

A traição do pacto pornográfico: uma leitura de *Caderno rosa de Lori Lamby*

Carlos Alexandre da Silva Rocha
UFES

Resumo: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de 1990, livro com que Hilda Hilst inaugura a dita trilogia pornográfica, é caracterizado como uma profunda crítica à indústria cultural, assim como as outras obras que a seguem, a saber: *Contos d'escárnio & textos grotescos*, de 1990, e *Cartas de um sedutor*, de 1991. *O caderno rosa de Lori Lamby* se utiliza da estética pornográfica e do obsceno para dirigir sua crítica contra os malefícios da indústria cultural, como nos deixam observar Adorno e Horkheimer (2006). Partindo desse pressuposto, consideramos que o caderno rosa é uma máquina de guerra, tendo em vista os conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002), contrastados com os da pornografia, de Lucia Castello Branco (2004) e Lucienne Frappier-Mazur (1999), e do obsceno, de Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984). A obra em questão utiliza a pornografia e o discurso obsceno para criticar o mercado editorial e a indústria cultural, por isso a intenção deste texto é estudar o livro como máquina de guerra, fazendo um paralelo com a pornografia, a obscenidade e a indústria cultural.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea (Hilda Hilst). Máquina de guerra. Obsceno literário (Hilda Hilst).

Abstract: *With the book O caderno rosa de Lori Lamby (1990), Hilda Hilst inaugurates her called pornographic trilogy, this trilogy is characterized as a profound critique of the culture industry, as well as the other books that follow it, namely: Contos d'escárnio & textos grotescos (1990) and Cartas de um sedutor (1991). The book O caderno rosa de Lori Lamby uses the pornographic aesthetic and the obscene to direct his criticism against the evils of cultural industry, as Adorno and Horkheimer (2006) show us. Based on this assumption, we consider that O caderno rosa de Lori Lamby is a war machine, considering the concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari (2002), contrasted with the concept of pornography, of Lucia Castello Branco (2004) and Lucienne Frappier-Mazur (1999), and of obscene, of Eliane Moraes Robert and Sandra Lapeiz (1984). The book in question uses pornography and obscene speech to criticize the cultural industry and the publishing market, so the intention of this paper is to study the book as a war machine, drawing a parallel with pornography, obscenity and cultural industry.*

Keywords: *Contemporary Brazilian Narrative (Hilda Hilst). War machine. Obscene literature (Hilda Hilst).*

Em 1990, Hilda Hilst publica *O caderno rosa de Lori Lamby*, o primeiro de uma série de livros que a autora classificou, na época, como pornográficos. Para Alcír Pécora, crítico e organizador das obras da escritora, esse livro seria seguido por outros três: *Contos d'escárnio & textos grotescos*, de 1990, *Cartas de um sedutor*, de 1991; e *Bufólicas*, de 1992. A junção dos três primeiros livros escritos em prosa com *Bufólicas*, o único em poesia, formaria a tetralogia obscena da autora.

O caderno rosa de Lori Lamby evoca as características de sua narradora-personagem, a menina de oito anos de idade. Há um neologismo que elucida uma característica marcante da protagonista: a palavra “Lamby”. No inglês a palavra “Lamb” significa cordeiro, o que ressalta a ingenuidade que é dada às crianças de um modo geral. Entretanto, a união da palavra inglesa com a semivogal “y” cria uma ambiguidade, já que a nova palavra é uma subversão da ingenuidade para o verbo “lamber” do português, empregado no romance na descrição do ato sexual realizado de forma oral. Eliane Robert Moraes (1999), em “Da medida estilhaçada”, ressalta que a

Exploração que se revela arqueológica no caso d'*O caderno rosa de Lori Lamby*, onde Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo ato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo *lamber*. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico na oralidade (MORAES, 1999, p. 124)

As lambidas, segundo Moraes (1999, p.124-125), são privilegiadas na narrativa da menina, explorando, desse modo, os prazeres da boca. Tanto que Lori escreve de forma oral: “e aí eu tirei”, “mami”, “papi”, além das repetições e da construção das frases iguais às das crianças. Logo, para Lori, escrever seria uma forma de prazer, de ser lambida. Ao longo da narrativa, para satirizar o mercado literário e a sociedade de consumo, Lori, a personagem central do romance, utiliza várias vezes o verbo *lamber*, recurso eficaz para se trocar dos costumes consumistas da sociedade em que vivemos. Lori e sua língua, assim como o ato de escrever e de ser editor, correspondem a máquinas desejantes.

