

JAQUELINE COSTA

A PROSTITUIÇÃO DOS SENTIDOS N' O
CADERNO ROSA DE LORI LAMBY

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2010

JAQUELINE COSTA

A PROSTITUIÇÃO DOS SENTIDOS N'O *CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação da Prof.^a Doutoranda Geruza Zelnys
de Almeida

SÃO PAULO
2010

DEDICATÓRIA

À memória da minha Amada Dafine,
pelos dez anos e meio de fidelidade canina.

À minha Adorada G., por semear em meu coração,
mente e alma uma semente histiana

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo incentivo habitual e, especialmente, à minha irmã Gisele pelo companheirismo, compreensão e apoio intelectual e ao meu primo Leandro Melo pela amizade e ajuda tecnológica;

Aos professores do curso pelo conhecimento partilhado.

À querida orientadora Professora Geruza Zelnys pela aula sobre Hilda Hilst, pela prontidão, paciência, incentivo e motivação;

Às amigas Michele Frassetto, Bruna França e Aline Porto pelo apoio e pelos momentos de estudo e de descontração.

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".
E hoje, repetindo Bataille:
"Sinto-me livre para fracassar"

Hilda Hilst

RESUMO

Este trabalho objetiva verificar a inscrição da pornografia e/ou do erotismo n' *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, a partir de sua construção linguística e espacial, tomando-a como via de acesso à estrutura metalinguística que deflagra a relação conflituosa entre autor, leitor e mercado. Ao objetivo principal somam-se os seguintes objetivos específicos: entender o sentido de pornografia e do erotismo na literatura, buscar a relação entre leitura e voyeurismo, apontar a presença do pornográfico e erótico na obra, analisar os espaços onde se dá a fusão pornô-gráfica, analisar como a Língua se inscreve na linguagem da narradora Lori Lamby. A partir disso, analisar a prostituição dos sentidos como elemento de atração, reação ou repulsão no/ *do Caderno Rosa*. As obras *Esses livros que se leem com uma só mão*, de Jean-Marie Goulemot, *O prazer do texto*, de Roland Barthes, *O desejo*, de Adauto Novais e *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, são as principais fontes teóricas dessa pesquisa, cuja metodologia parte da exposição teórica e segue na aplicação prática com o levantamento e análise do *corpus*, nos capítulos 2 e 3.

Concluimos que a classificação do *Caderno Rosa de Lori Lamby* não é definitiva, uma vez que se molda à leitura voyeurística empenhada no desnudamento textual. Assim, a obra oscila entre pornográfica - quando se revela ao leitor - e erótica - quando se esconde, apresentando apenas indícios. A pornografia/erotismo se instaura no texto por meio das relações espaciais e linguísticas: o quarto e o escritório apresentam-se, respectivamente, como espaços aberto e fechado; já o caderno (livro) é um espaço que possibilita o intercâmbio entre o que se vê e o que se esconde. Do mesmo modo, a língua(gem) da personagem Lori está relacionada à falação e a felação, ou seja, ao ato de narrar e aos estímulos lançados à obra, estando a serviço do ato sexual e da escritura. Portanto, espaço e linguagem, em cumplicidade com o pornográfico, abrem uma via de acesso à leitura metalinguística que, ao modo de um *menage à trois*, desnuda a relação de construção da obra e a tríade autor-leitor-mercado, de forma que a prostituição de Lori é materializada na prostituição dos sentidos depreendidos na obra.

PALAVRAS-CHAVE: pornografia, erotismo, espaço, mercado, Hilda Hilst.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1: O pornográfico e o erótico na literatura: uma breve revisão	11
1.1 Leitura e <i>voyeurismo</i> : o leitor no texto pornográfico	17
Capítulo 2: Aspectos do pornográfico e do erótico n' <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i>	20
2.1 O caderno, o quarto e o escritório: espaços de felação/falação	23
2.2 A Língua na língua de Lori Lamby	30
Capítulo 3: A prostituição dos sentidos no <i>Caderno Rosa</i>	34
3.1 <i>Ménage à trois</i> : a relação autor-leitor-mercado	34
Considerações finais	42
Referências bibliográficas	48

Introdução

A leitura de textos eróticos e/ou pornográficos não é exclusividade de uma época, de uma geração ou de uma cultura. Mesmo colocada muitas vezes como imoral, a grande maioria dos leitores procura por essa leitura e número de autores consagrados que já se renderam a ela apontam para a necessidade de se debruçar sobre sua especificidade.

Se para Barthes (2002) o texto está ligado ao desejo, no texto erótico ou pornográfico isso é potencializado, pois o leitor de obras eróticas e/ou pornográficas almeja a um prazer específico: o sexual. Isso justifica a produção e busca atemporal por esse tipo de texto, cujos efeitos ultrapassam os séculos: o texto erótico e pornográfico caminha na direção do desejo do leitor, levando-o sempre em busca do alcance desse prazer, que pode ser aguçado pela sensibilidade do leitor exposto aos jogos de linguagem e imagens.

A escritora Hilda Hilst (1930-2004) também se rendeu à sedução do pornográfico. Nascida na cidade de Jaú, em São Paulo, filha do fazendeiro, poeta, jornalista e ensaísta Apolonio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso, Hilda estudou por oito anos como interna no Colégio Santa Marcelina, depois ingressou no curso clássico da escola Mackenzie. Aconselhada pela mãe, iniciou os estudos no curso de Direito na Faculdade do Largo do São Francisco em 1948, tendo sua estréia literária em 1950 com a publicação de seu primeiro livro de poesia, *Presságio*, e em 1951 publica *Balada de Alzira*, também de poesia. Conclui o curso de Direito em 1952 e continua publicando livros de poesia que inspiram músicos como José Antônio de Almeida Prado, Adoniram Barbosa e Gilberto Mendes. Em 1962 recebe o Prêmio Pen Club de São Paulo, com a publicação de *Sete cantos do poeta para o anjo*.

Hilda levava uma vida boêmia. Seu comportamento era muito avançado para a época, escandalizando a sociedade paulista, quando em 1963 passou a viver na fazenda São José, propriedade de sua mãe. Inspirada pela leitura de *Carta a El Greco*, renuncia a vida de intenso convívio social para se dedicar inteiramente à literatura. Muda-se para a Casa do Sol em 1966, que foi construída nas terras de sua mãe, onde escreve uma série de oito peças

teatrais e, em 1970, lança sua primeira obra em prosa, *Fluxo-Floema*, abrindo caminho para, além dos livros de poesia, outros em prosa, como *Ficções* (1977) e ficção, como *Tu não te moves de ti* (1980). Em 1982 lança a prosa ficcional *A obscena senhora D*. Hilda continua publicando suas poesias até que em 1990, com a publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, noticia seu “adeus à literatura séria”, consagrando sua fase pornográfica, com a justificativa de tentar vender mais para conquistar o reconhecimento do público. Até 1999, Hilda publica mais obras obscenas, de poesia e de ficção.

Podemos perceber o comportamento excêntrico de Hilda refletido na diversidade de sua produção literária, sobretudo com a publicação do livro *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, o primeiro de sua trilogia pornográfica. Narrativa intrigante e envolvente que explicita a relação que Lori, uma menina de oito anos, tem com o sexo, demonstrando demasiado prazer pelo que faz. Contudo, caberia à obra a simples alcunha de pornográfico? Sabendo que a obra não alcançou um público leitor considerável, nem mesmo junto àqueles que procuram pela literatura pornográfica, pode-se inferir que há no *Caderno Rosa* determinadas particularidades que façam com que a obra extrapole essa categoria? Afinal, se o texto de cunho pornográfico tem por finalidade excitar, divertir, proporcionar prazer ao leitor, o que poderia justificar a pouca aceitabilidade da obra de Hilda quando ela recorre a modelos do gênero pornográficos de autores consagrados, como por exemplo George Bataille, para elaboração de seu texto?

Partindo de tal questionamento, este trabalho tem por objetivo analisar alguns pontos nesta obra hilstiana. À luz de Alexandrian (1993), Goulemot (2000), Alberoni (1987), Lawrence (1984), e em meio a outros, o primeiro capítulo será destinado a uma breve revisão sobre o pornográfico e o erótico na literatura. Partindo da Antiguidade, passaremos pelo século XVIII até os dias atuais, refletindo sobre a circulação, a censura e o acesso às obras e, também, sobre a prática da leitura e efeito dos textos licenciosos. Com isso, pretendemos compreender se na Antiguidade, mesmo não sendo considerado um gênero nobre como a tragédia e a epopéia, a literatura erótica era vista com os mesmo olhos do século XVIII, posteriormente comparando-a com a atualidade. Neste primeiro momento, propomos nos atentar sobre o que difere o pornográfico do erótico, observando se existe um efeito coletivo provocado

por esse tipo de leitura ou se os efeitos variam de pessoa para pessoa, buscando ainda uma possível relação entre leitura e *voyeurismo*.

No segundo capítulo, será realizada a análise do *corpus* com base em autores como Bachelard (1978) e Barthes (1987), buscar-se-á apontar os aspectos pornográficos e eróticos no *Caderno Rosa* averiguando de que forma esses aspectos são construídos. Verificaremos a importância do espaço em que a narrativa acontece (o caderno, o quarto e o escritório) e qual a influência dele tanto para o desenvolvimento da história quanto para o posicionamento e envolvimento do leitor na obra. Assim, nos deteremos, por exemplo, em como se dá o acesso do leitor e das personagens a esses espaços e a importância deles como espaços de felação/falação. Também será analisado como a Língua se inscreve na língua(gem) da narradora Lori Lamby, ou seja, desde a referência ao nome quanto ao trabalho com a palavra literária.

O terceiro capítulo será destinado à investigação da prostituição, buscando compreendê-la a partir da relação entre autor-leitor-mercado – o que chamaremos de *ménage à trois* – na construção da obra e no discurso das personagens. Aqui, verificaremos se há ecos das experiências de Hilda Hilst no discurso das personagens e como isso pode refletir e posicionar o leitor, tanto em relação à obra quanto ao mercado.

Nas Considerações Finais serão apontadas as respostas alcançadas durante o percurso monográfico e levantadas algumas questões como sugestão para novas pesquisas.

Capítulo 1: O pornográfico e o erótico na literatura: uma breve revisão

A vergonha das palavras é um hábito-massa
que vai sendo tempo de repudiar (D. H. Lawrence)

A pornografia não é privilégio da contemporaneidade. Entre gregos e romanos da Antiguidade, a literatura erótica era praticada aberta e livremente por escritores e leitores, que se deleitavam sem opróbrio, apesar dos gêneros nobres serem a tragédia e a epopéia. De acordo com Alexandrian (1993, p. 11) “os gregos abriram o caminho, pois a tradição longínqua de suas dionísias, celebrando o culto do falo com hinos licenciosos, preparava-os para uma tal liberdade de expressão literária”. Ou seja, as festas inspiraram a comédia e houve várias peças de autores como Ferecrates, cuja peça retratava o impudor das cortesãs, e Êupolis, que escreveu uma peça satírica, *Autokulos*, sobre um herói que se prostituía, com apoio do pai e da mãe, para homens ricos. Mas as peças de Aristófanes, que escreveu diálogos de uma obscenidade inaudita, foram as únicas que nos restaram inteiras e é dele a primeira obra-prima do erotismo antigo, *Lisístrata*. Essa peça é sobre uma greve de sexo que as mulheres atenienses fazem com o propósito de acabar com a guerra do Poleponeso, ou seja, excitam os maridos soldados, mas negam o ato sexual enquanto não houver um acordo de paz, retratando a importância do ato sexual na humanidade.

