderno negro, a voz a sobressair é de um adolescente que vivencia o período da puberdade. Não há questionamentos imaturos em torno do sexo, mesmo não compreendendo todo o universo do corpo erótico, Edernir sente e busca vivenciar as experiências corporais. Vejamos como é configurado a primeira experiência sexual do adolescente:

Eu fui ficando muito nervoso mas fui pondo a mão embaixo da saia tentando suspendê-la, mas a saia era muito justa e não dava para bolinar as coxas. Ela foi se rebolando e suspendendo a saia e embaixo da saia não tinha calcinha. Fiquei muito excitado quando vi os pelos pretos e enroladinhos, e então ela perguntou assim: “quer ver de perto a minha vaginona? Pega nela, pega”. Tremi inteiro, ajoelhado, ela começou a passar mão nos meus cabelos de jumento e foi empurrando com força a minha cabeça na direção da boceta. Eu não sabia muito bem o que fazer mas beijei o púbis gordo e escuro de Corina. (Ibid., pg.51).

Percebe-se que existe na narrativa de Hilst duas configurações de representações da infância, ou melhor, de discursos infantis. Se em com Lori Lamby, há um discurso pornográfico em torno do corpo-criança violado, um corpo interdito. Aqui, vemos a configuração de um discurso movido pela curiosidade e o êxtase da adolescência, o que não configura crime ou proibição. Com todos os tremores e nervosismo, comum da idade, Edernir não hesita e, sim, sente e se excita diante de outro corpo, almejando ir além, atingir o gozo erótico. Dessa forma, a manipulação pornográfica está intensamente ligada à natureza do discurso e, é por meio dessa ligação que entra em cena o papel das diversas vozes que se manifestam, cada qual dotada de peculiaridades enunciativas. Como uma rede tecida com as múltiplas potencialidades da linguagem, do pensamento e das vivências sociais e individuais de cada personagem, a manipulação narratorial gera um coro de perspectivas que se manifestam dentro do discurso hilstiano.

Ao lermos a prosa de Hilda Hilst, especialmente uma obra como *O caderno rosa de Lori Lamby*, nos ocorre alguns questionamentos: o que se esconde por trás de uma narrativa tão vertiginosa? O que configura o excesso em tais escritos? Na perspectiva dos estudos de Bakhtin, é possível identificar que por ser um discurso repleto de vozes e “línguas” sobrepostas e comprimidas, há uma urência no narrar, em dizer tudo, o que afasta qualquer tentativa de narrativa tradicional e padronizada. *O caderno rosa*, se caracteriza justamente

pela falta de acabamento e de identificação dessas vozes. A obra, não sendo fechada, permitirá ao leitor maior produção de sentidos e de significações. Em nova tradução, Paulo Bezerra¹⁷, opta por verter o vocábulo já tão conhecido “plurilinguismo” para heterodiscurso, pois, mais do que uma pluralidade de vozes, importa ver na conceituação de Bakhtin que tais vozes podem se tornarem diferentes em oposição a outras, isto é, a pluralidade é atingida em face do outro: o discurso se torna outro, mas não necessariamente contrário e diferente, no contraste com os demais que o cercam. Segundo o teórico russo:

O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal. Nele, o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística. (BAKHTIN, 2017, p.27).

A heterovocalidade constitui a pluralidade de vozes presentes no romance, seja de autores, narradores, personagens, são vozes que se mesclam, se confundem e se diferenciam no âmbito diegético. Como já discutido, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, há complexas relações dialógicas entre as vozes de narradores e personagens, configurando uma manipulação narrativa singular, que converge para a heterodiscursividade do romance. Vale ressaltar, as vozes das personagens-narradores, Lori Lamby e Edernir, são criações do próprio autor-criador que arquiteta toda a organização ficcional, ou seja, a manipulação do discurso pornográfico conduz a narrativa de tal forma para que tenhamos a percepção inicial de que os narradores vivenciam tais experiências, mas sabe-se, que são alegorias, representações da infância.

Na esteira desse pensamento, é válido pontuar, que *O caderno rosa* juntamente com *O caderno negro* é resultado de um complexo jogo discursivo, através do qual se refrata, por meio dessas vozes, o texto a que o leitor tem acesso. Além do mais, acerca da difusa autoria, das máscaras que escondem o verdadeiro autor da *diegesis*, é importante enfatizar que nenhum desses dois narradores (Lori Lamby e Edernir) corresponde ao autor-criador, o qual deve ser entendido mais como aquele que enfeixa e dá sustentação ao projeto discursivo de Hilda Hilst nesta obra, o elemento unificador da obra, este que como veremos mais adiante, pode ser compreendido com o pai-escritor, que arquiteta e unifica os dois cadernos-diário que, ao final, se transformam em um romance.

¹⁷ Tradutor de *a Teoria do romance I: A estilística*, de Mikhail Bakhtin.

Destarte, cabe sintetizar, que uma das particularidades do heterodiscurso é esse complexo jogo de relações dialógicas entre a voz de um (eu) e de um outro (hetero), do discurso de um e os discursos de outros. No caso da narrativa de Hilst, as relações dialógicas não evidenciam somente a voz dos narradores diversos, mas, com outras obras e referências literárias, a discursos filosóficos e religiosos com os quais os narradores dialogam explicitamente em tom de ironia e deboche. De acordo com Alcir Pécora:

Tal propriedade desdobrável e fecundante da obra só é possível devido à forma rascunhada e imperfeita do “caderno”, que permanece aquém do “livro”. Isto é, o “caderno” evolui como forma de vida imperfeita nalgum limbo ou soleira em que o criador se move sem ter de fazer a entrega definitiva de sua obra ao editor. O caderno rosa é tão extraordinário, em parte, porque se escreve na antecâmara ou no corredor que apenas pode conduzir ao Livro Vermelho, isto é, ao livro de milhares de vezes reescrito do comercio pornográfico. (PÉCORA, 2010, p.25).