Sobre as máquinas desejantes, Deleuze e Guattari afirmam que “o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria a preenchê-lo” (DELEUZE E GUATTARI, 1999, p. 15). Lori exerce papel em várias partes como máquina desejante com a sua “coisinha” (vagina). Uma passagem do romance em que podemos ver órgãos acoplados formando máquinas desejantes é a que Lori promete ao “homem peludo” que brincaria com uma bolinha de um jeito que ele gostaria, a cena

termina com “o homem peludo” buscando a bola no meio das pernas de Lori e começando a babar na coisinha de Lori Lamby (HILST, 2005, p. 23). As máquinas desejantes são importantes para a crítica que se faz contra a castração do desejo realizado pelo Estado, representado pela função edipiana da pornografia, a encher a literatura de familiarismos, transformando o corpo sem órgãos em um ordenado organismo.

O caderno rosa de Lori Lamby seria, portanto, uma máquina de guerra literária. Estaria, pois, nas tecnologias nômades, no espaço liso. Assim, o obsceno não seria “a escrita pornográfica”, mas a exploração mercadológica da arte escrita à frente dos outros bens de consumo. Ademais, o obsceno na obra é um mero disfarce para escarnecer da cultura literária e costumes consumistas ao zombar da programação televisiva, como desenhos animados e programas, como o do Jô Soares e da Xuxa que são citados no livro como representantes da indústria cultural. Neste tópico já se percebe que a literatura pornográfica de Hilda Hilst trai o pacto literário com o senhor mercado, destruindo a fruição, o simples e raso consumo, com a crítica social e política. Como nos salienta Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames...). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relações de *devir*, em vez de operar repartições binárias entre "estados": todo um devir-animal do guerreiro, todo um devir-mulher, que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p. 12-13).

O funcionamento básico da máquina de guerra se encontra nos afetos, baseada nas hecceidades, “composições intensivas, de afectos, velocidades”, a dinâmica nômade compunha o plano de consistência. Um plano de captação do mundo e respeito às singularidades, composto por movimentações de linhas transformadoras, onde os devires não se assentam a questões singulares, podendo o homem exercer o devir-animal, ou o devir-mulher e vice versa. Desatando os liames e traindo o pacto, vivendo nas relações de devir (devir-criança, devir-mulher, devir-homem, devir-gato, devir-cavalo, devir-pornografia, devir-animal...), o romance pornográfico de Hilda Hilst vai dismantando as certezas atribuídas ao espaço estriado, estatizado, desse gênero literário.

Este artigo tem como intenção estudar o desatar do liame e fim do pacto pornográfico representado na referida obra, além disso, discursaremos sobre a pornografia, obscenidade, indústria cultural de massas, temas que tocam, ou são utilizados no texto como uma máquina de guerra literária. Para tanto utilizaremos o trabalho de Gilles Deleuze e Félix Guattari. De Adorno e Horkheimer (2006), utilizaremos o artigo em que os estudiosos esboçam a crítica à indústria cultural, unindo-os com os da pornografia, de Lucia Catello Branco (2004) e Lucienne Frappier-Mazur (1999), e obscenidade, de Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984).

1. O obsceno: maquinário de Lori Lamby

A pornografia como gênero pertencente à indústria cultural possui estratégias discursivas para atrair a atenção do leitor, como o tom confidencial realizado muitas vezes por mulheres jovens. Uma narrativa que conta segredos da alcova para um intruso, o leitor. Esse fator transgressor, que é estar invadindo a individualidade de uma personagem, é o que constitui a maior matéria prima da pornografia. Sobre essas estratégias discursivas, Lucienne Frappier-Mazur (1999) reflete que

[...] a pornografia introduz o elemento transgressivo não só no quadro erótico, mas também na escolha das situações narrativas. O efeito de cumplicidade é mais pleno quando o narrador é do sexo feminino e trata de um personagem do sexo masculino – a narradora, frequentemente uma mulher madura ou uma cafetina, relata suas proezas passadas ou descreve sua iniciação amorosa a seu amado ou ao público. Essa circunstância satisfaz o *voyerismo* do leitor, além de introduzir a mãe como agente e como testemunha e cúmplice do cenário perverso, apelando à possível sobrevivência desse “[amor] secreto e anal entre mãe e filho”, aludido por McDougall. Desnecessário dizer que a expressão obscena sobre o feminino ao mesmo tempo ratifica e satisfaz essa cumplicidade (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 225-226, grifos do autor).