Se na Antiguidade a literatura erótica era praticada livremente, no século XVIII era considerada contrária aos bons costumes, prova disso são as incessantes condenações feitas por autoridades religiosas e medidas policiais contra os vendedores que eram surpreendidos comercializando esse tipo de literatura. Contudo, não significa que o gênero erótico tenha sido ignorado no século XVII, período em que Aretino e outros poetas foram traduzidos e re-traduzidos assiduamente.

Palavras abrasivas ou mesmo obscenas, descrições escatológicas, encenações de fornicções multiplicavam-se na literatura, e compuseram até mesmo um componente efetivo e reconhecido da produção literária. Contudo,

essas literaturas tornaram-se marginais e alvo de práticas privadas, ou seja, no momento em que foi instalada uma arte codificada e uma nova cultura das elites, nasceu uma pornografia moderna que exigia sigilo, apropriação singular e oculta. Pouco se encontra de pornografia pública e seu conteúdo licencioso e provocante é aceito no máximo como fantasia particular. “E, no entanto, sob esse drapeado, esse distanciamento começa a nascer literatura pornográfica como escrita específica e secreta, tendo suas próprias regras, constituindo-se como gênero”. (GOULEMOT, 2000, p.32). Nessa época foram editados livros como *Vénus dans Le cloître ou La religieuse em chemise* (Vênus no claustro ou a religiosa de camisola), *Le rut ou pudeur éteinte* (O cio ou o pudor adormecido) entre outras obras consideradas fundadoras do gênero.

Apesar dos livros serem produzidos e lidos, havia certa preocupação para que não houvesse tal circulação, talvez por herança da severa censura religiosa do século XVI, que acabou se mostrando impotente para controlar e limitar o licencioso e obsceno, ou seja, o gênero erótico continuou sendo objeto de confiscação civil e social no século XVIII e nem por isso foi extinto. Pelo contrário, foi conferido ao gênero obsceno literário um estatuto cultural. Sendo assim, o mundo literário se dividiu diante da pornografia. Goulmot (2000, p. 34) aponta que:

Estamos diante de uma separação estabelecida pela época clássica: de um lado, uma literatura obscena, com seu modo de funcionamento e dinâmica próprios, ao mesmo tempo, próxima e, entretanto, diferente da evolução dos gêneros reconhecidos; de outro, variável segundo as épocas, uma tolerância maior ou menor para com o licencioso, o alusivo na prática literária em geral, sem que nenhuma ocasião, devido à censura e às conquistas da própria escritura pornográfica, literatura e obscenidade possam se reconciliar.

A censura foi muito forte em relação à circulação dos livros licenciosos, mas encomendas feitas para livreiros provam que tais obras, não só as publicações como também as gravuras obscenas, faziam sucesso entre o público e que a clientela era maior para livros licenciosos do que para livros filosóficos. Mas isso não significa que a leitura licenciosa não fizesse parte dos mais ilustres senhores, pelo contrário. Uma perseguição feita em 1749 revelou que havia “maus livros” por toda parte. Além disso, os discursos pornográficos

e obscenos apresentavam crítica ao rei, sua política, amantes, ou seja, havia também crítica social.

Apesar de haver o discurso crítico, o texto pornográfico/erótico tinha papel de incitador, fazendo parte das cerimônias das casas de prostituição, ou seja, constituíam um passo imprescindível na introdução amorosa, era uma espécie de cartilha para as prostitutas iniciantes e para os moços inocentes. Aliás, o termo pornográfico não era empregado na época clássica. A origem de termo deu-se a partir do tratado para regularizar a prostituição, *Le Pornographe* (O pornógrafo), que foi publicado em 1769, por Rétif de la Bretonne. Pornógrafo vem do grego *pornê*, cujo significado é prostituta, em seu primeiro sentido, pornógrafo é o autor de um tratado sobre prostituição. Depois o termo evoluiu para autor de escritos obscenos e a pornografia (que tinha como objeto a prostituição no sentido social) passou para representação de coisas obscenas – por meio de texto, desenho, pintura – destinadas para o público.

Mas o que difere o erótico do pornográfico? De acordo com o filósofo Roger Scruton (2006), a distinção entre erótico e pornográfico se dá na presença (apresentação) ou não de órgãos sexuais, ou seja, no erótico não há mostra dos genitais, diferentemente do pornográfico. Para Goulemot (2000), o erótico sugere, é sutil, já a pornografia é uma estratégia de escrita, fazendo com que o texto pornográfico cumpra sua função: provocar o desejo do gozo no leitor. Alberoni (1987) alega que o erótico e pornográfico dividem-se entre masculino e feminino. Ou seja, o que agradaria um grupo, não agradaria necessariamente ao outro. Sendo as mulheres mais inclinadas ao erótico e os homens ao pornográfico. O autor usa como exemplo o interesse dos homens em imagens de mulheres nuas e o interesse das mulheres em romances e identificação com as personagens. Andrade (2008, p.18) aponta que Lúcia Castello Branco, no livro *O que é Erotismo*, considera algumas distinções corriqueiras que diferenciam o erótico do pornográfico, uma delas seria o teor nobre e grandioso do erotismo, que se opõe ao caráter grosseiro e vulgar da pornografia. Tratando-se especificamente de texto, podemos pensar que tais críticas estão mais relacionadas ao vocábulo *erótico* e *pornográfico*, sendo o segundo rico em palavras de baixo calão. Para Goulemot o efeito erótico

sobrevive ao tempo, mas também podemos acrescentar esse efeito ao pornográfico, já que o autor até certo ponto trabalha ambos como sinônimos.

Assim, podemos pensar que a definição e o grau de pornografia ou erotismo têm estreita relação com a experiência individual do leitor. Para D. H. Lawrence (1984, p. 16):

O que é obsceno para Tom, não é obsceno para a Lucy nem para o Joe, e o sentido da palavra vai depender daquilo que a seu respeito decidir a maioria. Se uma peça teatral choca dez pessoas do público, e não as outras quinhentas que lá estão, só é obscena para dez, e para quinhentas totalmente inofensiva. Não é peça, portanto, obscena para a maioria.

Ou seja, a pornografia varia de pessoa para pessoa, pois o que é “pornografia para esta, faz-se riso do gênio para outra” (Idem, *ibidem*). Além do mais, de acordo com Lawrence (1984, p. 16), “o homem é um animal variável e as palavras variam de sentido com ele, o que significa que o que antes parecia ser, já não o é e o que não era, passou a ser”. Ou seja, esse “homem variável” é fruto de uma evolução cultural. Exemplo disso são as relações homossexuais que hoje já são mais abertas do que na metade do século XX, mostrando como o homem modificou-se com o tempo e que a grande massa tem algum tipo de aceite para com o homossexualismo. Mesmo assim, em algumas culturas, tal prática pode levar à pena de morte, pois neste caso não houve consentimento por parte da maioria.

Nessa acepção, em relação ao sentido de pornográfico, o que mudou não foi somente a alteração semântica, mas o acesso ao que está relacionado ao “gênero”, sendo literário ou não. Se no século XVIII um livro de cunho erótico ou uma pintura dita pornográfica eram alvos de censura e repreensão, no século XXI não o são. Com a mudança das gerações e com o acesso às novas comunicações (televisão, revistas especializadas como Playboy, Penthouse G Magazine etc – cabe aqui ressaltar também o acesso à internet), o contato com o pornográfico/erótico ficou mais fácil. Até os desenhos se reformularam: no final do século XX temos o *Hentai*, que aparentemente foi inspirado na arte erótica japonesa existente desde o período Edo. Época em que gravuras tradicionais, que abordavam todos os temas inclusive o sexo e a

nudez, eram utilizadas como manual para instruir recém-casados ao sexo. Contudo, não significa que hoje tal conteúdo seja visto com bons olhos, ao contrário, isso ainda é veiculado à perversão.

Para Susan Sontang (1987), a literatura é prejudicada justamente por essa visão preconceituosa: pornografia, sinônimo de promiscuidade. Para a autora, há a pornografia como um item na história social, como fenômeno psicológico e como modalidade no interior das artes. Mas, saber diferenciar as pornografias não reduz os textos de arte a documentos. Ou seja, apesar das evoluções, a pornografia como arte ainda tem seu reconhecimento posto em xeque por ser associada à deformação ou deficiência sexual. Sontag (1987, p. 44 e 45) aponta que:

Trata-se da própria visão de literatura mantida pela maioria dos críticos ingleses e norte-americanos – uma visão que, ao excluir os escritos pornográficos, por *definição*, dos recintos da literatura, exclui muito mais além disso. [...] A maioria das definições entre si excludentes de pornografia e de literatura baseiam-se em quatro razões diversas. A primeira é a de que a maneira completamente unívoca em que os livros de pornografia se dirige ao leitor, propondo-se a excitá-lo sexualmente, é antitética à complexa função da literatura. [...] É mais plausível apenas enfatizar que a pornografia ainda possui somente uma “intenção”, ao passo que a obra de literatura de real valor contém muitas. [...] Outra razão, adiantada por Adorno entre outros, é a de que nas obras de pornografia falta a forma de começo-meio-e-fim característica da literatura. [...] O texto pornográfico não é capaz de evidenciar nenhum cuidado com seu meio de expressão enquanto tal (a preocupação da literatura), uma vez que o propósito da pornografia é inspirar uma série de fantasias não-verbais em que a linguagem desempenha um papel secundário, meramente instrumental. [...] A última e mais importante alegação defende que o tema da literatura é a relação dos seres humanos uns com os outros, seus complexos, sentimentos e emoções; a pornografia, em contraste, desdenha as pessoas plenamente formadas (a psicologia e o retrato social), é desatenta à questão dos motivos e de sua credibilidade, e narra apenas as transações infatigáveis de órgãos despersonalizados.

Pensando na obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, todos os padrões apontados caem por terra se for feita uma leitura mais cuidadosa do livro. Podemos perceber, ainda que o texto seja obsceno, como afirma Eliane Robert Moraes na edição original, e considerado pornográfico pelos padrões usais,

que há muito mais na história do que a excitação oferecida ao leitor. Existe uma história com começo-meio-e-fim, existe tensão, preocupação com a linguagem, cuidado na construção das personagens e espaço, e uma possível relação com o leitor, ou seja, a obra não é debruçada apenas sobre uma reprodução textual de atos sexuais e nomeações para os órgãos genitais, muito menos um montante de palavras obscenas jogadas ao vento.