Nesta linha interpretativa, os dois cadernos são passíveis de existência somente, como dito por Pécora, “nalgum limbo ou soleira”. São criações de um autor performático, manipulador e que não se revela de imediato, faz-se necessário, esmiuçar as vozes narrativas, retirar as máscaras para que possamos enxergar o grande arquiteto por trás do jogo de enunciação – o pai – escritor angustiado com as cobranças do editor. Por meio da manipulação pornográfica, sobretudo, narratorial, o escritor decide, usando as pessoas da sua família (a filha, a esposa) e os amigos como objeto de sua escrita pornográfica, criando assim, a narradora Lori Lamby, supostamente sua filha. Dessa forma, Hilda repete uma problemática comum que percorre a sua obra, pensar o papel do escritor que cria a si mesmo por meio da criação daquele que escreve e se multiplica em outros que também escrevem, construindo assim, uma metaficção, uma problematização sobre o fazer literário. Como afirma Eliane Robert Moraes¹⁸, *O caderno rosa de Lori Lamby* é fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da língua. De acordo com a pesquisadora:

Entende-se por que a autora dedica o livro “à memória da língua”, numa epigrafe que caberia perfeitamente para o conjunto de sua obra. Se a memória da língua invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais baixos da experiência humana no mundo. (MORAES, 1999, p.125).

¹⁸ No ensaio “Da medida estilhaçada”, que integra o *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), edição especial sobre Hilda Hilst.

No percurso diegético hilstiano, entram em cena uma série de vozes e discursos que se cruzam, não apenas dialogando com o discurso da protagonista Lori Lamby, que conduz as revelações, mas que funcionam como quebra de excitação pornográfica, evidenciando-se assim, a metalinguagem do romance. No *Caderno negro*, há a composição de uma cena de desregramento sexual entre a personagem Corina e o padre da vila, chamado de Mel-Tonhão. O que era para ser de cunho extremamente pornográfico por unir o sagrado e profano, acaba perdendo forças por existir um excesso de uma outra voz entre parênteses. Vejamos a cena:

E por uma bela fresta da janela toda carcomida vi: padre Tonhão arfava. A batina levantada mostrava as coxas brancas como deveriam ser as coxas de uma rainha celta. (Rainha celta... meu Deus, de onde é que veio isso?).

Aí ele tirava um pouco e ela gemia: “Não faz isso, Tô, não faz assim, tua égua (coitada das éguas) vai morrer de tesão.

[...]

E padre Tonhão que falava mais alto que Corina continuava o discurso: “Não vou pôr não, vou é esporrar na tua boca, cadelona gostosa (coitada das cadelas!), putinha do Tô (coitada das putinhas)”. Corina chorava, implorando, segurava os peitos com as mãos, fazia carinha de criança espancada (coitada das crianças) e ia abrindo a boca: “Então esporra, Tô, esporra na boquinha (coitada das boquinhas!) da tua Corinha”. (HILST, 2005, p.57-59).

É a própria manipulação do discurso pornográfico que faz com que haja uma quebra no momento de êxtase sexual, isto é, há uma interrupção na descrição realista da cena sexual para dar espaço a comentários de outra ordem, o que excita a ironia intelectual e o jogo de brincar com as possibilidades da língua. A voz entre parênteses não tem o mesmo tom do narrador Edernir e, muito menos, de Lori Lamby, fazendo que os narradores se confundem e as vozes se mesclêm, tornando “uma só múltipla matéria”. Pode-se entender que tais vozes alternam entre os tons narrativos de Edernir, de Lori Lamby e do autor-pai.

No segundo trecho supracitado, quando aparece as palavras “égua”, “cadela”, “putinha”, “criança”, “boquinha”, funcionando como palavras-chave para a construção de um discurso pornográfico, que deseja despertar o interesse sexual do leitor, têm-se o efeito contrário. A manipulação pornográfica insere os clichês e estereótipos da pornografia, como o uso de xingamentos e a animalização erótica, e ao mesmo tempo, rejeita-os subvertendo tal padrão, deslocando o leitor para um outro lugar em que o jogo com as vozes acontecem. Desse modo, se o discurso, por um lado, parece alcançar a pornografia convencional fazendo

uso de uma linguagem depravada e obscena, por outro, a manifestação em excesso do uso de parênteses intensifica as possibilidades de significação e sentidos.

Dada essa pluralidade de vozes que compõem a narrativa de Hilst, a manipulação pornográfica narratorial é moldada pelos discursos que se mesclam, se diferenciam e, que sobretudo, excedem em diversos momentos da obra. Em *O caderno rosa*, é imprescindível considerar que o heterodiscurso penetra o romance sob os desígnios da manipulação pornográfica e do projeto discursivo do narrador maior, o pai, que organiza todo o enredo. Nos cadernos, o rosa e o negro, as vozes se espalham por diferentes instâncias, surgindo no discurso de narradores e personagens.

A orientação dialógica do discurso entre discursos alheios (de todos os graus e qualidades do alheio) cria possibilidades novas e essenciais do discurso literário, seu peculiar potencial de prosa literária, que encontrou sua expressão mais plena e profunda no romance. (BAKHTIN, 2017, p.47).

Posto isso, a voz do narrador-pai é alheia às vozes das personagens-narradores (Lori Lamby e Edernir), assim como as vozes destas lhe são alheias, isto é, para cada narrador que manipula o discurso na obra, a voz das demais é uma faceta do heterodiscurso, do discurso do outro com o qual se relaciona. O que configura e organiza uma bela sinfonia de vozes orquestrada pela manipulação pornográfica narratorial, pois, assim como toda boa literatura esteticamente elaborada, *O caderno rosa de Lori Lamby*, desmente o que nela, e dela, se afirma, convidando-nos a explorar as veredas implícitas da paisagem que descortina à primeira vista.¹⁹

3.2O impossível se fazendo ordem

*Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.
(Júbilo, memória e noviciado da paixão, Hilda Hilst).*

Conforme aludimos desde o início, a obra de Hilda Hilst é múltipla, repleta não só de vozes que se dialogam e se mesclam, mas, da aglomeração de diferentes estilos e gêneros discursivos convivendo harmoniosamente, em favor das perversões de forma e conteúdo.

¹⁹ Moraes, Eliane. Da medida estilhaçada. 1999, p.114.