Há, portanto, a mistura de fluxos em o Caderno rosa. Isso se deve ao fato do capitalismo não ligar para a mistura da crítica contra si própria, não ligando para o fato de se usar, para isso, uma das ferramentas utilizadas para a doutrinação, como o gênero pornográfico. Utilizando-se da tradição libertina, no qual se opta pelo tom confidencial, Hilda Hilst compõe a personagem Lori Lamby como uma criança inocente que, ao longo do romance, vai aprendendo as malícias e os prazeres do sexo com a conivência de sua mãe Cora. Entretanto, Hilst radicaliza na idade, pois, ao contrário do que ocorria nos romances libertinos, nos quais as protagonistas eram mulheres jovens sexualmente inexperientes; no romance da autora, Lori não é uma jovem,

mas apenas uma criança de oito anos. *O caderno rosa de Lori Lamby* passa a ser uma narrativa que incomoda ao utilizar uma criança de oito anos como narradora-personagem, pois esse leitor-*voyer*, que só quer “ver” as intimidades da alcova, é colocado numa situação de convivência com o crime de pedofilia. Lori Lamby representaria de forma alegórica a personificação da pornografia, a escrita da prostituição, ideia presente na própria etimologia da palavra, como nos deixa observar Lucia Castello Branco:

[...] a etimologia da palavra *pornografia* já enfatiza esse aspecto comercial, consumista, que se transformou em objetivo prioritário de qualquer material pornográfico após o fenômeno da industrialização. Do grego *pornos* (prostituta) + *grafo* (escrever), o termo *pornografia* designa a escrita da prostituição [...]. À primeira vista, essa definição com base na etimologia da palavra parece se aplicar apenas à pornografia tal como ela é veiculada nos dias de hoje, como material de consumo, visando exclusivamente à comercialização e ao lucro. No entanto, se entendermos a noção de comércio em profundidade, veremos que essa definição pode se aplicar à pornografia em toda sua história, e que é exatamente com base nesse aspecto, o comercial, que é possível estabelecer alguns traços distintivos entre erotismo e pornografia (BRANCO, 2004, p.22-23, grifos do autor).

A pornografia, como salienta Lucia Castello Branco (2004), desde as suas origens tinha como intuito o comércio. Assim, ao criticar a pornografia, a obscenidade em questão, que é a crítica à indústria cultural, vem disfarçada de crime de pedofilia, pois, como se denuncia no decorrer do livro, Lori apenas escreve para ajudar o pai-escritor, que, segundo o seu juízo de valor, não consegue escrever bandalheiras. A pedofilia, como podemos perceber no final do livro, era apenas ficção, mero fazer literário da menina de oito anos, pois Lori no final do romance pede a autoria do livro para si e explica o seu método de escrita:

Bom, papai, eu só copieei de você as cartas que você escreveu pra mocinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome de catecismo que eu gostei. Mas eu copieei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copieei como lembrança, porque você não ia me dar para ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau. [...]. Eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você. E desculpe eu inventar que você gosta de lambar a mami, eu não sabia que você não gostava. E desculpe, mami, de inventar que você lia e me ensinava as coisas do meu caderno. Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi pra vocês, eu escrevi pro tio Lalau (HILST, 2005, p. 93-96).

Ao explicar o método composicional do romance, Lori coloca todo o tom confidencial abaixo e ressalta que todas as cartas e descrições que ela teria trocado com os seus possíveis clientes foram copiados do seu pai, a personagem-narradora teria feito uma colagem de textos que compuseram o caderno rosa. Além disso, em várias partes da narrativa, Lori critica a falta de diálogo presente nas páginas dos livros pornográficos, pois a narrativa destes livros se

fundamentam na descrição da performance sexual, fato que é criticado na fala da narradora-personagem, quando seus pais questionam a falta de diálogo de sua narrativa: “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 me lambendo?” (HILST, 2005, p. 26).