Para Pécora (2010, p 20.), no entanto, a crueza dos textos de Hilda não tem como efeito a excitação do leitor, mas é um procedimento que visa nomear os órgãos sexuais do ser humano. Para ele (2010, p. 19-20; grifos meus):

[...] não há como propor erotismo, a não ser como redefinição radical do termo, na tetralogia obscena. É o mesmo com a sugestão de pornografia aplicada ao conjunto dos quatro textos. A rigor, é imprópria, a menos que o termo seja tomado em sentido muito diverso do corrente. [...] a não ser que o leitor se trate (como me esforcei para imaginar certa vez) de um tarado lexical, de um onanista literário – tipo de excentricidade que não duvido existir no mundo. Acontece que os textos de Hilda Hilst ditos pornográficos simplesmente contrariam a regra de ouro da pornografia banal, que é a simulação realista. Ao contrário, eles se dobram todo o tempo sobre si próprios, escancarando a sua condição de composição literária e esvaziando o seu conteúdo sexual imediato. [...] não faz muito sentido achar que tais textos possam estar interessados em explorar os efeitos dos hormônios (e não os do vernáculo), quando se detêm, por exemplo, em compor coleções de palavras bizarras para designar três sítios sexuais ordinários.

Todavia, tomando como a base histórica e teórica elencada acima, a análise de Pécora pode ser questionada, pois, à medida que o erótico e a obscenidade variam de acordo com o leitor, mesmo sem a intenção de excitar, os textos de Hilda podem fazê-lo, já que a pornografia e o erotismo são variáveis e têm efeitos atemporais.

Verificamos, ao longo dessa exposição, que a diferença entre o erótico e pornográfico é basicamente entre o que é sugerido e o que é exposto, ou explicitamente apresentado, violando o pudor – o que oferece uma conotação negativa ao pornográfico. No entanto, Pécora, a despeito do fato de que no *Caderno Rosa* os “três sítios sexuais ordinários” são explicitamente expostos junto com a narração de fatos e atos que eliminam a possibilidade de se ler a

obra sob o signo do pudor, repete enfaticamente que não há pornografia neste texto. Em vista disso, é possível que essas nomenclaturas sejam suficientes para distinguir o variante sexual presente na obra hilstiana?

Acreditamos que tal classificação final é fruto de uma sociedade falso moralista e que acaba, por preconceito ou por falta de entendimento, reduzindo a literatura e a arte de vertente sexual às botas de conservadores morais. Porém, como afirma Lawrence (1984, p. 18), “por mais esforços que façamos a pretender o contrário, a verdade é que os homens, na sua maior parte, apreciam que lhes excitem moderadamente o sexo” e por isso, apesar de toda vigilância, a literatura pornográfica insiste e resiste ao tempo e às repressões.

1.1 Leitura e *voyeurismo*: o leitor no texto pornográfico

Diz Barthes, em *O Prazer do texto* (2008, p. 11):

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova *de que ele me deseja*. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)

Nota-se que, para o teórico, o prazer é algo que se depreende do texto e no gozo da própria escritura. Então, como qualquer outra pessoa que busca a leitura, o leitor do texto pornográfico tem também por objetivo o prazer, mas um prazer mais específico: o do gozo libidinoso, ou seja, daquele que incide sensivelmente sobre a imaginação sexual.

A busca por esse prazer tem início no olhar, desde a escolha do livro, no desvendar de cada linha da história até o momento final quando se dá o fim da relação entre leitor e obra. A necessidade visual é saciada pela escrita, pois, segundo Goulemot (2000, p. 66):

O livro só pode engendrar o desejo de gozo descrevendo os corpos oferecidos ao desejo e estimulando-o, ou encenando o quadro de gestos e atitudes do próprio gozo. Está aí a origem de sua própria tensão e talvez de seu poder inegável e, em suma, estranho.

Esse desejo de gozo é o desejo que prende o leitor ao texto, ou seja, à leitura. E, submisso ao livro, o leitor não sente nem mesmo receio de ser surpreendido: ele precisa gozar. Porém, a satisfação obtida é temporária: ao deixar de ler o livro, o desejo se acaba como se estivesse saciado.

O leitor do texto pornográfico deve ser um leitor livre de pré-conceitos, pois tudo resulta da leitura e boa parte dela faz parte da imaginação. Se ele ficar preso às questões morais, ficará sujeito às limitações sociais, passando a julgar o texto e não sentirá o prazer que a leitura pode lhe proporcionar. Pois a relação com o livro pornográfico, incluindo também o erótico, faz parte do desejo, e lido com paixão, seus efeitos são imediatos, agindo diretamente sobre o físico, e não sobre o moral ou psicológico.

Para Barthes (2008), toda leitura é voyeurística, contudo, para Goulemont (2000, p. 66), “tudo se funda no olhar. É preciso ‘mostrar’ pela escrita”, ou seja, o gozo só pode ser engendrado pela descrição dos corpos entregues ao desejo ou encenando os gestos e as atitudes do próprio gozo. Goulemont (2000, p. 99) ainda objeta que se o texto for de um erotismo requintado, um erotismo cerebral que se opõe ao pornográfico, “a ponto de atravessar a descrição de corpos acoplados para se reduzir a uma épura, uma metonímia, uma equivalência sutil”, o leitor não será um *voyeur*. Ou seja, se o texto usar elementos textuais sutis que sugerem, por exemplo, as relações sexuais, fazendo com que o leitor seja um detetive que adivinha por meio de indícios, a leitura não será voyeurística. Pois o leitor passa a ser um mero expectador, ou seja, fica na expectativa. Já o leitor do texto pornográfico é parte da história, como uma personagem que se coloca escondida nela ou uma testemunha dos acontecimentos. Hélène Dachez, no artigo *Jeux et enjeux du regard: voyeurisme et exhibitionnisme dans Memoirs of a Woman of Pleasure (1749) de John Cleland*, aponta uma definição para o *voyeur*, extraído do texto *Language, Power, and Sexuality in Cleland's Fanny Hill* de Robert Markley, sendo o *voyeur* alguém que olha por curiosidade, assiste às manifestações do outro para satisfazer-se.

Poderíamos dizer então que o leitor do texto erótico encontra seu prazer na expectativa dos fatos, já o do texto pornográfico sente prazer no prazer do outro, ou seja, no prazer das personagens. Mas se pensarmos que as

classificações sobre o pornográfico e o erótico contaminam-se nesses teóricos, o leitor do texto erótico também poderia ser classificado como *voyeur*, ainda mais quando empenhado no desnudamento textual. Afinal, o leitor dirige-se ao texto não por perversão, mas por busca do prazer. E uma relação vai sendo estabelecida: o leitor vai desvendando o texto e o texto vai permitindo-se desnudar pelo leitor.

De acordo com Barthes (2008, p. 11):

Sade: o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática. Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída.

Por meio dessas rupturas e colisões textuais é que a narrativa vai se desnudando e o leitor vai alcançando o prazer desejado. Por exemplo, no *Caderno Rosa*, temos dois diferentes campos sensórios que se tocam: o adulto e o infantil, erudição e ingenuidade linguística. Esse choque produz o inesperado, o prazer do absurdo, porém o absurdo possível é aterrador. Ou seja, temos o desdobramento do discurso sexualmente adulto na linguagem inocente da criança. Dessa maneira, há uma “revelação progressiva: toda a excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca).” (BARTHES, 2008, p. 16).

Se pensarmos nessa nudez como fantasia, como uma máscara fetichista que desenha o corpo ao mesmo tempo em que o recobre, podemos entender por qual motivo o texto de Hilda Hilst nos atormentar e nos fazer voltar a ele. Afinal, o texto pornográfico é esquecido logo após a satisfação, ou seja, termina com o gozo, é simplesmente físico. Já o texto de Hilda também mexe com questões intelectuais, pois ele faz com que o leitor pense, investigue e analise o que está lendo, sendo assim, podemos dizer que o prazer atingido pelo leitor de suas obras é tanto físico como intelectual, fazendo com que a obra seja, de fato, um fruto genial.

Capítulo 2: Aspectos do pornográfico e do erótico n' *O Caderno Rosa de Lori Lamby*

Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua? (Lori Lamby)

Podemos observar na obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby* duas histórias paralelas: a de Lori, narrando suas experiências e escrevendo suas histórias infantis, e a do pai dela, sobre a angústia de ter de escrever uma história sob a pressão do mercado, ou seja, escrever para vender. E ainda há uma terceira que é colocada entre as duas histórias: *O Caderno Negro*, com cenas de zoofilia, homossexualismo, violência etc. As três histórias se entrelaçam compondo a trama que prende o leitor.

Lori começa a história como se conversasse com o leitor: “Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei” (p. 13). A cena se desenvolve criando uma tensão no leitor, pois a personagem dá indícios de sua prostituição apoiada pela própria mãe: “E mami só pode comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que vou contar.” (p. 13). Dessa maneira, a personagem vai introduzindo o leitor na cena, como se ele fizesse parte do cenário, designando-lhe o papel de interlocutor. A sequência é uma descrição despidoradamente detalhada do que acontece no quarto da menina, resultando no prazer do moço “que não é tão moço” e da própria menina que é apenas uma criança, já o prazer do leitor mistura-se entre o choque, tensão, repulsa e ansiedade.

Goulemont (2000, p. 101 e 102) aponta que:

[...] o século XVIII é tagarela e de bom grado pedagogo: seu romance pornográfico não escapa às tentações do discurso. Compreendemos que as adaptações modernas do romance pornográfico o desembaraçam destas intermináveis perorações. O exame destas digressões filosóficas ou morais mostra que não há rupturas na continuidade temática. Não se passa de um episódio erótico a episódios picarescos, por exemplo, ou a uma outra ordem de peripécias. É a tensão erótica da narrativa que se distende. Passa-se de uma

construção em quadros evocando os corpos e seus contatos voluptuosos (o diálogo dos próprios personagens a respeito do corpo e do desejo, depois de uma curta apresentação para situar a ação e os heróis) a um discurso feito pelo iniciador que, geralmente, tem por objeto a legitimidade do gozo e a natureza do prazer sexual.

Tratando-se da obra analisada, a distensão erótica da narrativa está no próprio discurso porque ele é o catalisador de toda tensão à medida que se constrói na linguagem infantil que narra os episódios naturalizando-os. A naturalização promove essa distensão, pois não suprime o que seria inadequado, pelo contrário, deixa-o fluir.

Apesar do discurso infantil, a personagem deixa claro que sente prazer em suas atividades e que o faz também por dinheiro, ou seja, o dinheiro também é uma fonte de prazer. Ela recebe para sentir prazer e para fornecê-lo aos tios, mesmo não havendo penetração nas relações relatadas. Podemos incluir o leitor nesse ciclo de deleite, afinal, quem procura uma leitura o faz também por prazer: Lori lambe os tios e a narrativa lambe o leitor. Os tios pagaram para serem lambidos e o leitor pagou pela leitura. Assim, o único que é de fato penetrado é o próprio leitor, pois é invadido nos lugares mais recônditos da sua libido.

