

## SOBRE A OBSCENIDADE INOCENTE: O *CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*, DE HILDA HILST

Luciana Borges<sup>1</sup>

**Resumo:** Com este texto pretende-se discutir literatura de autoria feminina, pornografia e construções de gênero. A partir da leitura do livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, coloca-se em jogo não apenas o preconceito canônico em relação à literatura erótica, o que transforma a escrita do pornográfico em ato político e transgressor, mas também o modo como a sociedade formula uma idéia de erotismo e de exercício da sexualidade associada às construções sócio-culturais de masculino e de feminino.

**Palavras-chave:** Literatura de Autoria Feminina, Gênero, Erotismo, Pornografia

**Abstract:** From this text gender construction and pornography on female literature may be discussed. By reading *O caderno rosa de Lori Lamby*, not only the ancient prejudice over the erotic literature (what transforms written pornography into outraging political act) but the way society assemble the idea that eroticism and sexual army may raise once it's associated with the contrasts between male and female conceptions.

**Key-Words:** Female Literature, Gender, Eroticism, Pornography

A pornografia é apenas um item dentre as muitas mercadorias perigosas que circulam nesta sociedade e, por mais sem atrativos que seja, uma das menos letais, a menos custosa para a comunidade em termos de sofrimento humano. [...] Seu *status* medíocre é a própria antítese do considerável prestígio espiritual gozado por vários itens que são muito mais nocivos.

Susan Sontag

*O caderno rosa de Lori Lamby* é parte da chamada *Trilogia Obscena*<sup>2</sup>, iniciada por Hilda Hilst, no ano de 1990. Essa trilogia teve, na época de sua publicação, a finalidade específica de oferecer ao público textos supostamente mais deglutíveis e divertidos, que, aproveitando-se da temática erótica, fossem

---

<sup>1</sup> Professora de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na UFT – Campus de Porto Nacional e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFG. Sua tese intitulada “Revisitando as margens: o erótico na narrativa brasileira contemporânea de autoria feminina”, em fase de redação, discute as obras das autoras Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. É também integrante do NEDiG – Núcleo de Estudos das Diferenças de Gênero, cuja sede se encontra na UFT, em Porto Nacional.

<sup>2</sup> A *Trilogia Obscena* é composta dos textos *Cartas de um Sedutor* (1991), *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos* (1990) e *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1989), este último, objeto de estudo específico deste trabalho, será doravante referenciado CR.

garantia de venda da obra desta escritora, que sempre lamentou não ser lida e nem compreendida pelo público.

Não obstante, a publicação de *O caderno rosa* causou um mal-estar extremo ao misturar, em uma mesma obra, os componentes pornografia e infância. Acusada de incentivar a pedofilia com a criação de sua protagonista, a autora amargou a incompreensão tanto da crítica, quanto de seu restrito grupo de leitores fiéis, os quais reprovaram a incursão pela pornografia e qualificaram como lixo estético o texto do *Caderno*.

Acreditamos que grande parte da inquietação frente ao texto hilstiano se deve também a uma combinação de dois elementos não muito usuais na produção literária, principalmente na chamada “alta literatura”: texto pornográfico e autoria feminina. Esta hipótese nos leva a discutir alguns aspectos relativos à construção de uma “imagem de escritora” a partir de formulações referentes às noções de performance de gênero e identidade, bem como a relação desses elementos com a literatura e com a cultura. Posteriormente, voltaremos a uma outra questão importante, a erotização do corpo infantil.

Começemos pelas questões de identidade. A partir do momento em que se considera a identidade não como dado preexistente, mas como produto das relações sociais e discursivas, tende-se a construir um conceito de identidade que se vincula não mais a aspectos essencializantes da construção do mundo humano, mas a aceitação de que a referida identidade se dá como um cruzamento de superfícies ou de territórios identitários; essas várias superfícies indissociáveis incluem a formulação das identidades de raça, gênero, classe, etnia e outras, que se cruzam e se interpenetram.