Este detalhe demonstra o caráter plural que a manipulação pornográfica imprime na *diegesis*. No rastro de Mikhail Bakhtin, compreende-se, que é por meio da variedade de gêneros discursivos presentes no romance que se presentificam as vozes de narradores e personagens, estes que representam as vozes sociais que compõem a heterodiscursividade da obra.

Para o teórico, qualquer gênero discursivo pode ser repleto de vozes próprias e alheias, marcadas explícitas ou implicitamente, mas, especialmente, o gênero romanesco permite que se introduzam em sua composição não só vozes, mas diversos gêneros tanto literários (poemas intercalados, teatro, etc.) como extraliterários (discursos religiosos, científicos, filosóficos). Leiamos:

Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance. Os gêneros introduzidos no romance costumam conservar nele a elasticidade de sua construção, sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística. (BAKHTIN, 2017, p.108).

Manifesta-se, assim, a outra face do heterodiscurso: a pluralidade de gêneros discursivos que compõem o romance. Essa pluralidade é de suma importância para a compreensão do *Caderno rosa*, pois, ao adentrar a obra, os outros gêneros intercalados permitem que se integrem na prosa as vozes dos narradores e de outras personagens, com vermos adiante, cada qual com sua variedade linguística, o que corrobora para o efeito estético e estilístico do texto.

Além da quebra da narrativa, que abordamos no tópico anterior, a inserção de um caderno negro dentro de outro caderno-diário, uma das características que mais chamam a atenção na obra hilstiana é justamente a aglomeração de gêneros literários, sendo essa uma das particularidades que aparece em outros textos de Hilda Hilst. Após a inclusão do *Caderno negro* dentro do diário rosa, dá-se início a uma série de cartas trocadas entre Lori Lamby e Abel, cliente que a personagem desenvolve uma relação afetuosa. O ápice sentimental que dá largada às cartas dos dois amantes, é ainda um ato que provoca a escrita e o fazer literário. Quando a menina fica sabendo que Abel irá viajar sofre, também, um bloqueio criativo e escreve, em letras maiúsculas: “acho que não sei mais escrever²⁰”. A solução para tal crise é resolvida com as trocas de cartas, repletas de juras e declarações de amor sem deixar de lado, é claro, o tom obsceno e pornográfico.

Leiamos alguns trechos:

²⁰ HILST, 2005, p.72.

Querido tio Abel, eu estou com muita saudade. Estou deitada na minha caminha com toda aquela roupinha que o senhor mandou. [...]

Vesti a calcinha cheia de renda e pus as meias e o chapéu que é tão maravilhoso com aquelas duas rosas cor-de-rosa na aba. Agora vou contar tudo o que eu estou fazendo para o senhor ficar com o Abelzinho bem inchado e vermelho porque o senhor diz que é assim que é gostoso. Eu estou deitadinha, abri bem as coninhas e já fechei o quarto bem fechado, e estou pondo o meu dedo na minha coninha (gostei tanto dessa palavra que o senhor escreveu) mas é muito mais gostoso quando é o dedo do senhor.²¹

Vejamos a resposta-carta de Abel que Lori Lamby copia em seu caderno rosa:

Minha lébula, minha rainha-menina, minha gazela de cona pequena, quero passar meu bico-pica nos teus um dia pelos-penas, tuas invisíveis plumas, chupa teu Abelzinho com tua boca de rosa, menina astuta, abra teu cuzinho de pomba, enterra lá dentro o dedo-pirulito de quem te ama, e pede mais, mais! Esfrega tua bocetinha de mini-pantera na minha boca de fera, deixa a minha língua dançar nas tuas gordas coxinhas, minha boneca de seda, de açúcar com groselha, mija amornada na minha pica, sentadinha nela, defeca sobre minha barriga [...]. A carta já está toda empapada, amanhã escrevo mais. Teu Abelzinho.²²

Ao todo, são sete cartas trocadas entre os amantes. Entre elas, há sempre uma quebra estrutural da narrativa organizada pela manipulação narratorial para que se tenha o efeito de intercalação dos gêneros. Nos trechos citados, percebe-se, que as cartas realizam uma manipulação pornográfica dos votos afetuosos realizados em romances epistolares. Se no século XVII e XVIII, a narrativa epistolar utilizou-se de uma linguagem carregada de valores morais e filosóficos para difundir ideias revolucionárias e acrescentar uma maior veracidade aos fatos, o narrador-criador de Hilst parece utilizar desse mesmo artifício, porém, para incitar uma reflexão sobre o próprio fazer literário e satirizar o mercado editorial por meio das cartas. Lori Lamby em diversos momentos de suas cartas, como descrito no primeiro trecho, tece elogios e observações à linguagem utilizada por seu amante. Leiamos mais um trecho:

E quero falar que as cartas que o senhor me manda são um barato. Parece língua estrangeira, mas eu leio alto, não muito, fechada no meu quarto, e parece uma língua diferente, muito mais bonita. Quando eu crescer eu quero escrever assim como as cartas que o senhor manda.²³

²¹ HILST, 2005, p.72.

²² Ibid., p.75.

²³ Ibid., p.81-83.

Dessa forma, a obra problematiza questões do fazer literário, as quais já viemos analisando nesta pesquisa, isto é, o conteúdo das cartas provoca não só uma reflexão acerca da escrita, mas tece críticas, também, ao mercado capitalista, referindo-se sempre ao campo editorial. Como é possível observar por meio dos trechos citados, no momento da inserção do gênero carta, o livro se torna mais leve, pois, basicamente é reproduzido uma transcrição de cartas. Lori Lamby deixa de descrever minuciosamente suas relações com os clientes e adota um tom de sentimentalismo, carregado de lembranças e insinuações que possam mexer à distância com o imaginário sexual de seu interlocutor.