Se Lori era bem sucedida com sua história, o mesmo não acontecia com seu pai, que sofria uma grande pressão para escrever uma história que vendesse. O editor, tio Lalau, queria uma história de “bandalheiras”, fato que ofendia o escritor. O drama vivido pelo pai de Lori a ajudava a fazer a sua história. Falar do problema do pai rompe levemente a história da menina, mas sem haver ruptura do tema. Lori para a narração dela e fala sobre o drama do pai, depois retoma sua narrativa transformando a dificuldade do pai em artifício para sua escrita, fazendo dessa maneira com que as duas histórias se entrelçassem, ou ainda se friccionem: uma estimulando a outra.

Nas descrições de Lori, em relação aos tios, o prazer natural da personagem se contrapõe com as cenas relatadas com no *Caderno Negro*. Se as descrições de Lori são fortes, e o são pelo conteúdo e também por serem feitas por uma criança, as do *Caderno Negro* são muito mais explícitas e sem nenhuma inocência por parte das personagens:

Ela falou: Ed, você é um franguinho bobo. Meu Deus, eu queria morrer naquela hora, mas sabia que o meu pau tinha trabalhado bem no ritmo de tanta putaria. Aí falei: Corina, se você não tivesse se arreganhado tanto, eu até que podia ter demorado mais. Ela gritou: arreganhado? Arreganhado? Uai, Ed, mulher se arreganha pro macho dela, seo bobo, e quer saber? Teu pau é magro pra mim, eu gosto é de uma boa pica igual a do Dedé.” (O Caderno Rosa de Lori Lamby, p. 52 e 53)

Os aspectos pornográficos e eróticos vão sendo construídos pelas cenas, descritivamente realistas, centralizadas em fatos lascivos, havendo grande concentração na descrição detalhada dos atos sexuais, sem interpelações que possam desviar o leitor do contínuo e gradual fluxo narrativo em direção à libertação do vigor sexual instigado, tanto nas personagens quanto no leitor. Tais descrições têm por objetivo levar o leitor, pelos movimentos das personagens e de histórias dentro de histórias, ao orgasmo.

Cabe aqui observar que orgasmo está relacionado ao mais alto ponto da excitação sexual, mas neste caso pode-se pensar num orgasmo sensível que se mistura ao orgasmo intelectual, que é o daquele que observa o observador e as suas reações.

Ademais, se no *Caderno Rosa* não há consumação efetiva do ato sexual (pois não há conjunção física entre os órgãos sexuais das personagens), o *Caderno Negro* é praticamente uma sequência interrompida de coito, ou seja, tudo é muito mais explícito, os corpos, as cenas de sexo, fazendo jus ao termo pornográfico. E o leitor participa dessas cenas pelos olhos da personagem Edernir, que é um *voyeur* ativo na história, pois ele assiste e participa das relações sexuais, dessa maneira é possível perceber a participação do leitor como leitor-voyeur. No *Caderno Rosa* a personagem coloca o leitor na cena por meio de um “diálogo” e pela descrição dos acontecimentos, no *Caderno Negro* essa introdução é feita gradativa e lentamente com a evolução de Edernir de observador a participante do libertino ato observado:

Só não pensei no Dedé. E foi ele mesmo quem vi assim que cheguei. Dedé – O Falado, o delicado, o maneiroso, com a cabeça em baixo da cadeirinha e Corina pelada, sentada em cima. Aquela fenda na cadeira era para Corina se sentar com a vagina no buraco (acertei!) mas não pra refrescar a dita cuja, mas para ser lambida. O Dedé enquanto fazia isso se masturbava e arreganhava os dedos do pé se esticando todo.

Quando eu cheguei ele estava esportando. Ela, ainda se mexendo pra frente e pra trás, rindo gostoso. Não houve o menor sinal de constrangimento ou surpresa. Corina disse: ‘Vem também Ed, ta de lascar’. Dedé, largado em baixo da cadeirinha, falou molenguento, ‘Tá demais de bom, Ed, tá danado de bom’. (...) Continuei encostado na soleira da porta. E pueril e inocente comecei a dar tratos à bola: então é isso a vida.” (Idem, p. 61)

Como se pode ver, o leitor irmana-se a Ed, pois à medida que a personagem se situa em um lugar determinado, por exemplo, quando diz que viu “por uma bela fresta de janela carcomida” o ato sexual entre o padre e Corina, ou ainda quando olha pelo buraco da fenda na cadeira (que pode ser associado ao buraco de uma fechadura, imagem cara ao *voyeur*) ou que fica na soleira da porta, está materializando o limiar entre dois espaços, a saber o real e o fictício. Nesse sentido, é por meio da configuração espacial que o leitor passa a “ver” através dos olhos da personagem Edernir concretizando a relação voyeurística que buscamos capturar na obra.

2.1 O caderno, o quarto e o escritório: espaços de felação/falação

Um dos elementos da narrativa é o espaço. Para Bachelard (1978, p. 205), “o espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra”. Isso significa que o espaço é importante para o desenvolvimento das ações e influi na imaginação do leitor para o incremento das cenas.

Na obra analisada, o espaço é fundamental e significativo para o desenvolvimento da história e envolvimento do leitor. Observaremos a expressiva função do que consideramos três espaços de extrema importância para se situar na obra: o caderno, o quarto e o escritório.

Pelo título na capa da obra, o leitor tem informação de que se trata de um caderno. Não é um livro, pois a história está em processo de construção, não é um diário, porque a narrativa é para ser lida: “Eu tenho que continuar minha história e vou pedir pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele pra virar livro mesmo” (p. 21). É um caderno, mas não é qualquer caderno: é rosa, o que nos leva a pensar em um espaço para anotações e/ou

criações feitas por uma criança do sexo feminino. Nota-se, portanto, que a imaginação trabalha no sentido de guiar nossa entrada nesta espacialidade, estimulando a espera por um texto puro e inocente que se adequaria às nossas expectativas.

São nas folhas do caderno que a narrativa vai criando vida e por essas folhas que o leitor tem acesso à história, mesmo que ele não tenha tal percepção. São por essas mesmas folhas que o leitor toca a obra, ou seja, tem contato direto com a parte concreta da narração: o livro em matéria palpável. Desde a abertura da capa, de espessura mais grossa, ao folhear de cada página fina e branca, o leitor é capaz de ouvir, no barulho das folhas, o gemido de prazer das palavras tatuadas nas páginas brancas ganhando vida ao serem decifradas pelos seus próprios olhos. Palavras que também vão se revelando pelos desenhos que ilustram a narrativa, e por meio desses desenhos, o leitor vai desnudando o que o signo verbal esconde. Ele vê, toca e sente a obra pulsar, ou seja, tem em suas mãos a palavra viva. Há, portanto, que se associar aqui a falação – ou seja, como chamamos a ação do falar, do narrar – à felação praticada pelo leitor – ou seja, aos estímulos lançados à obra que metaforizam a prática da estimulação sexual.

O caderno, então, é o maior de todos os espaços na obra, pois é por meio dele que temos acesso aos demais ambientes, como o quarto, por exemplo.

O quarto, ambiente de privacidade e intimidade, é paradoxalmente o espaço mais acessível na narrativa de Lori. É nesse cômodo que o leitor é posicionado no início da história:

E depois eu falo do começo da história. Agora quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não era tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa [...]. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não era 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. [...] Aí dele disse pra esperar, e foi até aquela mesinha do meu quarto perto do espelho. É um espelho bem comprido, em volta tem pintura cor-de-rosa [...]. (Idem, p. 13 e 14)

A fala da personagem narrando o encontro causa no leitor certa angústia, pois mesmo que a palavra *casa* não seja mencionada no texto, ele sabe que o encontro acontece nela e com a conivência da mãe da garota. Ou seja, no ambiente em que a menina deveria ser protegida pelos pais, ela estava sendo exposta a situações impróprias para a idade dela. Para Bachelard (1978, p. 201, grifos do autor):

[...] a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem [...]. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço.

A casa e o quarto ecoam no leitor, despertando significados que ele atribui para esses ambientes: a casa como um refúgio, uma proteção e o quarto como espaço de intimidade máxima chocam-se com a exposição da personagem e sua intimidade. O quarto de Lori é claro, os objetos são cor-de-rosa, não há indícios de escuridão e obscuridade (o "moço" pede que Lori fique deitada nas almofadas do chão, na frente do espelho com as pernas abertas). A descrição da felação entre as personagens é feita sem pudor, sem rodeios. Os corpos são expostos, o prazer dos envolvidos é exposto, a prostituição da menina é exposta como se o quarto não tivesse paredes, como se não houvesse limite entre o que pode e não pode ser mostrado. O quarto passa a ser aberto ao leitor e aos "moços", ou seja, a todos que quiserem ter acesso, o que não corresponde ao que acontece na realidade, pois geralmente as pessoas preservam o quarto, mantém a porta fechada resguardando suas intimidades.

A exposição se repete quando a narrativa passa a ter como cenário a praia, apesar de eles procurarem um lugar mais distanciado, as carícias entre os dois, que começaram no quarto do hotel, são realizadas como se o espaço aberto da natureza fosse uma extensão do quarto de hotel que, por sua vez, é uma reprodução do quarto da casa de Lori:

[...] mas o hotel era mesmo muito lindo. O quarto era também muito bonito e a gente via o mar. Só que não tinha quase gente porque hoje não é sábado nem domingo. É terça-feira. Aí ele tirou minha roupinha, me carregou no colo, eu fiquei no colo dele. [...] Então ele pôs as duas mãos na minha bundinha e me levantou e começou a beijar e a chupar a minha xixotinha, e desabotoou bem depressa a caça dele. [...] E ele passou óleo, eu pus o meu maiô e ele também pôs e fomos pro mar. Tinha sol, estava um dia maravilhoso. (Idem, p. 32 e 33)

Dessa vez a claridade é de fato mencionada, ou seja, nada é feito às escondidas, tudo é muito claro, muito visível, muito aberto. Mesmo quando um local mais afastado é procurado, não existe a preocupação de esconder alguma coisa:

[...] Nós fomos para um canto da praia, e lá tem uma pedra grande, a gente subiu até a pedra, e no pedaço mais difícil de subir, o tio subia na minha frente [...] Lá em cima da pedra tinha uma espécie de lagoinha e dentro tinha uns peixinhos bem piquinininhos e o tio Abel falou que eu podia sentar na lagoinha e depois ele ia espiar se algum peixinho entrou na minha bocetinha [...] Nenhum peixinho entrou lá, mas tio Abel olhava sempre, e punha o dedo lá dentro bem devagarinho (pra não assustar o peixinho que não tinha, mas que podia ter, ele dizia) e punha e tirava o dedo e depois lambia o dedo, e foi fazendo assim tantas vezes e foi ficando tão gostoso que eu tinha vontade de rir e de chorar de tão maravilhoso.” (Idem, p. 34, 36 e 37)

Podemos observar que o tio Abel toca Lori com o dedo, ou seja, ele, e nenhum dos outros tios, a penetra com o falo. Enquanto o tio usa o dedo para penetrar a “bocetinha” da menina, o leitor, como já mencionado acima, também usa o dedo para penetrar o livro (macro–espaço).