Assim, como nenhuma identidade é fixada *a priori*, a identidade de gênero também se constrói por meio das formulações discursivas que constituem a coletividade humana. Uma versão radical dessa formulação teórica encontra-se em Butler (2003: 48) pois, a partir da noção de gênero como performance, a autora chega à conclusão que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias expressões tidas como seus resultados”. Do mesmo modo, o que percebemos como corpo e sexo biológico passa a ser considerado uma “construção sofisticada e mítica, uma formação imaginária” (Wittig *apud* Butler, 2003: 49).

Coube aos estudos feministas efetuar o questionamento dos binarismos, ou “hierarquias violentas”, em termos de identidade de gênero e identidade sexual, considerando que a simples inversão das hierarquias

apenas faz surgir novos pares opostos; uma alternativa para estas oposições binárias seria colocá-las ‘sob rasura’, fazendo-as funcionar de um modo diferente da forma original. Neste sentido, a identidade de gênero também uma categoria que só funcionaria desta maneira: desconstruída, reconstruída (Derrida *apud* Hall, 2000). Nesta cena, o papel fundamental dos estudos feministas foi comprometer-se com “a articulação da crítica da hegemonia do idêntico e da legitimidade dos sentidos absolutos e universais com os processos históricos de construção e representação da categoria ‘mulher’” (Hollanda, 1994: 09).

Entretanto, a crítica feminista, responsável pelo resgate da produção das mulheres no campo da literatura, correria o risco de assumir as propostas de um ‘fundacionalismo biológico’ (Nicholson, 2000: 12) que, de certa forma, norteou as propostas teóricas dos primeiros momentos do movimento feminista. O risco do essencialismo era levar à construção da mulher como uma categoria abstrata, ressaltando as ocorrências consideradas comuns, em todas as culturas, na compreensão da chamada ‘condição feminina’; daí a crença em uma ‘linguagem das mulheres’ ou a construção de argumentos críticos de base ontológica: ‘escritoras escrevem assim porque são mulheres’. O reconhecimento de que as categorias masculino/feminino são produto de fatores de ordem cultural e não apenas fisiológica, ou seja, produto de *uma cultura de expectativas de gênero* (Shapiro, 1981) é de importância fundamental para a compreensão do papel que a crítica feminista assume como crítica da cultura<sup>3</sup>.

O engessamento que confina o texto das mulheres a um tipo único e fixo de escrita se liga à discussão a respeito do que seria adequado, ou não, a uma mulher escrever<sup>4</sup>. Segundo Foucault (2002), o mais evidente procedimento de exclusão é a interdição e, na nossa sociedade, esta atua mais

---

<sup>3</sup> Para Judith Butler (2003: 25), “o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado; tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos”. Desta forma, a categoria gênero é relacional, funcionando apenas na relação entre masculino e feminino e fazendo com que a identidade de gênero esteja sempre em processo de construção.

<sup>4</sup> Seguindo esse raciocínio, é conveniente lembrar uma fala de Alexandrian (1994: 328). Após ter listado e comentado os textos eróticos escritos por mulheres, conclui: “É uma conquista preciosa da mulher o direito que ela conquistou de expressar na literatura as exigências internas e as perturbações sensuais de seu corpo. É preciso que ela o utilize com discernimento, sem hipocrisias, mas também sem ostentação e sem reivindicação deslocada. Se não se sente capaz de igualar o lirismo voluptuoso de Louise Labé, a libertinagem amável da marquesa de Mannoury, a perversidade lúcida de Rachilde e de Colette, o humor de Renée Dunan, a imaginação feérica de Anaïs Nin ou a violência surrealista de Joice Mansour, é melhor que uma escritora se limite ao gênero sentimental onde o gênero feminino é insuperável” (grifos meus).

explicitamente sobre duas regiões: a política e a sexualidade. Mas porque razão a escrita de textos cuja temática seja a sexualidade e o erotismo, seu exercício ou a excitação a seu exercício ocupa um *locus* de menoridade, marcado pelo estigma da não-qualidade ou da indignidade? E por que a pertença ao cânone ou o reconhecimento de seus autores constitui fato tão problemático, a ponto de serem tais manifestações excluídas da obra de um/a escritor/a considerado/a sério/a?