Rompendo com o conteúdo sexualmente explícito, Lori Lamby passa a narrar em suas cartas o cotidiano da família, as crises do pai escritor, as brigas do casal, deixando pistas de que a mesma se trata de uma construção ficcional do próprio pai escritor. Nessas cenas, entre crises e brigas, é recorrente a problemática do pai-escritor com Lalau, o editor, que lhe faz inúmeras exigências sobre como deve ser o livro de bandalheiras que deve escrever. Nesse momento da análise, é de suma importância ressaltarmos, que a maioria das exigências feita pelo editor está presente nos relatos de Lori, no caderno rosa, sobre suas aventuras sexuais, o que corrobora e confirma a manipulação pornográfica a qual o romance está engendrado. Vejamos a transcrição de um diálogo entre os pais da menina:

Papi diz: [...], eu nunca mais vou conseguir meter nem com você nem com nenhuma cadela, e quer saber? Tira a tua filhinha daí porque eu não aguento mais ver nenhuma menininha, ó meu deus que grande porcaria, que cagada de camelo”.

Mami diz: “Ela é nóóssa filhinha! Nóóssa!”

Pai diz: “Ó senhor deus das menininhas!”

[...]

Papi diz: (as gritos) “E onde está aquele puto que foi viajar e me mandou escrever com cenários, sol, mar, ostras e óleos nas bocetas, a menina já está torrada no sol e varada de pica, ó meu deus, onde é que está aquele merda do Laíto que pensa que programa de saúde com ninfetas dá ibope, hein? (HILST, 2005, p.77).

A manipulação pornográfica narrativa é, então, estabelecida e confirmada por meio de pistas que o próprio narrador revela, este que é performático e articulador, e que tenta artilhosamente conduzir o leitor para dentro de uma armadilha textual repleta de vozes, gêneros e referências artísticas e estilísticas. Fica claro que Lori Lamby com o seu universo cor de rosa, com crimes de pedofilia e o prazer na prostituição infantil são alegorias que só se constituem a partir do discurso e é, por meio dele, que tal universo se situa no mundo enquanto representação. Por isso, a narradora debate-se tanto em torno das palavras, brinca e problematiza com a língua, mas, aos poucos, vai tropeçando no próprio discurso, revelando

pistas das estratégias composicionais do romance. A manipulação pornográfica é perceptível na fragilidade e nos deslizos do discurso narratorial pornográfico. Percebe-se que os textos, do caderno rosa ao negro, as cartas, poemas e histórias que compõem a *diegesis*, possuem diversas semelhanças estilísticas, como o mesmo tipo de humor e ironia, as mesmas problemáticas acerca do fazer literário, mas com diferenças no tom do narrar. Isto é, o escritor-pai mantém as mesmas características em todos os textos, gêneros e diários arquitetados por ele, mas, com tom e discursos diferentes para cada qual, o que causa confusão e mascara a sua identidade.

No final do romance, há a inclusão do gênero fábula. Dada a autoria de tais textos à Lori Lamby que após fazer a revelação de que tudo não passou de invenção e criatividade, a “menina” decide escrever um novo livro, este que deveria ser destinado ao público infantil e ser editado na “máquina de fazer livros” do editor Lalau. Com o título de “O cu do sapo Liu-Liu e outras histórias”, o livro contém três fábulas, que, mais uma vez, faz a união do universo infantil com a obscenidade da pornografia. Leiamos um trecho:

O sapo Liu-Liu tinha muita pena de seu cu. Olhando só pro chão! Coitado! Coitado do cu do sapo Liu-Liu! Então ele pensou assim: Vou fazer de tudo pra que um raínho de Sol entre nele, coitadinho! Mas não sabia como fazer isso. Conversando um dia com a minhoca Léa, contou tudo pra ela. Mas Léa também não sabia nada de cu. Vivia procurando o seu e não achava.²⁴

Quando o cu do Liu-Liu olhou o céu pela primeira vez, ficou bobo. Era lindo! E ao mesmo tempo deu uma tristeza! Pensou assim: eu fiu-fiu, que não sou nada, sou apenas um cu, pensava que era Algo. E nos meus enrugados, até me pensava perfumado!²⁵

Com a presença de personagens animais e o uso de diminutivos, características das fabulas infantis, tais histórias são construídas de uma forma que leva a novos passeios violentos entre o baixo e o alto, entre tradição literária e pornografia, nos quais a manipulação pornográfica excede em ironias acrescentando uma “moral da história” no final de cada fábula e insere, novamente, a problemática acerca da condição do escritor.

Ao provocar a fusão de gêneros, intercalando uns sobre os outros de forma subversiva das convenções literárias, Eliane Robert Moraes, entende que Hilda Hilst constrói uma “prosa degenerada”. Nas palavras da pesquisadora:

²⁴ HILST, p.97.

²⁵ Ibid., p.99.

Ao lançar mão de uma fabulosa quantidade de gêneros literários sem se fixar em qualquer um deles, dando livre curso a uma paródia vertiginosa. À proliferação de referências ao cânone acrescentam-se as mais diversas formas discursivas como diálogos, poemas, textos dramáticos, fluxos de consciência, receitas, comentários, fábulas, piadas e fragmentos de toda ordem -tudo isso somado a uma mistura babélica de línguas que só faz desorientar o leitor.

Na mesma linha de pensamento, Alcir Pécora²⁶ entende que a obra hilstiana promove uma verdadeira “anarquia de gêneros”, pois, ao combina-los em único texto, há uma desestabilização que rompe com os padrões tradicionais da estética literária. Leiamos:

Como outros livros de Hilda Hilst, *O caderno rosa de Lori Lamby* se preocupa com a imitação de gêneros da tradição, combinando-os todos de maneira improvável ou inusitada na mesma narrativa. Assim, n’O caderno, cuja base seria um diário de menina, juntam-se um conjunto de cartas, contos e relatos interpostos, alguma discussão de livros (na qual os modelos de Lawrence, Miller etc. são debatidos e recusados), poesia clássica, debate de questões estilísticas e lexicológicas.

Essa característica plurilíngue do romance, conceituada pelos pesquisadores como “prosa degenerada” e “anarquia de gêneros”, é mais um dos aspectos singulares utilizados por Hilda Hilst na elaboração de sua obra. Estendemos tais conceituação e, acrescentamos, o conceito de manipulação pornográfica narratorial, visto que *O caderno rosa de Lori Lamby*, rompe com os limites tradicionais dos gêneros narrativos e, do próprio padrão comercial de literatura pornográfica, para alcançar uma originalidade textual e expressiva. A manipulação pornográfica é notória pelo excesso desmedido, pelos deslocamentos e pelas rupturas que constituem todo o enredo diegético da obra.