Mas, se o espaço *quarto* é acessível, aberto e claro, o mesmo não acontece com o escritório do pai de Lori, ambiente de trabalho do escritor. Em nenhum momento durante a narração de Lori a entrada no escritório é permitida, ou seja, não há como saber o que se passa dentro desse espaço:

Papi é muito bom mas ele tem o que a mamãe chama de crse, quero dizer crise, e aí o outro dia ele pegou a televisão e pegou uma coisa de ferro e arreventou com ela. E comprou outra

televisão só pra o escritório dele e também aquele aparelho chamado vídeo. Por isso agora eu estou escrevendo a minha história, porque ela também fica escrevendo a história dele. Ele comprou um outro aparelho que se chama vídeo e pôs lá no escritório dele [...] mas é só de vez em quando que tem uma fita bonita pra mim. Às vezes papi e mami se fecham lá, eu não posso entrar mas eu escuto eles rirem bastante.” (Idem, p. 19)

O leitor tem desde o início acesso aos espaços de Lori e a história dela, mas como ter acesso ao espaço e ao texto do pai? O que sabemos é que ele é um bom escritor que está em crise, pois precisa escrever uma história de “bandalheiras” para vender, sabemos que no escritório há um vídeo e uma televisão, mas não temos acesso direto à história que ele está escrevendo ou a como está sendo escrita, já que o espaço de criação é fechado até mesmo para a personagem que conduz o leitor, ou seja, não há abertura.

Para Bacherlad (1978, p. 206):

[...] há um sentido em dizer, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, que se "escreve um quarto", que se "lê um quarto", que se "lê uma casa". Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, à primeira abertura poética, o leitor que "leu um quarto" suspende sua leitura e começa a pensar em qualquer antiga morada. Você quereria dizer tudo sobre o seu quarto. Quereria interessar o leitor em você mesmo no momento em que você entreabre a porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê mais seu quarto: revê o quarto dele.

Isso é exatamente o que acontece com os demais ambientes, menos com o escritório do pai. O leitor não tem abertura, logo, não é apto a ler o ambiente, não cria valor de intimidade ficando limitado à tentativa frustrada de ler o espaço apontado.

O que acontece na verdade entre os dois espaços, quarto e escritório, é uma inversão de “sentido”, pois o que deveria estar escondido, fica à mostra. O que poderia estar à mostra, fica escondido. No quarto, local de intimidade, o leitor passeia livremente, chegando até se sentir envolvido nas relações de Lori, mostra-se os corpos, as satisfações sem pudor e com clareza, e o mais agravante, exhibe-se a prostituição de uma criança de oito anos que gosta de

ser lambida. Já o escritório, ambiente de trabalho e criação, é completamente fechado, a imaginação do leitor para na porta, ao lado de Lori, ouvindo as risadas dos pais. O que acontecia no escritório que pudesse ser mais grave que a prostituição de uma criança, ao ponto de não poder ser mostrado?

Desse modo, podemos observar que o texto se bifurca em pornográfico/erótico quando lido na espacialidade do quarto que é aberto ao voyeur: ele tem a visão do todo e é convidado a participar como expectador. Já na estância do escritório, o leitor não é voyeur, mas detetive porque não tem acesso e precisa procurar pistas para interpretar. Por isso a obra não se resolve: é pornográfica/erótica e, ao mesmo tempo, não é, quando lida sob o prisma da metalinguagem. Ou seja, se a primeira leitura for “passiva”, ou até mesmo ingênua, terá sido a leitura de voyeur, as demais, feitas com mais atenção e observação, terá sido a de detetive.

Bachelard, na já citada obra *A poética do espaço* (1978, p. 211), aponta que toda primeira leitura é feita com demasiada passividade, ou seja, “o leitor é ainda um pouco criança, uma criança que a leitura distrai”. Para ele, a primeira leitura seria então um esboço e, somente a partir dela viria a “obra da leitura”. Sendo assim, “é preciso então conhecer o problema do autor. A segunda leitura, a terceira..., nos ensinam pouco a pouco a solucionar esse problema”. Lendo e relendo a obra analisada é possível compreender os acessos liberados e negados dos espaços. O *espaço caderno*, por exemplo, é de grande expressão, afinal é nele que tudo acontece, é nele que a história ganha vida e se concretiza, chegando às mãos do leitor. Como a história precisava ser breve, e isso fica claro na fala da personagem Lori, o caderno torna-se o espaço perfeito para história:

Fiz bastante diálogo, e agora vou continuar sem diálogo. Por causa daquilo que eu já expliquei do caderno que não é muito grosso. Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra escrever um calhamaço de putaria [...] que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais. (p. 35 e 36)

A brevidade do caderno também expressa o momento de produção, ou seja, se fosse “o livro rosa de Lori Lamby” significaria que a história já tinha sido criada e editada. O formato de caderno permite que o leitor faça parte do momento de criação, podendo até certo ponto ver o desenvolvimento da obra e o que a cerca, como por exemplo, a escolha das personagens, do enredo e a uma visão da relação entre o autor e o editor. Contudo, é no quarto que a intimidade do leitor é exposta pelas relações da personagem da história. Ou seja, mesmo sendo um conteúdo moralmente desagradável, o leitor não rompe sua leitura. Ele pode até se sentir envergonhado do que lê, mas acaba buscando refúgio, esconderijo no quarto de Lori, ninguém sabe o que ele está lendo, mas ele sabe o que lê e sabe o que sente.

E como manter o leitor na história sem que ele perceba tal manipulação? Simples, mantendo o espaço de trabalho do autor distante do leitor. Lori, como personagem-narradora, também teve acesso ao escritório para escrever as histórias dela, mas isso o leitor só descobre no final história:

[...] 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 tábua escrito em vermelho: BOSTA. E todas as vezes que dava certo de eu ir lá eu lia um pouquinho dos livros e das revistinhas que estavam lá no fundo, aquelas que você e mami lêem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estava dando risada [...] E nessas revistinhas têm as figuras das moças e dos moços fazendo aquelas coisas engraçadas. E também quando você comprou a outra televisão junto com o aparelhinho que todo mundo lá na escola já sabe fazer funcionar, eu também ligava tudo direitinho, e vi aquelas fitas que vocês se trancam lá quando você já está cansado, de tardezinha [...] E também eu peguei alguns pedacinhos da tua história da mocinha, mas fiz mais diferente, mais como eu achava que podia ser se era comigo. (p. 92 e 93)

Sabe-se, então, que Lori teve acesso ao escritório, mas o leitor não. Ou seja, o espaço de criação era o escritório: assim como não vimos o pai escrevendo, não vimos a Lori no escritório. Como diz o sábio ditado popular *que os olhos não vêem o coração não sente*, se o leitor tivesse visto o que acontecia no escritório, não sentiria o que viu no quarto.

Dessa maneira, conseguimos observar como o *espaço* é fundamental na produção da pornografia e do erotismo n’*O Caderno Rosa de Lori Lamby*, pois se a pornografia está atrelada à revelação, o erótico atrela-se ao que se esconde, de modo que a conjunção entre um e outro é a responsável pelo caráter de indecidibilidade entre qual adjetivo a definiria melhor.

Tendo discutido brevemente esses elementos a partir do espaço, passemos a refletir como pornografia e erotismo se embrenham na peculiar linguagem da personagem-narradora Lori.

2.2 A Língua na língua de Lori Lamby

A língua faz parte da narrativa de Lori, haja vista a referência feita no próprio nome da personagem: Lori Lamby tem como especificidade um ato praticado durante toda a narrativa, *lamber*. Contudo, o papel da língua na história não se resume apenas ao ato de *lamber*: há também a questão do trabalho com a palavra literária, ou seja, a língua/Língua a serviço do ato sexual e da escritura.

Nesse sentido, *O Caderno Rosa* é uma homenagem à língua, e nessa homenagem é possível perceber, sob o enunciado pornográfico, a asseveração da literatura como arte da palavra e não como simples produto rentável. Além disso, a personagem, que usa a língua para *lamber*, manipula-a ao sabor de sua imaginação, sempre fazendo referência a “doce” e, com isso, ludibriando o leitor. Mas como isso acontece?

Apesar do conteúdo adulto em suas falas, Lori é uma criança de oito anos, portanto, o discurso da personagem é infantilizado na escritura, ou seja, essa criança fala sobre conteúdos que muitos adultos não falam por pudor, mas sem perder o tom infantil. Esse contraste causa grande estranhamento no leitor, pois a fala dela é carregada de inocência e naturalidade:

O moço pediu pra eu dar um beijinho naquela coisa dele tão dura. Eu comecei a rir um pouquinho só, ele disse que não era pra rir nem um só pouquinho, que atrapalhava ele se eu risse, que era pra eu ficar quietinha e *lamber* o pipiu dele como a

gente lambe um sorvete de chocolate ou de creme, de casquinha, quando o sorvete está no comecinho. (p. 14)

Outro ponto interessante na fala de Lori é a relação entre a língua e o sabor. Não é apenas como “lamber um sorvete”, é como “lamber um sorvete de chocolate ou de creme, de casquinha”, ou seja, ela dá sabor às palavras e, dessa maneira, ambienta ainda mais o leitor, pois desperta nele a lembrança do sabor por meio de um saber prévio. Sobre a relação do saber com sabor, Barthes (1987, p. 21) diz que:

...as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (...) a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). (...) É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.

Lori ainda demonstra seu gosto pela palavra ao demonstrar que busca conhecimento, pois se mostra curiosa ao querer saber o significado das palavras e como elas são escritas, o que é típico das crianças que estão começando escrever.

O estranhamento no leitor fica mais acentuado quando a personagem, seguindo o mesmo tom de inocência e infantilidade, começa demonstrar que sente prazer com o que faz. O trecho a seguir é um dos muitos presentes na obra:

Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ele ia dar beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como 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. (p. 14)

Para marcar mais ainda o discurso infantil, a personagem exagera no diminutivo: “caminha cor-de-rosa”, “minha coxinha”, “minha coisinha”, “ficar deitadinha”, “mesinha do meu quarto”, “tirou da malinha dele”. O mesmo é feito com a cor rosa, pois é na infância que a separação dos sexos

masculino/feminino é muito mais acentuada pelas cores, no caso azul e rosa. A predominância de objetos rosa é muito marcante para lembrar o leitor de que, apesar de todo o prazer, toda a naturalidade ao falar sobre as experiências sexuais, o texto é de uma criança:

Então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor de rosa [...] era pra eu ficar quietinha e lamber o pipiu dele [...] Então eu lambi. [...] Aí ele disse pra esperar, e foi até aquela mesinha do meu quarto perto do espelho. É um espelho bem comprido, em volta tem pintura cor de rosa. (p. 13 e 14)

Porém, o mais interessante é que esses termos usados para referenciar os órgãos genitais, como “coisinha” e “pipiu”, são termos eufemísticos criados pelos adultos. Desta maneira, podemos observar o arremedo que o adulto faz da criança, ensinando-a a falar de modo errado porque essa forma da criança falar lhe dá certo prazer, ou seja, quando o adulto ouve uma criança falar errado, principalmente quando ela está aprendendo a falar, ele repete, ri e adora. Essa linguagem infantil também aparece na intimidade dos casais, geralmente pelo uso de apelidos no diminutivo. Por que essa infantilização é tão sedutora? Seria pela manipulação do idioma e da linguagem? Ou a sedução se dá pela subversão da maturidade da língua que já alcançou um progresso significativo de objetividade, voltando-a a seu estado original? Seria essa sedução pela infantilização é o que prende o leitor ao discurso de Lori?