O caderno rosa de Lori Lamby se mostra como uma máquina de guerra, devido a essa crítica à indústria cultural, englobando a pornografia e a televisão. Ao escrever o romance, parece-nos que Hilda Hilst tinha como intuito atingir, com a sua crítica, os leitores de livros pornográficos, por isso se fez necessário deixar-se captar pelo Estado, representado pelo gênero pornográfico. Só a partir dessa “captura” a crítica atingiria o leitor desse tipo de texto que ele pretendia atingir:

Do mesmo modo, as máquinas de guerra têm uma *potência de metamorfose*, pela qual elas se fazem capturar pelos Estados, mas pela qual elas também resistem a essa captura e renascem sob outras formas, com outros “objetos” que não a guerra (a revolução?). Cada potência é uma força de desterritorialização que concorre com outras e contra outras (mesmo as sociedades primitivas têm seus vetores de desterritorialização). Cada processo pode passar sob outras potências, mas também subordinar outros processos à sua própria potência (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 129, grifos do autor).

Como nos deixa observar Gilles Deleuze e Félix Guattari, a máquina de guerra, por ser uma tecnologia nômade, combate o Estado fora do regime significante. Ao ver a obra de arte como uma máquina de guerra se observa como uma arte fora do Estado, sendo, portanto, não mapeado. Em Hilda Hilst, ou melhor, em sua trilogia obscena, vê-se uma teatralização da captura como forma de rendição à escrita pornográfica, um gênero literário estriado e domado pelo Estado. Entra dentro do sistema do significante e escreve a crítica de dentro do sistema de significante fazendo, dessa forma, o mesmo jogo do senhor das metamorfoses, o mágico abstrato capital.

Ao vestir a sua crítica à indústria cultural como mera narrativa pornográfica, Hilst engana os leitores da pornografia, acostumados, segundo Alcir Pécora (2005), aos efeitos dos hormônios característicos da literatura dita pornográfica, e não à exploração estética do vernáculo. A elaboração vocabular da trilogia de Hilda Hilst e a crítica desestimulam a fruição do livro e a sua efetiva recepção (PÉCORA, 2005). Isso pode ser explicado, como nos alerta Deneval Siqueira de Azevedo Filho (1996, p. 25), pois quando Hilda Hilst tenta aprimorar a pornografia, ela esvazia esse tipo de literatura, e coloca no vazio a narrativa “e o rigor pornográfico que costuma ter, tanto em nível de produção quanto no consumo, e na relação entre ambos” (idem). No mesmo instante em que a obra agrada ao leitor, provocando-lhe o riso,

desagrada-lhe muito, frustrando-o em sua expectativa de um livro conforme o gênero (idem, p. 27). O fracasso pornográfico, ao contrário do que nos avisa Deneval Siqueira de Azevedo Filho, que, para o crítico literário, a autora tinha a intenção de escrever a pornografia para alargar o público leitor, nos parece que o fracasso fora intencional, devido ao fato de ser uma crítica ao mercado editorial e à cultura de consumo. Por isso podemos entender que a escolha pelo gênero pornográfico foi à única forma da crítica à indústria cultural chegar aos ouvidos e olhos daqueles que mantêm esse comércio, seus leitores. Ambos, tanto leitor quanto escritor, estão relacionados historicamente. Entretanto, na realidade, o escritor tem consciência de que, apesar de estar inserido numa coletividade, atingirá apenas alguns leitores, uma vez que serão alguns deles que terão o contato com os seus livros. Há, portanto, duas liberdades a do escritor que escreve para um determinado público interessado neste tema, e a do leitor, que optará por ler ou não determinada obra. Hilda Hilst, em seu ato de liberdade, escolhe a pornografia como tipo de escrita para se empenhar, decide qual o leitor que ela quer para a sua obra: o grande público leitor de obras pornográficas.