Foucault (2001) afirma que, a partir do momento em que a atividade sexual foi confinada ao casamento, a repressão ao sexo se torna mais evidente em relação a períodos anteriores. Este mesmo autor considera que “se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (2001: 12), quando se constata a captura da sexualidade pelo âmbito restrito do relacionamento conjugal. No entanto, a ‘colocação do sexo em discurso’ trai uma necessidade de auto-afirmação da repressão sexual: um mecanismo de sempre falar sobre o sexo e de construir em torno dele e, sobre ele, um saber. Neste sentido, a sociedade ocidental – em vez de estabelecer uma *ars erotica* cuja base seria a transmissão de segredos sobre o sexo e a extração do prazer na própria experiência – instituiu uma *scientia sexualis*, ou seja, uma maneira quase asséptica e impessoal de teorizar sobre o sexo. Deste modo, o conhecimento sobre a sexualidade se dá “a partir não do conhecimento pelo sujeito de seu próprio desejo, mas da superprodução de saber social e cultural, o saber coletivo sobre a sexualidade” (Foucault, 2004: 60).

A pornografia e o erotismo, em suas diversas formas, de certa maneira constituem uma forma de resgatar o sexo da esfera de reclusão e assepsia a que se encontra inscrita pois, por meio da simulação de atos sexuais, aproxima o sujeito da experiência erótica e, portanto, da quebra de determinados tabus do objeto e de quem tem a permissão – o médico, o sexólogo – de manipulá-lo, e, lançando o sujeito no território das promessas de satisfação, mesmo que estas se dêem apenas em termos de discursividade ou virtualidade, torna-se uma atividade muito perigosa, foragida de qualquer mecanismo de controle, fora do alcance do olhar vigilante da coletividade ordenada.

Se falar de sexo é, por si mesmo, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres se configura como ainda mais transgressora: conforme estamos discutindo, tratar-se-ia, neste caso, de deslocar as mulheres do lugar de mero objeto para uma posição de enunciadora do desejo, tanto dela quanto de outrem, construindo discursivamente uma representação sobre o erotismo a partir de um específico lugar de fala.

Tais procedimentos seguem uma linha de raciocínio que essencializa determinados aspectos da esfera do erótico e do sensual, a partir do momento que considera determinadas estruturas de pensamento como dados, como coisas da ‘natureza’ e não como produtos de certas construções discursivas que servem para criar uma suposta identidade para o erotismo masculino ou feminino; ao mesmo tempo, desconsidera o fato de que a economia libidinal nas sociedades humanas também se insere nas estruturas relacionais de poder e na produção discursiva da esfera erótica (Foucault, 2001). Diante desses procedimentos, a consideração de uma literatura erótica de autoria feminina apresenta-se como um elemento bastante inusitado uma vez que extrapola os limites pensados para circunscrever as atividades sexuais e intelectuais femininas. A escrita da literatura dita erótica está, pois, incluída nas relações de força e se constitui dentro de esferas de exercício de poder bastante nítidas. Existe o território do permitido, uma vez que a pornografia, tanto visual como verbal, faz parte do modo de existência da sociedade, sendo quase tão antiga quanto os humanos. No caso da literatura, é a sua aura, a crença teórica em uma especificidade discursiva e unicidade que torna incompatível com a alta literatura e com os grandes autores a associação com a escrita do pornográfico.

É inegável que há, nesse texto de Hilda, aquilo que Susan Sontag (1987) denomina *intenção pornográfica*. Os textos partem de uma intenção deliberada da autora em produzir textos “impróprios para menores”. Segundo Alexandrian (1994: 08), “a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma idéia do amor ou da vida social”. Nos dois casos, o texto teria um objetivo bastante explícito que seria o de excitar o leitor, levando a efetivar o ato sexual, ou buscar a satisfação genital por meio de estímulos corporais bastante definidos. Ainda se dedicando às diferenciações, o mesmo autor separa erotismo de obscenidade:

o erotismo é tudo aquilo que torna a carne desejável [...] tudo que desperta uma ilusão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas (Alexandrian, 1994: 09).