O discurso infantilizado de Lori faz com que a personagem ganhe gradativamente a confiança do leitor, dessa maneira, ele se envolve na história sem questionar a veracidade dos fatos narrados. Jesus, em Mc 10: 13-16, ressalta a inocência e pureza do coração das crianças, “o Reino dos Deus pertence aos que são semelhantes a elas... quem não receber o Reino de Deus como uma criança, nunca entrará nele”. Seria possível duvidar que Lori receba os homens em casa com convívio de sua mãe? Duvidaríamos das afirmações feitas pela personagem? Afinal, Lori é apenas uma criança que, mesmo tendo consciência de que dinheiro é bom e necessário e tendo acesso ao prazer sexual como um adulto, seu coração é puro e inocente, como o

coração de qualquer outra criança de sua idade. Pelo menos é nisso que o leitor acredita porque ele acredita na criança que um dia foi.

Usando a língua para felação ou falação, Lori vai ludibriando o leitor e fazendo sua história para ser colocada na máquina de fazer livro do tio Lalau e essa é uma questão que precisa ser aprofundada, pois é aí que a prostituição adquire realmente significados políticos e ideológicos.

Capítulo 3: A prostituição dos sentidos no *Caderno Rosa*

Pensei: “Vou fazer umas coisas porcas”.
Mas não consegui. (Hilda Hilst)

De acordo com o dicionário Aurélio, *prostituição* tem como um dos seus significados o “comércio habitual ou profissional do amor sexual”. Para o verbo *prostituir*, segundo o dicionário online Priberam, uma das suas definições é “colocar interesses materiais à frente de princípios ou ideias”. Há várias formas de prostituição, como por exemplo, pessoas que trocam sexo por algum cargo ou por uma oportunidade desejada, mas a forma mais conhecida de prostituição é a por dinheiro. Para Maria Encarna Sanahuja Yll, no artigo *O cruel negócio da prostituição*, publicado na Folhafeminista de junho de 2003, “à prostituta não causa prazer realizar serviços sexuais que só satisfazem ao homem. Vende seu corpo para poder sobreviver ou obter mais dinheiro”, ou seja, as pessoas não se prostituem porque gostam, elas o fazem porque precisam.

Essa realidade é apresentada ambigualmente na obra: Lori gosta tanto do que faz quanto do dinheiro que recebe. Já seu pai precisa do dinheiro e não gosta da ideia de passar por cima de seus ideais para fazer um livro de acordo com pedido do editor. Mas qual é o papel do leitor? Ele também participa da obra? Qual seria sua influência nessa relação entre obra-escritor e mercado?

3.1 *Ménage à trois*: a relação autor-leitor-mercado

O *Caderno Rosa de Lori Lamby* é uma obra metalinguística, que pelos discursos das personagens mostra como está sendo construída, ou seja, fala sobre sua própria construção pelo entrelace dos discursos de suas personagens, tornando o texto ambíguo e, com isso, podendo confundir o leitor:

Papai e mamãe têm brigado muito mais mas eu tenho que continuar a minha história e não posso perder tempo como diz

o papi pra mamãe. Então papai veio dar uma espiada no que ele chama agora de “relato”. “O meu relato”. E disse que estava muito monocórdico. Eu já perguntei o que era monocórdico e ele disse: leva um bom dicionário de uma vez, você pergunta muito. Aí ele disse que ninguém vai dar um tostão pro que eu escrevo. Eu perguntei por quê. Mamãe falou assim pro papai:

- Tem que ter muito mais bananeira, quero dizer bandalheira. (mami)
- Você está falando igualzinho ao Lalau, e quer saber? não te mete, eu é que escrevo. (papi)
- É que ninguém lê o que você escreve, você já sabe. (mami)
- Tu cu ó que, Judas? (papi) Tu quoque Judas? (correção do Lalau)
- Nós vamos voltar pra aquela merda de antes. (mami)

Aí eu pedi pra todo mundo ir embora senão eu não podia escrever. Depois ele me chamou e começou a me abraçar e mamãe disse pra ele não fazer ceninhas românticas e ser mais objetivo. É isso: objetivo. Depois eles falaram que precisava ter mais conversa, mais diálogo, como eles dizem. Mas como eu vou fazer pra ter diálogo se os homens não falam muito e só ficam lambendo?

- Cacetinha? (mami)
- Mas é a história de uma ninfetinha, você não entende? (papi)
- Ah, isso vai ficar uma bosta mesmo. (mami)
- Mas depois melhora, gente, a coisa tem que ter começo, meio e fim. (papi para mami e para os amigos)
- Vamos ver, eu ainda não dou uma tusta pra essa história. (Lalau). (Idem, p. 25 e 26)

A fala da menina se mistura com a fala do pai, que responde as críticas da mãe, que tem sua fala cortada pela fala da filha, terminando a ciranda de diálogos com a fala do editor: “Ainda não dou um tusta pra essa história”. Com isso, é possível observar a pista dada pelo pai em relação a sua criação, a história é sobre uma ninfetinha, ou seja, ele dá indícios de que sua história tem uma personagem que se aproxima da sua filha e que, também, chama Lori:

Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório e ele disse que precisava de cenário, de mais cenário, e se podia me levar para a praia, que precisava de um cenário de saúde. Que era bom isso de ter uma menininha e que ninguém entendia isso, e que até teve uma conversa com o médico dele sobre isso e o médico deu umas bofetadas na cara dele, quero dizer que o médico é que deu umas bofetadas nele. Papai disse que era uma ideia muito boa isso da praia e cenário e tarado, é, o moço dizia, é negão, cenário de saúde, muito sol, isso dá certo. Então acho que eu vou pra praia com o moço. Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é

simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. Eles riam muito também. O homem disse que me trazia de volta à tardezinha e que ia trazer um peixe lindo pra mamãe e papai. Então eu fui com o tio Abel. Ele se chama assim. (Idem, p. 27)

Pensando em um possível narrador do *Caderno Rosa*, além de termos o pai-narrador, atormentado pelo editor, que usa familiares e amigos como elemento de obscenidade para sua criação sendo então um escritor obsceno que se cria a si mesmo, multiplicando-se em outros que escrevem, temos também a possibilidade de Lori como narradora de sua história e personagem da história de seu pai, pespontando as duas narrativas. Ou seja, Lori como filha, cujos pais pouco se preocupam com o que ela faz ou ouve, e como criação que, sendo usada como objeto de obscenidade fundamental para a história, paradoxalmente se rende ao mercado literário criticando-o quando se mostra potencialmente maior do que ele.

Lori é uma personagem pornográfica que se autoerotiza a partir de sua potencialidade para ser mais (mais conteúdo existencial, mais primor com a língua, mais criativa do que o próprio autor-pai, afinal Lori tem a aprovação do editor, pois ela sabe escrever a bandalheira desejada por ele: pornografia comercial), ou seja, podemos perceber as diferenças entre Lori prostituída, autora do *Caderno Rosa* e como a menina, filha de um casal, que uma vez ou outra, lembra-se de se preocupar com ela.

Contudo, se tomarmos Lori apenas como a narradora que se conta, logicamente atravessada pela visão de mundo do autor-pai, não se pode negar que o prazer que descreve não é apenas sexual, é financeiro também. Ela tem uma visão consciente dos benefícios e recursos que o dinheiro traz, sempre com alguma colocação que lembre o leitor de que se trata de um narrador infantil:

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. [...] Ele também me dá umas mordidinhas e põe só um pouquinho o dedo lá dentro [...] mami avisou o homem que só pode pôr um pouquinho do dedo senão dói. E

foi uma delícia. [...] Agora não vou contar mais porque mamãe chamou pra eu tomar leite com biscoito.” (Idem, p. 17)

Esse discurso infantil carregado de conteúdos adultos vai envolvendo o leitor, despertando nele certa angústia, mesmo que haja algum prazer nas descrições de Lori. No trecho seguinte, o intuito financeiro intensifica-se à medida que percebemos a submissão da menina, que aceita dizer que é um animal se receber por isso, chocando ainda mais o leitor:

Aí ele disse que se eu brincasse com a bolinha amarela como se ela fosse cor de rosa, ele ia me dar bastante dinheiro. [...]
– O senhor me dá mais dinheiro se eu disser que sou sua cachorrinha?
Ele riu e perguntou se eu gostava tanto de dinheiro. Eu disse que sim. (Idem, p. 23)

O discurso de Lori, conivente com a situação a que é submetida, contrapõe-se com a condição de seu pai: um escritor cujas obras não eram lidas (vendidas) e que, por pedido de seu editor, deveria escrever uma história de bandalheira:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau, que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. 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. E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele. (Idem, p. 19)

Por outro lado, se Lori parece tranquila com tudo o que relata, pode-se notar a indignação do escritor ao ter que se submeter às exigências do mercado, na tentativa de ser lido:

[...] e papi falou que ia se contolar pra não matar o Lalau, e fazer ele, o Lalau, engolir aqui ó, com a porra da minha pica (a de papi) todos os livros dos punheteiros de merda que ele

gosta, que ele papi vai morar em Londres LONDRES! e aprender vinte anos de inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA, Corinha, e depois espumando gritou: “Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR !!!” (Idem, p. 85)

É possível perceber que há eco das experiências e dos sentimentos de Hilda Hilst dissolvidos nos discursos das personagens, por exemplo, quando ao ser questionada sobre sua sugestão aos jovens que pretendem iniciar-se na literatura, sua resposta foi “[...] Quanto ao jovem, é o que sempre digo: ‘Escreva em inglês. Português ninguém conhece’”. (Cadernos de Literatura Brasileira, 1999, p. 41)

Assim como Deus soprou nas narinas do homem, enquanto boneco de barro, o fôlego da vida, Hilda Hilst também o fez em relação ao *Caderno Rosa* quando permitiu que as personagens tomassem vida por meio de suas emoções e experiências enquanto escritora. Podemos observar isso pelo discurso das personagens: Lori, enquanto história, desejando ser lida, ser tocada pelo leitor; o editor, representando o mercado, ao querer um texto que vendesse; e o pai da menina, enquanto escritor incompreendido, sendo “manipulado” pelo mercado.

Como o pai de Lori, Hilda também não era lida e tinha pouco reconhecimento por parte da crítica. Houve certo interesse das universidades pelo trabalho da autora, mas tratando principalmente do erótico. Como ela mesma disse em entrevista concedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p. 33): “Esses estudos, essas teses, isso eu gosto quando fazem. Mas estão tratando principalmente das coisas eróticas. O meu teatro, por exemplo, ninguém faz”.