Lori descreve que se prostitui para comprar as coisas que a “Xoxa” vende em seu *merchandising* televisivo, a partir desse fato, a narradora-personagem constrói, sob fina ironia, uma crítica a esses aparelhos de dominação. Visão esta que nos parece negativa e sustentada por Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural. Embora os pensadores da escola de Frankfurt, na época, apenas tenham abordado as influências ideológicas do rádio e do cinema nas massas em seu trabalho “A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, e, por isso, só tenham se referido ao cinema e ao rádio como aparelhos ideológicos da indústria cultural, sabemos que as considerações sobre os mecanismos de manipulação estudados são similares aos da televisão. Adorno e Horkheimer afirmam que, por meio de propagandas de divulgação de marcas e de ideologias às massas, os que estão no poder vendem seu modo de viver, subordinando os mais fracos. Assim, os dominados refletem a ideologia dos dominantes:

Atualmente em fase de desagregação na esfera da produção material, o mecanismo da oferta e da procura continua atuante na superestrutura como mecanismo de controle em favor dos dominantes. Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente insistem na ideologia que as escraviza. O amor funesto do povo pelo mal que a ele se faz chega a se antecipar à astúcia das instâncias de controle (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 110).

Lori, seguindo o modelo de pensamento imposto pelos teóricos da escola de Frankfurt, representa o dominado, aquele que recebe as mensagens e os anseios da classe dominante pelos aparelhos da indústria cultural, a televisão. Ao pensar nesta crítica escondida por detrás da máscara obscena, *O Caderno rosa de Lori Lamby* seria uma escrita engajada ao criticar os dominados que não vêem que estão sendo subjugados e que compram os produtos que passam na televisão. Lori utiliza as marcas que passam nas propagandas para se sentir melhor, pois coloca “talquinho e óleo da Johnson” (HILST, 2005, p. 17) para desinchar a sua “coisinha” e que o seu intelecto é baseado em desenhos animados, dado a enunciação de personagens como “He-Man e a princesa Léia” (idem, p.65), e apresentadores de programas de televisão, como: o Jô Soares, “programa do gordo” (idem, p.18), e a “Xoxa”; que é um neologismo, pois é um disfarce para não se enunciar o nome da apresentadora Xuxa. Neologismo formado na junção do substantivo Xuxa à fonética do adjetivo “chocho” e o seu significado¹, pois a apresentadora tem um programa “sem graça” e “vazio” (HOUAISS, 2009) de conteúdo, sendo ela e o seu programa, além do seu público, superficiais. Percebe-se nestes trechos, uma crítica a toda sociedade que compactua com os mesmos anseios culturais da classe dominante, indivíduos estes que transformam tudo em mercadoria com seu o toque de Midas.

Nos moldes dos libertinos, Lori tem o consentimento dos seus pais para se prostituir com o intuito de comprar os bens de consumo de nossa sociedade capitalista. Todo o relato é descrito nos moldes dos libertinos, pois fala de sexo abertamente, uma vez que “expõe, exhibe, impõe” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 46) as atitudes sexuais de Lori. Entretanto, ao contrário da literatura libertina, ou até mesmo a dita pornografia, na qual fazem o discurso voltado para o consumo, pois a própria obra é um produto a ser consumido; *O caderno rosa de Lori Lamby* se disfarça de relato de experiências sexuais de uma criança, mas nega toda fruição imagética do sexo ao se revelar uma crítica à nossa sociedade de consumo:

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

Tendo como referência a Xuxa, a rainha dos baixinhos que, na década de noventa, estava no auge de sua carreira como apresentadora de programas infantis, Lori, como todas as

¹ O dicionário Houaiss consultado foi da versão eletrônica de 2009.

crianças de sua idade, recebe da mídia, a televisão, todas as mensagens do consumo. Logo, para que ela seja feliz como criança, é necessário adquirir os bens que “a Xoxa usa e tem” (HILST, 2005, p. 19). Olhando este ponto no romance, parece-nos que Lori é apenas uma vítima do aparelho ideológico da indústria cultural, pois ela reflete em sua narrativa os efeitos funestos dos interesses das classes dominantes, uma vez que Lori demonstra passividade diante da dominação capitalista realizada pelos aparelhos de comunicação de massas, que no caso da obra é a televisão. Lori é consumista e assume gostar de dinheiro, visto que ela justifica a sua prostituição afirmando ser a única possibilidade de realizar as suas vontades, como ter um quarto todo decorado na cor rosa e ter dinheiro, pois quando não se tem dinheiro se é triste. Ao narrar sobre os produtos que ela deseja adquirir e que passam na televisão, a narradora-personagem adota o tom confessional, como se escrevesse um diário, característico da literatura pornográfica. Toda a sua explicação dos fatos, dos motivos para se escrever uma literatura pornográfica, segundo a descrição da narradora-personagem, é devido à venda, ao mercado.