No entanto, pode-se considerar que no texto hilstiano essas fronteiras não estão assim definidas, uma vez que a própria autora centraliza as questões relativas à pornografia na recepção. Em entrevista a Araripe Coutinho (1991), Hilst afirma que

escrever pornografia, ou melhor, *sois dizem* pornografia, porque ninguém sabe o que é isto mesmo... você não pode dizer que uma coisa é suja, imunda, sem falar de você mesmo, porque tudo só depende do seu olhar. O olhar que vê um quadro, que lê um livro é que diz ou se sente pornográfico. Por exemplo se uma criança vê um ato sexual ela pode simplesmente não achar nada, pode achar bonito, pode pensar que estão brincando... então é difícil dizer o que é pornografia.

Arremata dizendo que seu primeiro livro dito pornográfico (*O Caderno Rosa*) não passou no ‘teste do colo’. A questão é que, nesses textos, as contínuas intervenções de temas reflexivos e metanarrativos compromete a efetivação da simples pornografia, causando o que Azevedo Filho (2002) denomina “ruído na comunicação pornográfica”. O próprio lançamento desse texto foi precedido de um procedimento reflexivo, que traduz a não superficialidade da proposta. Assim, na quarta capa de *Amavisse* (1989), último livro de poemas de Hilda Hilst, a autora publicaria o seguinte poema:

O escritor e seus múltiplos vem 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-nos do desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O Caderno Rosa é apenas o resíduo de um “Potlatch”.  
E hoje, repetindo Bataille:  
“Sinto-me livre para fracassar”.

Escrito como referência direta à publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), constitui o adeus poético de Hilda Hilst à chamada “literatura séria” e resume não apenas a trajetória da autora, por meio de referências veladas a determinados biografemas (que, no entanto, não passam despercebidos ao leitor atento), mas o próprio intuito que envolve a *Trilogia Obscena*. O primeiro biografema se refere às idades de Hilda: a poesia e a loucura do pai como inspiradoras de sua obra têm raízes profundas na

infância<sup>5</sup>. A juventude de extrema beleza mas de desconfiança da crítica (duvidava-se que uma mulher tão bonita fosse capaz de produzir poemas de tamanha complexidade e apuro estético) inscreve-se como o Tempo-Nada, aquele que precisou ser reconfigurado no recolhimento e no ‘colar-se à própria sombra’ – o desligamento do mundo – para fazer existir a página. Este recolhimento se refere à idade madura, ao seu exílio voluntário na Casa do Sol, sítio no interior de Campinas, sua cidade natal.

A referência ao *potlatch*, observado como prática entre índios norte-americanos e analisado por Bataille (1975) como um sistema de troca em que não se objetiva o lucro, mas a dissipação da riqueza por meio da dádiva e da destruição pública daquilo que é mais valioso, oferece a Hilda Hilst o caminho para esta nova fase da obra. De acordo com Bataille,

não haveria *potlatch* se, em geral, o problema último se referisse à aquisição e não à dissipação das riquezas úteis [...] Contudo, a dádiva seria insensata (em consequência jamais nos decidiríamos a dar) se não adquirisse o sentido de uma aquisição. É preciso, portanto, que *dar* se torne *adquirir um poder*. A dádiva tem a virtude de um ultrapassar do sujeito que dá, mas em troca do objeto dado o sujeito apropria o ultrapassar: ele tem em vista sua virtude – aquilo pelo qual ele teve a força – como uma riqueza, como um poder que doravante lhe pertence. Ele se enriquece com um desprezo pela riqueza e aquilo em relação a que ele se revela avaro é efeito de sua generosidade (Bataille, 1975: 105-6).

É assim que o suposto desperdício insano opera sua inversão: no lugar da perda se estabelece um novo poder, que deve ser suplantado por meio do oferecimento de uma dádiva ainda maior. Exceder-se no luxo, e construir uma obra por muitos considerada incompreensível como uma ‘tábua etrusca’, faz com que a autora radicalize sua posição. Hilda Hilst, ao “destruir” publicamente sua obra – decidindo deliberadamente escrever bandalheiras – objetiva adquirir este tipo de poder, o da dissipação de algo precioso; algo que se constitui como precioso justamente porque desperdiçado. O luxo da obra se perde para que supostamente seja adquirido um outro tipo de poder: o de se fazer lida e entendida. Segundo Moraes (1990), “fracassar significa, neste caso, a possibilidade de arriscar outras formas do dizer literário. Supõe liberdade – e também coragem – de

---

<sup>5</sup> Sobre a relação da obra de Hilda Hilst com a figura do pai, veja-se p. ex. a entrevista concedida a Cecílio Elias Netto, em 1993.

excursionar por regiões ainda não devassadas pelo gênio criador do artista, correr o risco do desconhecido. Em outras palavras, fracassar significa transgredir, *moto* perpétuo de Bataille”.