Poderíamos dizer que há um tom de decepção ou até mesmo frustração na fala da autora:

Não escrevo nada, não pinto nada. O que é que vocês querem? Por que vocês ficam tristes de eu não escrever mais? Depois de eu ter escrito mais de 30 livros, e ninguém ter lido, vocês ainda ficam chateados de eu não escrever mais? (1999, p. 37)

Hilda ainda diz que nunca se interessou pelo leitor, mas apesar disso:

[...] Na experiência com a pornografia eu achava que podia dar certo, porque ela era engraçada; achei que os leitores gostariam. Mas, segundo o Jaguar, eles odiaram minha pornografia. Foi o único momento em que esperei algo do leitor. É como eu já falei aqui: eu acho que fiz um trabalho deslumbrante, se entendem ou não, se leram ou não, eu não tenho nada a ver com isso. (1999, p. 40 e 41)

Essa colocação de Hilda parece, de certa maneira, contraditória. Afinal, na tentativa de ser lida, ela acaba pensando no leitor, e pensando em algo que lhe agradasse. Quando questionada se havia escrito o livro na tentativa de ser popular ou por experiência em outro campo, a autora responde:

[...] eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então eu decidi fazer o livro. [...] eu queria fazer uma coisa que, de repente, eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícilíssima na literatura erótica. (Idem, 1999, p. 29 e 30)

Mas o que torna a literatura erótica de Hilda tão difícil para o leitor? Uma possível resposta seria o que o leitor espera de tal gênero. Como Goulemot aponta:

O livro erótico [...] tem uma finalidade fisiológica: despertar no leitor o desejo de gozar, deixá-lo em um estado de tensão e de falta do qual ele deverá se liberar por um recurso extraliterário. [...] o livro erótico engendra “maus hábitos”: ele faz parte dos livros que são lidos com apenas uma das mãos, segundo Jean-Jacques, ou mais vivamente ainda, segundo Mirabeau: “Curioso, indiscreto amigo! Então, tu queres penetrar assim os mistérios de Paphos? Bem! Lê, devora e masturba-te”. (2000, p. 149)

Isso significa que o leitor de textos eróticos e pornográficos deseja apenas o gozo, deseja a satisfação física. E Hilda oferece muito mais que isso em sua obra, ela faz com que o leitor pense e analise o texto. Podemos dizer

que ela trai o leitor, pois oferece o que é característico do texto pornográfico (as descrições dos corpos, das cenas, os desenhos que revelam o não dito) retomando os clássicos, mas com toque de contemporaneidade, que seria o gozo intelectual atingido pela reflexão do leitor. Mas, se o leitor espera apenas o prazer físico julgará o texto de Hilda de fato difícil de ler por não ter percebido a essência e excelência da obra. Se o leitor não entende, não compra, não lê e isso acaba não sendo interessante para o mercado, que visa a venda e o lucro.

O mercado é representado na obra pela figura do editor tio Lalau, cuja superioridade é apontada por ser ele o homem que faz os livros na máquina, e isso é ironicamente enaltecido ao mesmo tempo em que Lori se delicia com suas experiências sexuais que são do gosto do tio Lalau, ao contar “a verdade direitinho como ele gosta” (*O caderno rosa de Lori Lamby*, p. 77), apresentando os leitores como hipócritas, que pagam por uma verdade inventada, afinal “toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo” (*Idem*, p. 31). E nessa disposição, entre editor, leitor e escritor, a menina desloca o pai para espaço de vítima ao falar dele: “Eu quero falar um pouco do papi. Ele é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui [...] dizem que ele é um gênio. Eu não sei direito o que é um gênio” (*Idem*, p. 18). Portanto, se pensarmos em Lori como criação usada como objeto de obscenidade, os três corpos dessa cópula são: Lori, o editor e o pai, em um espaço *dentro da história*, ou seja, no “espaço livro”, sendo o leitor hipotético, pois não há um leitor dentro da narrativa lendo o que Lori ou o pai escrevem, já que o leitor para quem Lori narra está fora da história. Contudo, podemos observar que Lori narra para alguém, ou seja, o leitor é aqui narratário porque está previsto por Lori (como os leitores machadianos), logo, ele tem uma conformação: ele é aquele que sabe o que Lori não sabe sobre a sexualidade, configurando-se em personagem-voyeur. Poderíamos até pensar que esse é o canal entre o mundo real e o fictício que cerca a trama, afinal Lori começa sua história dizendo que vai contar tudo do jeito que sabe. Dessa maneira, a trama é formada pela uma relação triangular de atividade-passividade entre as personagens principais do texto: o editor, o escritor e a criação.

Essa relação tríplice é repetida da mesma forma em outro espaço, isso se pensarmos n’*O Caderno Rosa de Lori Lamby*, além de toda metalinguística

do texto, como uma grande metáfora da relação entre autor, leitor e mercado. Temos então, no espaço *fora*, ou seja, um espaço *fora da história* narrada por Lori, espaço em que Hilda Hilst escreveu seu livro, um espaço real em que os leitores podem olhar a obra, tocá-la, desvendá-la e gozá-la. Nesse *ménage a trois*, podemos dizer que essa relação é formada então por um autor que escreve atormentado pelo mercado (editor), como o pai-autor de Lori no espaço *dentro*, tendo que se submeter às exigências mercadológicas para poder vender a um mercado já submetido às exigências do leitor, que passa a ser personagem ativa nesse triângulo, pois a procura dele é que faz com que a obra seja editada, mantendo-se viva. Contudo, ao mesmo tempo em que a participação do leitor é ativa, é passiva também. Isso porque lhe é permitido participar deste triângulo desde que entre no jogo do mercado e compre a obra, mas seu acesso acaba sendo restrito porque sua participação se dá como voyeur, ou seja, é como se lhe fosse negado o direito de agir sobre a obra que está submetida ao sistema capitalista.

Houve uma pseudo-tentativa de submissão pela parte de Hilda Hilst, que escreveu sua tetralogia obscena para ganhar algum dinheiro com seus livros. “Mas, coitada, ela não conseguiu deixar de ser genial e escreveu uma literatura erótica que, se escandaliza, assim o faz no sentido bíblico e não no comum” (O caderno rosa de Lori Lamby, e-book, p.89) despertando pouco interesse do leitor, que procura, muitas vezes, a satisfação pelo sentir e não pelo pensar. Contudo, podemos observar que essa submissão foi feita ao avesso, pois ao se submeter, Hilda transgrediu um sistema literário e a expectativa daqueles que estavam dentro desse círculo, e, ao mesmo tempo, transgrediu o mercado ao subverter a expectativa dele: ficando sempre numa zona suspensa entre ambos. Deste modo, Hilda Hilst deixa claro que é ela a criadora de suas histórias, apesar das exigências do mercado e do leitor.

Considerações finais

As questões propostas no início deste trabalho foram fazer uma breve revisão sobre o pornográfico e o erótico na literatura, partindo da Antiguidade até os dias atuais, atentando para o que difere o pornográfico do erótico observando se seus efeitos são coletivos ou não, buscando a relação entre leitura e voyeurismo. Assim, durante o percurso monográfico, constatou-se que na Antiguidade, apesar dos gêneros nobres serem a tragédia e a epopéia, a literatura erótica era praticada livremente tanto por escritores como por leitores, ou seja, não havia censura como no século XVIII que, talvez por herança da severa censura religiosa do século XVI, considerava tais leituras contrárias aos bons costumes. As incessantes condenações feitas por autoridades religiosas e as medidas policiais tomadas contra os vendedores que eram surpreendidos comercializando esse tipo de literatura retratam a realidade da época. Apesar disso, o gênero não foi extinto, mostrando quão impotente foi a censura para controlar a circulação das obras e quão atemporal é o interesse pelo texto licencioso.

Outra questão discutida no trabalho foi o que difere o erótico do pornográfico. À luz de Roger Scruton (2006), Goulemot (2000), Alberoni (1987), concluímos que a diferença entre um e outro é basicamente sua apresentação. Por exemplo, o erótico é sutil, sugere sem a presença ou apresentação dos órgãos sexuais, opondo-se ao pornográfico. A pornografia é uma estratégia de escrita, fazendo com que o texto pornográfico cumpra sua função: provocar o desejo de gozo no leitor, cujo efeito é atemporal.

A partir desses estudos, percebemos que erótico e pornográfico são muitas vezes tomados como sinônimos e têm relação estreita com a experiência do leitor, ou seja, o que é “pornografia para esta, faz-se riso do gênio para outra” (LAWRENCE, 1984, p. 16). Além disso, o ser humano é um “animal variável”, fruto de uma constante evolução cultural, assim como as palavras variam de sentido, portanto, o que era antes, hoje pode não ser mais. Exemplo disso é a procedência do termo pornográfico, que teve sua origem a partir do tratado para regularizar a prostituição, *Le Pornographe* (O Pornógrafo), publicado em 1756. Pornógrafo vem do grego *pornê*, que significa prostituta. Nesse sentido, em relação a definição de pornográfico, a mudança

não foi apenas semântica, houve mudança também ao acesso ao que diz respeito ao gênero.

Se no século XVIII havia censura e repreensão ao que era de cunho erótico ou pornográfico, já no século XXI não há. Contudo, isso não significa que tal conteúdo seja visto com bons olhos, pelo contrário, ainda há uma associação com a perversão. Para Susan Stong (1987), essa visão preconceituosa de “pornografia, sinônimo de promiscuidade” prejudica a literatura e saber diferenciar as pornografias faz com que os textos de arte não sejam reduzidos a documentos. Entretanto, o leitor que busca o texto pornográfico deve ser um leitor livre de pré-conceitos, pois tudo resulta da leitura e boa parte dela faz parte da imaginação, visto que a busca desse tipo de leitor é pelo prazer, mais especificamente, pelo gozo libidinoso. Se ele fica preso às questões morais, está sujeito a não sentir o prazer que o texto pode lhe proporcionar, pois tanto a relação do texto erótico quanto pornográfico está ligada ao desejo, e quando lido com paixão, seus efeitos são imediatos, pois agem diretamente sobre o físico. Um dos artifícios para alcançar esse efeito é o posicionamento do leitor. O texto erótico usa elementos que sugerem, por exemplo, relações sexuais, fazendo do leitor um detetive que adivinha por meio de vestígios: ele fica na expectativa, logo passa a ser um expectador. Já o leitor do texto pornográfico é parte da história. Ele é posicionado como uma personagem que escondida na narrativa ou como uma testemunha dos acontecimentos. Portanto, concluímos que o leitor do texto erótico sente prazer na expectativa dos fatos, diferentemente do leitor do texto pornográfico, que sente prazer no prazer dos outros, no caso, das personagens da história.