A maior evidência do obsceno no romance, como ressalta Eliane Moraes (1999, p. 125), é a reflexão sobre o ato de escrever disfarçada de pornografia que perpassa todo o livro. Para conseguir vender e sobreviver, o autor tem que se deixar levar pelo mercado editorial e escrever “coisas porcas”. Assim, como salienta Alcir Pécora (2005), em “Hilda Hilst call for papers”, o editor Lalau, que está ligado intimamente ao comércio da escrita, desloca a noção de valor literário do livro para a quantidade de venda, ou seja, de lucro. Característica que reflete até no nome do editor que, segundo Deneval Siqueira de Azevedo Filho (1996, p.20-21), no nordeste, a palavra Lalau significa lobo mau. Olhando a partir do significado de Lalau e para o papel que ele desempenha no romance, vemos que o texto faz uma referência à “Chapeuzinho vermelho” da literatura infantil. No romance o escritor desempenha o papel da menina ingênua enganada pelo lobo-editor que julgará se seu texto vale a pena ser impresso ou não. O escritor representado pelo pai de Lori e a própria narradora-personagem são duas faces da chapeuzinho metaficcional de *O caderno rosa de Lori Lamby*: a ingenuidade do pai da Lori que pensa que pode escrever bandalheiras (pornografia) esquecendo, por isso, todo o seu conceito e estima pela elaboração textual, e a Lori, a escritora que cede às suplicas do mercado e elabora todo o seu texto com o intuito de agradar ao público e ao editor.

O escritor, ao se entregar ao mercado editorial, seria uma prostituta assim como Lori, que se descreve como uma michê-mirim, ele e sua obra virariam fetiches, como todas as coisas que o Estado capitalista agencia, tornando-se meras mercadorias que se podem comprar para se ter prazer. Por isso há duas representações do escritor na obra: o pai – não consegue virar

mercadoria – e a filha Lori – que percebe a sua condição de mercadoria, aproveitando-se, e dá o que os leitores querem, tanto que ela se representa, mesmo que ficcionalmente, como pudemos ver inicialmente, como uma prostituta. Dois modos de se olhar o fazer literário que se entrelaçam em forma de crítica contra o estado capitalista.

2. A olhar as estrelas: a lupa para se investigar a verdadeira obscenidade

A lente que faz com que enxerguemos que a obscenidade é uma ferramenta para a efetividade da crítica e de vermos o funcionamento da máquina de guerra, que é a dedicatória e a epígrafe do livro. O romance é dedicado “à memória da língua”, que é tida como morta por causa do mercado editorial. Ao citar Oscar Wilde na epígrafe: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”, Hilda Hilst ironiza o fazer literário, já que fica evidente que o pronome pessoal utilizado (nós) seria uma forte referência aos escritores que estão na pobreza a olhar estrelas e a privilegiar o valor literário e não o mercado. A esses autores que vivem a observar as estrelas, metáfora da qualidade literária, a narradora-personagem Lori Lamby dá a lição quando responde a epígrafe, dizendo: “e quem olha se fode”. A esses que vivem a priorizar o belo e a qualidade só resta acabar mal e ficar à margem do mercado e do público. Assim, há dois tipos de escritores: um que olha a qualidade literária, como o pai de Lori, e outros que dão ao público o que eles querem, fazendo, dessa forma, sucesso editorial, como a narradora-personagem Lori Lamby.