A tópica da transgressão é uma constante na trilogia. Transgride expectativas de gênero em relação a uma suposta escrita feminina, ao se dispor a nomear explicitamente as partes do corpo abaixo da cintura; desconstrói o gênero literatura pornográfica, ao inserir na narrativa procedimentos inauditos a esse gênero, como se verá adiante. Resulta uma literatura densa, por meio da qual o tratamento de temas espinhosos, as estruturas em abismo e a inserção da metanarrativa envolvendo a relação do escritor com o público e com o mercado editorial promovem um texto-armadilha: tem-se um exercício de retórica usando como anteparo o discurso pornográfico, como se verá a seguir, por meio de *O caderno rosa de Lori Lamby*. A partir do texto erótico objetiva-se atrair o leitor “para as regiões limítrofes onde, em lugar da eterna e enganosa segurança das superfícies, ainda se oferecem sugestões para lidar com o risco da queda e com o desafio do abismo” (Ferreira, 2003: 126). Quanto à não necessidade de explicação para “o ato de brincar”, a recepção posterior da trilogia provaria o contrário. Apesar da autora afirmar que gostaria apenas que “a cidade toda” risse com ela (Cf. entrevista a Leo Gilson Ribeiro, 1989), seus textos foram levados a sério e causaram considerável polêmica. Atingiu-se o objetivo; por meio da obra erótico-obscena chamou-se a atenção para os textos lidos apenas por um público seletivo; por meio da dissipação aparente, atinge-se um outro tipo de poder. A aparente bandalheira esconde uma profunda reflexão sobre o papel do escritor e da literatura. Segundo Pécora (2002: 08), ao contrário do que possa parecer, a pornografia não deve ser vista como dado excrescente ao corpo de sua obra, mas “aparece como uma sobre-determinação das desrazões dos negócios imediatos e predatórios em relação ao tempo distinto da literatura, às pessoas de exceção ligadas a ela e aos temas de eleição dos verdadeiros criadores”.

No caso de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a personagem é uma menina de oito anos que se apresenta como alguém que descobriu as delícias de lamber e ser lambida. A obscenidade do texto se apresenta já nessa construção da personagem infantil que não constrói nenhum problema em relação à venda de favores sexuais aos adultos mas que vê nisso a possibilidade de adquirir coisas que deseja, como uma boneca da ‘Xôxa’. Sem nenhum tipo de moralismo, falso ou verdadeiro, já nas primeiras páginas fica claro que os próprios pais de Lori a iniciaram na espécie de prostituição a que se dedica, apesar de executar apenas estratégias de sexo oral, realizando as fantasias dos

clientes adultos que desejam meninas. Como nos romances libertinos do século XIX, a iniciação da jovem inocente é efetuada por um adulto, encarregado de infundir valores e comportamentos conforme a necessidade e a conveniência da satisfação que pretende ter com a iniciante. A partir de uma pretensa falta de qualquer escrúpulo, inicia-se uma discussão sobre a excessiva sexualização e erotização do corpo da criança na sociedade atual, uma vez que, sem noção dos atos que pratica, a inocente personagem passa por uma libertina mirim, que se compraz em satisfazer seus clientes:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. (CR: 13).

Eu disse que deixava porque era muito mais delícia ele me lamber do que eu ficar com a mão na minha coisinha pra refrescar. Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente não pode comprar as coisas lindas que a gente vê na televisão. Ele pediu pra eu ficar dizendo que gostava de dinheiro enquanto me lambia. Eu fiquei dizendo: eu gosto do dinheiro. Depois ele pediu para eu dizer também: me lambe sem parar, papai (CR: 17).