²⁶ 2005, p.10.

3.30 riso com engenho narrativo-discursivo

*Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer?
(Do desejo, Hilda Hilst)*

O riso é típico da espécie humana e as metáforas das quais utilizamos para designar a satisfação mediante tal ato são das mais diversificadas. Desde a Idade Média e no Renascimento, ele está associado a formas distintas de expressão que vão ao igualitário que derruba a respeitada hierarquia, o revolucionário ato de se impor diante por meio de escárnio ou deboche. O olhar crítico sobre *O caderno rosa*, especialmente o caderno negro, dentro dessa interpretação do riso remete às colocações levantadas dentro do contexto de carnavalização de Mikhail Bakhtin. A análise aprofundada dos cadernos, o rosa e negro, permite a analogia diante tamanha semelhança. Dessa forma, é dentro dessa configuração que o presente tópico discorrerá. O riso, elemento funcional com uma forte tradição literária, assume na narrativa importante fator de representação no que se refere a manipulação pornográfica criada pelo narrador.

Para antes, faz-se necessário uma introdução dos conceitos aqui abordados sobre riso e carnavalização como ferramentas de libertação da opressão social e de interditos, com a finalidade de nivelar o pensamento desenvolvido sobre a manipulação pornográfica como uma peça integradora para a compreensão do todo. De acordo Bakhtin²⁷, o espetáculo carnavalesco é o espaço privilegiado da inversão e transgressão, onde os marginalizados apoderam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico e o excludente. Pode-se entender, dessa forma, o riso como uma resposta às barreiras e opressões sociais, às hierarquias, seja de idade, classe ou gênero, isto é, o riso simboliza a liberdade, o frenesi. É uma visão de mundo, um mundo às avessas, no qual se abolem todas as interdições entre os seres para substituí-las por um extravasamento carnavalesco, um contato livre entre todos. Leiamos as palavras do teórico:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autentica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e

²⁷ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, 1987.

renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (Ibid., p.8-9).

Na concepção de Bakhtin, o que se abolia, especialmente, durante o ritual carnavalesco era a hierarquia. Leis, interdições e restrições, padrões determinantes e opressores do sistema e da ordem cotidiana, são suspensas durante a festividade, ou seja, a carnavalização adere a uma visão ampla e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, à discriminação, aos padrões. Assim, toda a idealização de um povo liberto dos padrões sociais de comportamento, com a força máxima de expressão moral e cívica, para poder expressar sem qualquer impedimento, ganha força. O riso, então, é colocado por Bakhtin como o ponto chave da história para explicar a carnavalização como conquista que libertou o povo do poder que os oprimia, colocando em uma expressão máxima a figura, a alegoria, o despir e a sexualidade, como permitido e aceitável socialmente.

É o riso a arma mais afiada usada por Hilda Hilst para nos golpear na leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby*. A autora se libera do peso do mundo, da literatura “séria”, da insatisfação do mercado editorial com uma risada sonora. Faz uso da manipulação pornográfica como instrumento de provocação e galhofa. Apropriando-se de discursos polêmicos que se desviam facilmente para o campo do pornográfico, como a prostituição infantil ou a pedofilia, e ao associa-los com o riso a provocação ao leitor torna-se crucial e fascinante.

A narrativa de *O caderno negro*, conto inserido dentro do diário rosa, se inicia com a seguinte epígrafe atribuída ao escritor inglês D.H Lawrence: “Seu pênis fremia como um pássaro”. Tal frase é seguida de risinhos debochados de Lori Lamby e Lalau, como “Hi, hi” e “Há, há! ”. Essa aproximação da mais alta cultura literária com o universo do deboche e do riso irônico configura grande parte da *diegesis* hilstiana. Gustave Flaubert, D.H Lawrence, Henry Miller e outros nomes canônicos que surgem inesperadamente na narrativa, compõem o cenário pornográfico da narrativa. Escritores do cânone brasileiro, também, não ficam de fora. Há uma óbvia referência à Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Millôr Fernandes, estes que são os “tios²⁸” que escrevem. Em outro momento, quem ajuda Lori Lamby a escrever e receber as cartas trocadas com Lalau é o “menino preto”, seu vizinho. Hilst relaciona o menino, apelidado de Juca, diretamente a Machado de Assis e José de Alencar, pois ele mora na “R. Machado de Assis, 14. E o nome do menino é José de Alencar da Silva.”²⁹

²⁸ HILST, p.95.

²⁹ Ibid., p.80.

Obviamente, a menina passa a falar da beleza do “pau preto” de Juca e das brincadeiras entre as línguas, lambidas trocadas entre os dois, e o que se segue é rico em conotações metaliterárias. Segundo Purceno (2010, p.88), pode-se relacionar a descrição de Lori Lamby sobre “sua relação sexual com Juca com a relação daquele que escreve com a literatura canônica de Machado de Assis e José de Alencar”, relação esta é marcada pelo trabalho laborioso com a língua, tanto para o escritor quanto para quem está iniciando nos prazeres orais da carne. Ao realizar uma junção entre o alto e o baixo, associando referências literárias e eruditas com obscenidades e um riso irônico, a manipulação pornográfica nivela todos os discursos (filosófico, literário, pornográfico), embaralhando-os por completo.

A este respeito e, ainda na esteira de Bakhtin, percebe-se outra característica carnavalesca na obra de Hilst, o vocabulário familiar e grosseiro, isto é, o uso generalizado de obscenidades, profanações, juras, calúnias e expressões de teor humorístico e irônico definem a linguagem carnavalesca na sua função de liberdade e excesso. O espetáculo carnavalesco estabelece, então, uma nova forma de comunicação, baseada no gesto e no vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição de padrões e etiqueta. Ao romper com a industrial cultural pornográfica, quebrando a excitação sexual da descrição realista, inserindo nomes e citações do cânone literário, a manipulação pornográfica se faz presente na excitação de uma ironia intelectual e na obscenidade do riso.