Há, portanto, duas máquinas desejantes importantes para se entender a crítica presente no livro: a máquina escritor e a editor. Existe uma tríade no romance, pois vê-se duas máquinas desejantes para o escritor, pois há a rendida ao mercado editorial, representada pela Lori Lamby, e o que é dedicado à qualidade literária, o pai de Lori. Ao escolher essas três personagens, para com elas fazer uma reflexão do fazer literário e uma crítica à indústria cultural e ao mercado, a voz da narrativa é dada para aquela que representa a prostituição, a Lori. Hilda Hilst escolhe o público a qual ela se dirige compartilhando com os leitores valores, compreensão e percepção de mundo. Tudo isso num mesmo tipo de “escritura”, demonstrando que leitor e escritor têm um mundo todo em comum, na qual os dois dão vida e significância:

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 ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério, aí o papai

mandou ele a puta que o pariu (desculpe de novo, gente, mas foi o papi que falou), então deve ser nem muito grosso nem muito fino, mas mais pro fino, e por isso, eu também, se quiser ver meu caderno na máquina do tio Lalau, não posso escrever dois cadernos, senão ele não põe na máquina dele de fazer livro (HILST, 2005, p. 35-36).

A Lori Lamby é uma máquina dedicada a ganhar dinheiro com a literatura, representado pela pornografia. O pai de Lori representa a qualidade literária e o tio Lalau o roubo da experimentação literária para o mercado, que corta e poda a inventividade autoral. Ao escolher o público de obras pornográficas, Hilda Hilst escolhe para si a liberdade de criticar a forma criativa da pornografia, esta escolha causa uma ruptura no leitor. Tanto o escritor quanto o leitor estão conectados a partir dos signos, pois se o leitor não lesse, a obra estaria fadada ao esquecimento. Nesta relação entre Hilda Hilst e seu público há a exigência de que se aliene o gozo dos hormônios e da fruição do prazer sexual, para que se crie na subjetividade do leitor, o gozo pela elaboração vocabular e textual. Na figura de Lori Lamby, Hilda Hilst dá para o leitor a possibilidade de questionamento e de escolha para que leitor crie uma visão crítica sobre os sistemas de manipulação artística e de consumo realizado pela indústria cultural a mando do estado capitalista, na qual todos nós vivemos.

Neste trabalho foi comentado *O caderno rosa de Lori Lamby*, obra em que Hilda Hilst se utiliza da obscenidade como ferramenta discursiva para troçar da indústria cultural e do mercado editorial representado pela figura do editor Lalau. Ao se debater sobre esses temas, notamos que a obra inaugural da sua literatura dita pornográfica é uma máquina de guerra. Procuramos analisar o romance à luz dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, conflitando-os com os da indústria cultural de Adorno e Horkheimer (2006), e sobre obscenidade, pornografia e literatura libertina de Eliana Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984), Lucia Castello Branco (2004) e Lucienne Frappier-Mazur (1999). Orientados pelas reflexões teóricas desses autores, pudemos discutir as estratégias textuais utilizadas pela autora, propondo uma compreensão de sentidos de seu romance, e conduzir nossos argumentos de leitura. Em toda a análise há a evidência dos recursos discursivos da obscenidade e da pornografia na constituição do romance. Em função disso vários recursos discursivos foram empregados por Hilda Hilst, como a falta de diálogo entre as personagens (ou os diálogos beirando ao maquinal, forçados), o uso de clichês sexuais e o tom confidencial. Evidências que denunciam e expõem a traição do pacto pornográfico presente no caderno rosa e, dado ao grande interesse atual de suas obras, ambos, tanto leitor, quanto obra, estão engajados, uma vez que os dois respiram os mesmos ares e compartilham os mesmos fatos.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Marx. A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 99-138.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o Carmelo Poético de Hilda Hilst*. 1996. 112 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em História e Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélia Guerra Neto et alii. São Paulo: Ed 34, 1999. V.3. Primeira reimpressão.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélia Guerra Neto et alii. São Paulo: Ed 34, 2002. V.5. Primeira reimpressão.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. “Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII”. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 217-238.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 Cd.

MORAES, Eliane Robert. “Da medida estilhaçada”. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Hilda Hilst. São Paulo, n. 8, out. de 1999, p. 114-126.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PÉCORÁ, Alcir. *Hilda Hilst: Call for Papers*. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em: 10 jun. 2010.

Carlos Alexandre da Silva Rocha

Atualmente faz mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduado em Licenciatura Plena em língua portuguesa e respectivas literaturas. É escritor, tem publicado o livro de poemas *Um homem na sombra* (2008), escreve regularmente para o blog Pierrô Crônico, além de ter colaborado com o Caderno Pensar do jornal A Gazeta. E-mail: carlosalexandresr@yahoo.com.br.

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 15 de abril de 2014.