Não apenas os satisfaz como, com sua inocência e amoralismo, faz com que as ações dos mesmos não pareçam perniciosas para eles próprios. Em uma reversão de papéis, a personagem é percebida como alguém que escolheu fazer o que faz e, justamente por isso, anula a culpa dos clientes:

É sim, Lorinha, se tiver muita bocetinha como a sua, de gente piquinininha e tão safadinha, você não vai ganhar tanto dinheiro. Você é impressionante, Lorinha, muito inteligente mesmo, e quer saber, Lorinha? Você me faz sentir que eu não sou mau (CR: 34) ou 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 falam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. Eles riam muito também (CR: 28).

De acordo com Pacheco (2004), quando o adulto escolhe uma criança como objeto de desejo, esta se encontra objetualizada em termos absolutos pelo adulto, uma vez que não dispõe de discernimento suficiente para, em mesmo nível de igualdade, transformar o adulto em seu objeto de

desejo. Geralmente o adulto utiliza um tipo qualquer de autoridade para impor seu desejo sobre a criança, ou para induzir o desejo na criança, que passa, então, a naturalizar a prática sexual e a encará-la como parte da relação com o adulto. Na relação erótica considerada saudável, pressupõe-se que as partes possam se objetualizar mutuamente, a partir de escolhas existenciais cunhadas pelo desejo. Segundo a mesma autora, “há o pressuposto segundo o qual as duas partes envolvidas estejam em plenas condições de reconhecerem-se enquanto sujeitos de escolhas, sabedores de seus fazeres no mundo” (Pacheco, 2004: 396). No caso de Lori, o fato de a protagonista registrar suas experiências em um diário cria uma ilusão de autonomia. Esta suposta autonomia e perversidade infantil é que indignou a maioria dos leitores.

No entanto, o leitor que percorrer a narrativa até o final, passando por cima dos ruídos do nojo, da moral e dos bons costumes, descobrir-se-á presa de uma hábil armadilha textual: tudo que Lóri escreveu no caderno é inventado. Os pais, ao descobrirem que a menina teve acesso a material impróprio para menores, literatura pornográfica (mesmo que de alto nível como Henry Miller e Georges Bataille) e ao livro que o pai-escritor estava produzindo, serão internados em uma casa de repouso. O tio Abel não existe e as histórias de Corina e do Jumento, bem como as do cu do sapo Liu-Liu, foram copiadas dos escritos do pai, guardados na prateleira da biblioteca etiquetada como BOSTA.

No desfecho, a personagem explica que escreveu o *Caderno rosa* para tentar salvar o pai, escritor fracassado porque não publicava nenhum texto vendável e cujo editor exigira que escrevesse umas bandalheiras para vender e gerar lucros, já que a literatura que ele produzia tinha qualidade demais para um público de ‘anarfas’. A partir dessa informação, é possível perceber que o texto estava injetado com pistas desde o início, por exemplo, quando a menina diz que ‘depois de tudo’ é que vai contar ‘o começo da história’. Ou quando o casal discute a obra que o pai está escrevendo:

- 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 um tusta pra essa história. (Lalau) (CR: 26).

O uso da linguagem repetitiva e a recorrência flagrante dos diminutivos demarcam o território infantil, um modo de construir a realidade a partir da ótica da criança. A maior parte do texto é construída dessa maneira, mas segundo Pécora (2005), responder à pergunta: quem narra no *Caderno rosa*? pode não ser tão simples quanto parece. A composição da personagem infantil, as máscaras do narrador e a anarquia dos gêneros é responsável pelo inusitado do texto (Pécora, 2005), pois, dentro do chamado *Caderno rosa*, no qual Lori afirma registrar suas aventuras em forma de diário, também encontram-se o *Caderno negro*, cuja autoria é atribuída ao Tio Abel e que contém a história do Jumento Logaritmo, as fábulas do *Caderno do cu do sapo Liu-Liu*, as cartas que Lóri direciona aos pais e ao Tio Abel. É como se, por trás da obviedade da construção da narradora-mirim, permanecesse uma voz adulta, *in off*, que seleciona o que contar e que interfere no texto com pequenos comentários sobre como o texto foi pensado ou escrito, orienta a grafia de alguma palavra. Estabelece-se, então, uma perversidade ingênua, uma obscenidade que parte da intenção ingênua da criança em concertar as mazelas do mundo adulto ao seu redor.