O que foi considerado como elevado, sublime, superior são transpostos para o baixo, o terreno. Na narrativa, o “riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa” (BAKHTIN, p.18). Em suma, é justamente essa operação linguística marcada pelo rebaixamento e pela consequente proliferação de gêneros e referências literárias que configuram a manipulação pornográfica. Acerca da inversão do alto pelo baixo, Bakhtin afirma:

Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (Ibid., p.10).

Destarte, a linguagem carnavalesca é uma paródia do mundo, é o mundo às avessas. *O caderno rosa*, como já mencionado, contém diversas formas e símbolos que mostram essa subversão com fins de criticidade estabelecidas pelo riso. Na narrativa, há a aproximação de

um elemento filosófico e literário, citações da mais alta cultura, ou seja, algo do mundo alto e elevado com expressões das mais chulas e obscenas, com práticas eróticas das mais perversas, em que não faltam o incesto, zoofilia, pedofilia.

Nesse momento da análise, é de suma importância ressaltarmos que o alto e o baixo em *O caderno rosa de Lori Lamby*, possuem sentidos estreitamente topográficos, sendo o alto representado pela intelectualidade, a cabeça/mente, e o baixo, pelos órgãos genitais. Estas características compõem um ciclo móvel não só no romance, mas, também, nos processos de produção e publicação da obra que Hilst enfrentou. O alto corporal, parte considerada nobre e limpa do corpo, estaria reservada à “alta literatura”, enquanto a parte baixa, abjeta e suja do corpo, à baixa literatura, à literatura marginalizada. Todavia, a obra de Hilst é a união perfeita entre os dois polos. É o alto e baixo, é cabeça, pênis, vagina e bunda, é a metafísica com a putaria das grossas. É por meio do baixo que se chega ao alto, é por meio da sexualidade, do corpo e do gozo que há uma apropriação do discurso pornográfico infantil para expor as hipocrisias amorais da sociedade, esta que é realizada por meio da manipulação de tal discurso.

Outra estratégia para provocar o riso na narrativa é deslocar os objetos de seus lugares convencionais, isto é, tira-los do lugar comum para que o leitor possa imaginá-los em situações e espaços inesperados. Além da aproximação entre o alto e o baixo, o que provoca o riso são elementos do universo ingênuo e infantil com a pornografia, esta que se dá de forma manipulada e transgressiva. Leiamos o exemplo:

Tio Abel, eu tive sonhos muito feios depois de ler a história que o senhor me mandou. Sonhei que um piupiu cor-de-rosa muito muito grande e com cara de jumento na ponta ficava balançando no ar e depois corria atrás de mim. [...], mas aí apareceu o He-Man e a princesa Léia, e o He-man cortou com a espada só a cabeça do jumento mas o piupiu ficou inteiro do mesmo jeito, só que sem a cabeça grande do bicho, e entrou no meio das pernas da princesa Léia e ela gritava ui ui e parecia bem contente. O He-Man também estava com a espada atrás dela, da princesa, e eu estava segurando na trança da princesa Léia e a gente ia voando até o Corcovado. Esse pedaço foi bonito. [...] agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito. (HILST, P.65).

A ligação entre um pênis gigante com cabeça de jumento, misturado com uma paisagem turística e o com o universo de consumo infantil (heróis de desenhos animados e programa infantil), ou seja, a união de símbolos do mundo infantil disfarçados de artifícios da pornografia, constituem uma atmosfera extraordinária, que acaba estimulando o riso. A

manipulação pornográfica consiste, justamente, na ruptura da finalidade de causar excitação física no leitor, estratégia típica da pornografia convencional, pelo aspecto humorístico, grotesco ou inusitado das situações descritas. Hilda Hilst zomba e ri das próprias expectativas eróticas do leitor.

É necessário ressaltar, que o riso em *O caderno rosa* não é ingênuo, por meio dele há denúncias e críticas, isto é, um riso que demonstra inteligência obscena. Pode-se considerar todo o espaço diegético hilstiano como cômico e jocoso, que produz riso sarcástico e crítico responsável por envolver os leitores no espetáculo carnavalesco. O riso hilstiano, como o de Rabelais entendido por Bakhtin, não faz parte de um humor satírico negativo, mas, sim, de um humor satírico construtivo; seu propósito não é apenas de causar divertimento, mas também criticar e desconstruir. Dessa maneira, a manipulação pornográfica narratorial usa como estratégia o humor, o riso e a infância para uma crítica maior.

Nessa linha de pensamento, Eliane Robert Moraes³⁰ considera que há um pacto entre a representação do sexo e certas modalidades retóricas que, marcadas pelo rebaixamento cômico, oscilam entre o insulto e a diversão. A pesquisadora elege para conceituar tal pacto na obra de Hilst, o termo *deboche*, que segundo ela, do francês *débauche* a palavra aparece desde os escritos de Marquês de Sade, no século XVIII, como uma potente figura do excesso. Entretanto, diferente da França e Portugal onde o termo se aproxima do sentido de libertinagem, devassidão e desregramento, no Brasil, ganha uma inflexão própria, passando a designar troça, galhofa, chacota, se aproximando ao que é da esfera do risível, do engraçado. Leiamos:

Vale dizer, contudo, que tanto o *deboche* quanto o *gozo* brasileiro, apesar dos deslizamentos de sentido, são substantivos que não perdem sua primitiva conotação erótica. A rigor, ambos passam a oscilar entre a conotação sexual e a prática discursiva da zombaria, até o ponto de associar uma à outra. Daí, inclusive, que se possa considerar a zombaria como uma espécie de posse do outro, análoga à posse sexual.