Analisados os aspectos eróticos e pornográficos no *Caderno Rosa de Lori Lamby*, observamos que a distensão erótica da narrativa está no próprio discurso dinamizador da tensão à medida que se constrói na linguagem infantil que narra os episódios naturalizando-os. Essa naturalização causa a distensão, que diante disso, não extingue o que seria inadequado, pelo contrário, deixa-o fluir. Ainda verificamos que ambos os aspectos vão sendo construídos pelas cenas descritivamente realistas, centradas em fatos lascivos que detalham os atos sexuais (tanto o sexo oral no *Caderno Rosa* quanto as relações de coito no *Caderno Negro*), sem desviar o leitor do contínuo e gradual fluxo narrativo em direção à libertação da pujança sexual estimulada, tanto nas personagens

quanto naquele que lê. Essas descrições têm por objetivo levar o leitor ao orgasmo (tanto sensível, se pensarmos nas características do pornográfico principalmente no *Caderno Negro*, quanto intelectual, se analisarmos a construção da história e tensão que a envolve) por meio dos movimentos das personagens e de histórias dentro de história, afinal o texto erótico e pornográfico tem o papel de incitador. Dessa maneira, chegamos à conclusão de que *O Caderno Rosa de Lori Lamby* pode ser considerado tanto erótico quanto pornográfico, pois como vimos, o grau de erotismo ou pornografia tem relação estreita com a experiência do leitor.

Averiguou-se também a importância do espaço da narrativa para o desenvolvimento da história e posicionamento e envolvimento do leitor na obra. Constatamos que no *espaço caderno* a narrativa vai sendo construída e por meio desse espaço é dado acesso aos demais ambientes, ou seja, o caderno é o espaço que engloba os outros dois e promove a indecidibilidade entre eles. Além disso, por esse mesmo espaço o leitor vê, toca e sente a obra pulsar, ou seja, tem em suas mãos a palavra viva. Palavra que vai sendo revelada pelos desenhos que ilustram a narrativa, e por meio desses desenhos, o leitor desnuda o que o signo verbal esconde. Portanto, associamos a falação (como chamamos a ação do falar/narrar) à felação praticada pelo leitor, ou seja, aos estímulos lançados à obra que metaforizam a prática da estimulação sexual. O *espaço quarto*, cômodo em que o leitor é posicionado no início da história, geralmente visto como ambiente de privacidade e intimidade, é paradoxalmente o espaço mais acessível na narrativa de Lori. Nesse espaço da casa da personagem são expostos os corpos das personagens, suas relações, seus prazeres e a prostituição da garota, chocando o leitor que atribui à palavra casa, mesmo não sendo diretamente mencionada nas descrições sexuais da menina, significados de proteção e refúgio. Opondo-se ao *espaço quarto* (claro e acessível), analisamos o *espaço escritório*, ambiente fechado e inacessível. Quarto de Lori, escritório do pai. Acontece uma inversão de “sentido” entre os ambientes, pois o que deveria estar escondido fica à mostra. O que poderia estar à mostra, fica escondido, ou seja, o que acontecia no escritório que poderia ser mais grave que a prostituição de uma criança, ao ponto de não poder ser mostrado? O leitor não teve acesso (e se tivesse visto, não sentiria o que viu no quarto, ou seja, o efeito seria outro), mas a narradora

Lori revela ao final da história que teve acesso a ele. Desta maneira, constatamos que o espaço é fundamental na produção da pornografia e do erotismo no *Caderno Rosa*, pois se a pornografia está atrelada à revelação, e erótico atrela-se ao que esconde, de modo que a união entre ambos é responsável pelo caráter de indecidibilidade entre qual adjetivo a definiria melhor.

Atentou-se também neste trabalho a importância da Língua na linguagem da personagem, ou seja, verificamos que a língua faz parte da narrativa de Lori, como a referência feita no nome da personagem: Lori Lamby, remetendo-nos ao ato praticado durante a narrativa, o *lamber*. Além disso, observamos a questão do trabalho com a palavra literária, isto é, a língua/Língua a serviço do ato sexual e da escritura, ou seja, pelo texto pornográfico, a afirmação da literatura como arte da palavra e não como simples produto rentável. Além disso, observamos a infantilização do discurso da personagem, por meio de diminutivos, para que a personagem ganhe gradativamente a confiança do leitor, fazendo que ele se envolva na história sem questionar a veracidade dos fatos. Dessa maneira, Lori vai chocando ainda mais o leitor, afinal, por meio de seu discurso infantilizado, ela vai abordando conteúdos adultos, que muitas vezes não são tratados por pudor, com inocência e naturalidade. Outro ponto interessante no discurso da personagem é a relação entre a língua e o sabor. Lori dá sabor às palavras quando diz, por exemplo, que *lamber o falo do tio era como lamber um sorvete de chocolate ou de creme*. De tal modo, ela ambienta ainda mais o leitor, pois desperta nele a lembrança do sabor por meio de um saber prévio, o que nos levou a concluir que pela língua, para *felação* ou *falação*, Lori ludibria seu leitor.

Outro ponto marcante na obra é a questão da prostituição. Observamos que as pessoas não se prostituem porque gostam, mas porque precisam. Realidade que é apresentada ambigualmente na obra: Lori gostava tanto do que fazia quanto do dinheiro que recebia. Ao contrário de seu pai, que precisava do dinheiro, mas não gostava da ideia de passar por cima de seus ideais para fazer um livro de acordo com a solicitação do editor. A partir disso, buscamos compreender a relação entre autor-leitor-mercado e constatamos que, pelos discursos das personagens, que algumas vezes se misturam,

vemos como a obra está sendo construída. De um lado, um escritor tendo que escrever bandalheiras sob pressão de um editor, cujo objetivo é vender, e do outro uma menina que descreve, demonstrando prazer, suas experiências sexuais. Ou seja, temos o escritor indignado ao ter que se submeter às exigências mercado e Lori tranquila com tudo que relata, demonstrando prazer tanto sexual quanto financeiro.

Buscando compreender melhor essa relação tríade, que chamamos de *ménage a trois*, analisamos os possíveis narradores. Concluímos que além de termos o pai-narrador, aflito pelo editor, como um escritor obsceno que se cria a si mesmo, temos também a possibilidade de Lori como narradora de sua história e personagem da história de seu pai, pespontando as duas narrativas. Pensando em Lori como criação usada como objeto de obscenidade, a relação tríade no *espaço livro* é formada por: Lori, enquanto história, desejando ser lida e tocada pelo leitor; o editor, representando o mercado, ao querer um texto que venda; e o pai da menina, enquanto escritor incompreendido, sendo “manipulado” pelo mercado. Portanto, no *espaço in*, temos uma relação triangular entre: o editor, o escritor e a criação, sendo o leitor hipotético. No *espaço out*, pensando n’ *O Caderno Rosa de Lori Lamby* como obra metalinguística e metáfora da relação entre autor, leitor e mercado, constatamos que a relação é formada por um autor que escreve atormentado pelo mercado (editor), como o pai-autor de Lori no *espaço in*, submetido às exigências mercadológicas para vender a um mercado já submetido às exigências do leitor, que passou a ser personagem ativa nesse triângulo, pois a procura do leitor é que faz a obra ser editada, vendida, ou seja, mantendo-se viva. No entanto, essa relação ativa do leitor é, por outro lado, passiva pois seu acesso acaba sendo restrito porque sua participação se dá como voyeur, ou seja, é como se lhe fosse negado o direito de agir sobre a obra que está submetida ao sistema capitalista.

Analisadas as relações *dentro* e *fora* da história, concluímos que há ecos dos sentimentos e das experiências vividas pela autora Hilda Hilst dissolvidos nos discursos das personagens da obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Assim como o pai de Lori, Hilda também não era lida e tinha pouco reconhecimento por parte da crítica e na tentativa de ser popular e de agradar o leitor, escreveu o *Caderno Rosa*. Houve uma tentativa de submissão por parte da autora ao

escrever sua tetralogia obscena para ganhar dinheiro com seus livros, contudo, sua submissão se deu ao avesso, pois ela transgrediu um sistema literário e a expectativa daqueles que faziam parte dele e ao, mesmo tempo, transgrediu o mercado ao subverter a expectativa dele, ou seja, ela não conseguiu perder a genialidade e continuou não sendo lida.

Tendo em vista a brevidade deste trabalho e a complexidade do texto escolhido, não pudemos nos deter com mais vagar sobre aspectos importantes da obra. Um estudo mais aprofundado ainda pode e deve ser feito, observando os discursos das personagens que se cruzam, a relação entre a leitura e os efeitos sensoriais na obra, além de estabelecer relações entre a estrutura dos textos eróticos e pornográficos de autores consagrados e *O Caderno Rosa*, apontando as inovações entre o clássico e a produção contemporânea de Hilda Hilst. Talvez assim o universo hilstiano possa ser mais conhecido e melhor aproveitado pelos seus leitores.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. - Chapeco,SC:Argos, 2009

ALBERONI, Francesco. **O Erotismo**. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

ALEXANDRIAN. **História da Literatura Erótica**. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurêncio de Mello. 2. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

ANDRADE, Janilto. **Erotismo em João Cabral**. Rio de Janeiro: Calibán, 2008

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos. . . (et al.). — São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987

BATAILLE, George - **La felicidad, el erotismo y la literatura - Ensayos 1944-1961**. Adriana Hidalgo editora S.A., 2001.

Bíblia Sagrada: Nova Versão Internacional. São Paulo: 2000.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

DACHEZ, Hélène. **Jeux et enjeux du regard** : voyeurisme et exhibitionnisme dans *Memoirs of a Woman of Pleasure (1749)* de John Cleland, *Etudes anglaises* 3/2001 (Tome 54), p. 259-271. Disponível em: < <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2001-3-page-259.htm> >. Acesso em: 26 agosto 2011

Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª. edição, Editora Positivo, 2004

Dicionário online Priberam. Disponível em: < <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=prostituir> > Acesso em: 19 de janeiro 2011

DURIGAN, Jesus Antonio. **Erotismo e Literatura**. Princípios 2. ed. São Paulo, Ática, 1986.

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

HILL, Charlotte e WILLIAN, Wallace. **Erótica, uma antologia da arte e do sexo**. Trad. Elis Abreu. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

HILST, Hilda. **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005
_____. **O Caderno Rosa de Lori Lamby**. E-book, 2000. Disponível em: <
http://www.4shared.com/document/SmDlpqvd/O_caderno_rosa_de_lori_lamby_.htm> Acesso em: 28 agosto 2011

LAWRENCE, D. H. **Pornografia e Obscenidade**. 1984.
Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/35289173/D-H-Lawrence-Pornografia-e-Obsenidade>> Acesso em: 27 agosto 2010

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. Ed. Iluminuras, 2002

NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
_____. **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

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

SCRUTON, R. **Sexual Desire** – a philosophical investigation. London and New York: Continuum, 2006, pp. 153-6.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Trad. João Ribeiro Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

YI, Maria Encarna Sanahuja. **O cruel negócio da prostituição**. Folhafeminista, 06/2003. Disponível em: <http://www.sof.org.br/publica/pdf_ff/43.pdf> Acesso em: 19 de janeiro 2011