Assim, a menina esclarece: “Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram para uma casa grande, chamada casa de repouso. Eles leram o meu caderno rosa. Estou com o tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então vou explicar” (CR: 91). Ela tentara salvar o pai da falência criativa, usando sua fantasia de criança; e acrescenta: “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam da tal da criatividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente” (CR: 96). Conforme a escritora afirmara em entrevista, são os olhos adultos de quem vê é que transformam a realidade em pornográfica. A obscenidade do texto reside em se apropriar dos desvios humanos de comportamento para refletir sobre a escrita da literatura e do tipo de literatura que se constrói como vendável e de qualidade. Desta forma, ironizam-se os modos de circulação e valorização do texto literário, ao mesmo tempo em que se brinca perigosamente com a pedofilia, criando-se um simulacro de perversão mirim. A escrita do pornográfico se transforma em um mecanismo de reflexão sobre as relações entre adultos e crianças, dos (des)limites entre mundo adulto e infantil quando se trata de erotismo e sexualidade, e suas conseqüências.

Tais reflexões mais uma vez confirmam que, para essa autora, escrever pornografia configura-se como um ato político. Produzindo “não o discurso que se estabelece sobre os comportamentos amorosos, mas esse tecido de

figuras eróticas, separadas e combinadas como as figuras retóricas do discurso” que, segundo Barthes (1999: 132) caracteriza a pornografia. A autora consegue ultrapassar o procedimento da simples excitação e saturação do corpo erótico para estabelecer um diálogo com a cultura e com a produção literária. A multiplicidade de referências descentraliza o discurso e resulta em um texto desterritorializado – que não se faz pertencer a nenhuma ordem, nem à erudita, nem à pornográfica – texto rizomático<sup>6</sup>. Desse modo, fica confirmada a proposição do poema na contracapa de *Amavisse: O caderno rosa*, não passa de uma sonora gargalhada de Hilda Hilst, quem quiser rir com ela, que ria; quem não quiser, que devidamente sintá-se indignado.

### Referências Bibliográficas:

- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- AZEVEDO FILHO, D. S. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume: Edufes, 2002.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLI, J. À espera do reconhecimento na ingrata posteridade? *In: Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 de fevereiro de 2004, p.E2.
- COUTINHO, A. Hilda Hilst. Delícias e fúria. *In: O Capital*. Julho de 1991. Entrevista.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. V. 1.
- FERREIRA, E. Da poesia erudita à narrativa pornográfica: sobre a incursão de Hilda Hilst no pós-modernismo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21, Brasília, jan/jun de 2003.

<sup>6</sup> De acordo com a formulação de Deleuze e Guattari (1995: 37), “um rizoma não começa e nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezço*. [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início e nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”.

- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.
- \_\_\_\_\_. Sexualidade e política. In: *Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos e Escritos V).
- HALL, S. Quem Precisa de identidade? In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. A questão multicultural. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Repres. da Unesco no Brasil, 2003.
- HILST, H. (1991). *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- HOLLANDA, H. B. Feminismo em tempos pós-modernos. In: \_\_\_\_\_. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MORAES, E. R. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*. Número 08. São Paulo: Instituto Moreira Salles, out/1999.
- \_\_\_\_\_. A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem. *Jornal do Brasil*, RJ, 12 mai 1990.
- NETTO, C. E. A santa pornográfica. *Correio Popular*, Campinas, 07 fev 1993.
- NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. In: *Estudos Feministas*, 2º sem/ 2000.
- PACHECO, A. P. A. et al. Práticas sexuais: do saudável ao patológico. In: LOPES, D. *Imagem e diversidade sexual: estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Ed., 2004.
- PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. *Cartas de um Sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.
- RIBEIRO, L. G. Luminosa despedida In: *Jornal da Tarde/Caderno de Sábado*, São Paulo, 4 de março de 1989.
- SONTAG, S. *A Vontade Radical*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SHAPIRO, J. Anthropology and the study of gender. In: *A feminist perspective in the academy: the difference it makes*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.