É o riso, então, juntamente com a linguagem carnavalesca, o *deboche*, a mistura entre o alto e o baixo, que compõem o quadro de estratégias utilizadas pelo narrador-pai para a configuração de uma manipulação narratorial. Tais características fazem com que a obra romanesca se assemelha muito mais às paródias medievais, como compreendida por Bakhtin, do que com as paródias modernas. Por meio do riso instaurado por um discurso pornográfico

³⁰ In: Revista *Olympio*. *Desbocada e debochada: a língua erótica brasileira*. 2018, p.80-81.

manipulado, a autora agride com violência e excesso nossas fraquezas, levadas ao extremo de um bestiário “politicamente correto”. Desvanecidos, resta-nos apenas seguir o caminho proposto pela narrativa e rir, sempre com desconfiança, das caricaturas ambulantes da *diegesis*: a criança prostituta, o padre profano, o dentista banguela e perverso, a moça que todos acham e acreditam ser casta, mas que se mostra experiente e doente por sexo, o ambiente corriqueiro e pacato da vila etc. Além disso, a fim de concluirmos a análise, é possível entendermos a pornografia e a carnavalização da linguagem como duas categorias que, constantemente, se mesclam e se fundem. Nelas, há uma:

ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie. (BAKHTIN, 1987, p.23).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Um dia vou compreender, Ehud
compreender o quê?
isso de vida e morte, esses porquês.
(A obscena senhora D, Hilda Hilst)*

Percorrer as veredas do universo hilstiano é adentrar em uma reserva de linguagem inesgotável, multifacetada, em que prosa, poema, teatro, cartas, fábulas se misturam, se intercalam, se mesclam, constituindo “uma só múltipla matéria” a perturbar a norma literária, rompendo com padrões estéticos e convencionais da escrita. Hilda Hilst movimentou-se entre diversos gêneros literários e foi capaz de envolver todos eles em um único só texto, compondo, assim, uma prosa degenerada. Hilst se solidificou na literatura justamente por meio da singularidade e excentricidade de seus textos, pelos questionamentos existenciais, pela união da “putaria das grossas” com a metafísica, bem como pelas inovações estéticas que propunha.

Nesse sentido, um dos aspectos que chamou a atenção durante o percurso da pesquisa foi como o discurso da pornografia é tecido na obra *O caderno rosa de Lori Lamby*. No jogo entre erotismo e pornografia, o nobre e popular, o canônico e o contemporâneo, a combinação caótica de linguagens e gêneros, o interdito e a transgressão, foi possível identificar o que denominamos de *manipulação pornográfica*, de modo a compreender que obra vai além do objetivo de causar excitação física, propõe uma fina reflexão sobre a construção literária e, especialmente, sobre a representação de uma alegoria da infância. O receptor hiltiano pode, sim, ser seduzido, mas não especificamente pelas cenas pornográficas descritas de forma minuciosa e explícita, e sim pela esteticidade do texto, pelo trabalho desenvolvido com a língua.

Como ritual obrigatório e essencial para o desenvolvimento do trabalho e da compreensão de um projeto pornográfico de Hilst, buscamos uma passagem por entre a história da sexualidade e a invenção da pornografia enquanto categoria literária de representação, com um olhar que nos evidenciou que a pornografia está estreitamente relacionada com a transgressão de interditos. A forma como a literatura absorveu a pornografia através dos tempos é vista em *O caderno rosa* como uma espécie de desmistificação do pornográfico comercial, este que repete padrões fixos com o intuito único de causar excitação física no leitor, e como forma de subversão de estruturas padronizadas do universo infantil e literário. O corpo-criança violado, a prostituição infantil e o crime da pedofilia, são elementos propulsores da configuração da manipulação pornográfica e da constituição de uma alegoria de infância desviante.

Construído sobre a aura confessional do diário, há em *O caderno rosa*, uma representação da sexualidade adulta em um discurso infantil, ou seja, a infância supostamente vivenciada pela personagem-narradora Lori Lamby é fictícia. As aventuras sexuais narradas diretamente, a partir da subjetividade da narradora em primeira pessoa, envolve o leitor em um universo de intimidade e confiança. Todavia, as “verdades” confessadas evocam o caráter performático e manipulador do narrador, que frequentemente é desmascarado por sua própria ficcionalidade. De maneira efetiva, averiguamos que o real narrador-criador do romance ora ou outra, tece comentários sobre o processo de construção de uma obra pornográfica, como fora exigida pelo editor.

Dessa forma, a *diegesis* hilstiana nos coloca frente a um discurso escorregadio em que diversas vozes-narradores dividem o mesmo espaço, todas constituindo o grupo de personagens centrais. Não há no romance uma tentativa de *mimesis* simplista da realidade, isto é, de representar o horror da pedofilia ou prostituição infantil, mas reinventá-la no mundo imaginário da ficção. O mundo de Lori Lamby não existe, não tem estatuto de realidade. A manipulação pornográfica autoriza com licença poética a existência de uma alegoria da infância.

Á vista disso, agregamos os conceitos de Mikhail Bakhtin para a compreensão das estratégias que constituem a manipulação pornográfica narratorial, como o heterodiscurso, os gêneros intercalados, carnavalização e paródia. Embora o enredo seja construído sob a voz da narradora Lori Lamby, sendo ela a predominante, há um diálogo de vozes que compõem a *diegesis*, assim como a manifestação de diversos gêneros que foram incorporados à obra. Há ainda a presença do riso enquanto mecanismo de provocação e galhofa. Hilst apropria-se de inúmeros discursos, filosóficos, religiosos, pornográficos, e deforma-os parodicamente, tais quais apresentados por Bakhtin ao falar de carnavalização.

A grande chave interpretativa de *O caderno rosa*, como observamos ao longo do trabalho, é a questão da manipulação pornográfica que o narrador configura, na qual os personagens-narradores são construídos, com base no olhar unívoco desse grande arquiteto romanesco. Apesar das máscaras e estratégias que utiliza para esconder a verdadeira identidade, o narrador-escritor, pai de Lori Lamby, é o dono da palavra, responsável por conduzir a história, dividi-la em cadernos e delinear os caminhos da narrativa, brincando com as expectativas do leitor. Logo, há uma confluência de vozes e discursos no romance, como já mencionado, mas a voz dominante, mesmo que não perceptível à primeira leitura, é sempre a do narrador-escritor. O fato do escritor-pai se apresentar como uma criança é decisivo, pois revela o estado aquém da Lei e das Letras, a qual está fadada. É este o tipo de imaginação

que a manipulação pornográfica provoca e que está na origem da autoria de Lori, pois é apenas seguro que a autoria possua atributo infantil no livro, e não na personagem que o escreve, que entendemos como adulto.

Nessa perspectiva, esse dono da palavra que se faz sujeito do discurso, a tal ponto de manipula-lo, constrói dois universos paralelos que se intercalam na narrativa. Um, formado pelo caderno rosa, protagonizado por uma menina de oito anos que se prostitui e adora o que faz, esbanja alegria e satisfação. O que causa espanto na primeira parte do romance não é o fato de se ter uma criança que se prostitui, mas, o que perturba é a alegria que Lori Lamby manifesta ao se deliciar com os prazeres da carne, o que configura uma manipulação e transgressão da ordem. O outro, o caderno negro, é engendrado pelos diversos gêneros intercalados (cartas, fábulas, poemas) e por um tom absurdamente irônico, no qual, o riso desempenha elemento fundamental para a compreensão da manipulação pornográfica.

Portanto, a manipulação pornográfica narratorial se constitui através de uma estrutura em abismo, isto é, de inúmeros gêneros literários intercalados, de uma alegoria da infância e das máscaras de autoria do romance que se apresentam sobrepostas, transportando o leitor a uma leitura vertiginosa e escorregadia. E o resultado é um nivelamento extremado entre o plano do real, de um discurso infantil, e o ficcional, de uma representação alegórica da infância, em que não se deve tomar tudo como certo, mas como estratégias de um narrador performático. Por meio dessa sofisticação estrutural construída sob o viés da manipulação pornográfica, a responsabilidade sobre a “verdade” de *O caderno rosa* é colocada, inteira e radicalmente, nas mãos do leitor, uma vez que obra subverte frequentemente as normas do jogo composicional literário.

Ler, interpretar, analisar, esmiuçar parte da obra pornográfica de Hilda Hilst foi a proposta aqui apresentada e realizada. Esperamos contribuir com as reflexões já formuladas já formuladas sobre sua obra, bem como abrir caminhos para futuros estudos que sugerem a perspectiva pornográfica aqui empreendida. Hilst nos levou a atravessar uma via, a adentrar em universo repleto de angústia, afeto e questões existenciais e metafísico. Angústia, especialmente, pela falta de respostas ainda não encontradas, pelo incômodo causado por suas palavras, pela incompreensão do outro e de nós mesmos. A escrita de Hilda Hilst é rara, viva e incandescente, por isso, as possibilidades de leitura não se esgotam, abrem um campo de conexões que podem se renovar infinitamente.

BIBLIOGRAFIA

Da autora:

- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Contos d'escárnio/textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *A obscena senhora D*. In: *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Kadosh*. In: *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Pornô chic*. São Paulo: Biblioteca azul, 2014.
- _____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2005.

Gerais:

- ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Trad.: Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- _____. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S.A., 1995.
- _____. A metáfora do olho. In: BATAILLE, G. *História do olho*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. *A experiência interior*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. *A literatura e o mal*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. Por uma retórica do gozo. In: *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.
- _____. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm > Acesso em 10/12/2019.
- BRASIL. Lei nº 12.015, de 7 de agosto de 2009. *Crimes sexuais contra vulnerável*. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12015.htm > Acesso em 10/12/2019.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad.: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.
- BUSATO, Susanna (org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Instituto Moreira Salles. São Paulo: outubro, 1999.
- CARDOSO, Ronnie Francisco. *Na falha da gramática, a carne: pornografia em Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em

<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-76BHLL>> Acesso em 05/02/2018.

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad.: Maria Thereza da Costa e J.A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Trad.: Maria Thereza da Costa e J.A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Trad.: Maria Thereza da Costa e J.S Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. *A ordem do discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. Trad.: Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HAN, Byung-Chul. *A agonia do eros*. Trad.: Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HELSINGER, Luis Alberto. *O tempo do gozo e a gozação: a temporalidade na perversão: Freud, Lacan, Sade, Masoch, Genet*. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

HUNT, Lynn (org). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. Trad.: Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

INACIO, Emerson da Cruz. *A herança invisível: ecos da "literatura viva" na poesia de Alberto*. Manaus: UEA Edições, 2013.

LUGARINHO, Mário César. *Uma nau que me carrega: rotas da literariedade em língua portuguesa*. Manaus: UEA Edições, 2013.

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

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Londrina: EDUEL, 2010.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad.: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

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

_____. Inventário do abismo (Prefácio). In: SADE, M. *Os 120 dias de Sodoma*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. Da medida estilhaçada. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.8. pp.114-126, Instituto Moreira Salles. 1999.

_____. Desbocada e Debochada: a língua erótica brasileira. In: *Olympio*. Belo Horizonte, n.1, maio de 2018, p.80-85.

_____. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, G. *História do olho*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo*. Cadernos Pagu, n.31, 2008.

_____. A prosa degenerada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, maio 2003.

_____. et LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

_____. Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst. *Correio popular*, Campinas, 7 nov. 1991. s/p.

_____. A moral pornográfica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 70, abr. 2001, p.16-9.

_____. Notas Introdutórias. In: HILST, H. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 1980.

_____. Notas Introdutórias. In: HILST, H. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo 2002.

_____. Notas Introdutórias. In: HILST, H. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2005.

PURCENO, Sonia. O obsceno objeto de desejo de HH. In: *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T.A Queiroz, 1983.

SADE, Marques de. *A filosofia na alcova ou preceptores imorais*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Os 120 dias de sodoma, ou, a escola de Libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Os infortúnios da virtude*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SILVA, Samuel Lima da; VILALVA, Walnice Aparecida Matos. *Do caos do corpo ao íntimo desnudado: a estrutura do deboche no romance A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro*. (Artigo). *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (volume 54), 2018. 455-471.

SHATTUCK, Roger. *Conhecimento proibido*. Trad.: S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Trad.: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VALENTIM, Jorge Vicente. *Corpo no outro corpo: Homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea*. São Carlos: EDUFSCAR, 2016.