

A FICCIONALIDADE INDIGESTA DE O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY, DE HILDA HILST

THE INDIGESTED FICTIONALITY OF O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY, BY HILDA HILST

Merissa Ferreira RIBEIRO

Andréa Jamilly Rodrigues LEITÃO

Antônio Máximo FERRAZ

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discutir a questão da ficcionalidade em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), da escritora paulista Hilda Hilst, obra na qual temos uma narradora de oito anos que, por meio de uma linguagem cinicamente infantilizada, constrói um registro minucioso de suas experiências sexuais. Uma vez que essa temática se mostra, por vezes, indigesta (assim como já o era para os editores na época de sua publicação), a reflexão sobre o que vem a ser o ficcional torna-se fundamental para pensar o conceito de realidade literária proposta pela obra. Essa questão é relevante inclusive para compreender as diferentes interpretações que Hilda suscitou com a citada narrativa, a qual inaugurou a sua produção dita pornográfica.

Palavras-chave: Lori Lamby; Ficcionalidade; Real; Linguagem; Pornografia.

Abstract: This article aims to discuss the issue of fictionality in *O Caderno Rosa by Lori Lamby* (1990), by the São Paulo writer Hilda Hilst, a work in which we have an eight-year-old narrator who, through a cynically infantilized language, constructs a detailed record of your sexual experiences. Since this theme is sometimes indigestible (as it was for publishers at the time of its publication), reflection on what is fictional becomes fundamental to think about the proposed literary reality concept for the work. This question is relevant even to understand the different interpretations that Hilda raised with the aforementioned narrative, which inaugurated her pornographic production.

Keywords: Lori Lamby; Fictionality; Real; Language; Pornography.

Introdução

Publicado pela primeira vez em 1990²⁷, *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, constitui a voz de uma escritora declaradamente revoltada com a postura dos leitores e editores em relação às suas obras. A autora afirmava não compreender como uma obra com tanta qualidade quanto a dela não era lida e não atingia o grande público – sob a justificativa de seus escritos serem herméticos: “Desde sua estreia em livro, há quarenta anos, Hilda Hilst viu cristalizar-se em torno de si a legenda de uma autora de textos herméticos, impenetráveis”²⁸

²⁷ São Paulo: Massao Ohno.

²⁸ Texto publicado originalmente em 19 de fevereiro de 1990, no Jornal do Brasil.

(WERNECK, 2014, p. 245). Chegou até mesmo a indignar-se com a publicação de um livro assinado por Bruna Lombardi, julgando ser um desaforo pessoal um editor como Luiz Schwarcz, ao abrir sua própria editora, não querer publicar seus livros, mas pagar 3 milhões de cruzeiros pelo livro da atriz²⁹.

Foram inúmeras as críticas que Hilda fez às editoras, deixando clara a sua frustração acerca do alcance de seus livros mais sérios e às péssimas distribuições daqueles se propunham a publicá-los. Tal postura diante dos editores, com o tempo, ganhou fama, até com ares anedóticos. Hilda conta que Lya Luft, numa entrevista, diante da insistência para que falasse mal dos editores, perguntou se não estavam entrevistando a pessoa errada, se não era Hilda Hilst quem estar sendo entrevistada. Ainda que consciente de tal fama, Hilst não se intimidava e reafirmava, por diversas vezes, o péssimo trabalho do mercado editorial³⁰.

É, então, a partir desta insatisfação com a recepção editorial de sua obra que a autora decide escrever narrativas pornográficas, escandalizando todos que recebiam os originais – o que culminou, mais uma vez, numa resposta silenciosa dos editores. Mas Hilda não era fácil de ser dobrada. Ao responder à pergunta de Hussein Rimi³¹ sobre a publicação dos livros pornográficos serem uma estratégia de *marketing*, a autora responde positivamente, afirmando que o escritor, acima de tudo, deseja ser lido, e que – com a imodéstia jocosa que a caracterizava – as obras-primas que escrevera não deveriam ficar reservadas às gavetas.

Diante de tamanha insatisfação, o seu conjunto de escritos pornográficos, composto por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio & textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e pelos poemas de *Bufólicas* (1992), aparece como um grito em meio a tanto silêncio acerca de sua produção. Estes escritos foram lançados pela autora com a denominação de *potlatch*³², termo descoberto a partir das leituras de Bataille. A escritora passou a utilizá-los para referir-se à maldição que, de acordo com ela, pairava sobre sua literatura. Desse modo, Hilda se lançava ao novo, desbravava inusuais caminhos literários e, ainda que com muitas reticências, ganhava mais atenção da mídia.

No entanto, Hilda, ainda assim, continuava a reclamar da recepção de seus textos, inclusive os pornográficos, não restringindo as críticas ao Brasil. Mesmo quando houve a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby* na Itália, pela editora Sonzogno, Hilda relatou

²⁹ RIMI, Hussein. “Palavras abaixo da cintura”. *Interview*, São Paulo, n° 136, abr. 1991.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² José Castello (1999, p. 91-108) recupera o termo “Potlach” do estudo pioneiro empreendido por Marcel Mauss, no qual o compreende, em linhas gerais, como a distribuição da propriedade ou da riqueza; bem como do livro *A parte maldita*, em que Bataille concebe tal termo ligado à destruição das riquezas, logo contrário ao princípio de conservação. Em síntese, Potlach associa-se à experiência do dispêndio ou da perda.

que nada aconteceu e, não fosse uma amiga ter enviado um exemplar, provavelmente nem o teria visto³³.

Isto posto, a partir das considerações sobre a recepção das obras da autora, este trabalho se propõe a debater o que levou o mercado editorial a escandalizar-se com os textos pornográficos. Observamos que o receio quanto a essas publicações está inteiramente relacionado com a ideia de ficcionalidade. Por esse motivo, propomo-nos, em um primeiro momento, elucidar as raízes do termo ficção e, posteriormente, relacioná-lo com a obra em foco, *O caderno rosa de Lori Lamby*.

Para cumprir esta proposta, debruçamo-nos sobre as relações conturbadas que a obra manteve com o mercado editorial, bem como sobre as diversas entrevistas concedidas pela autora. Concomitantemente, percorremos a questão do que é o ficcional, em relação ao que vem a ser o pornográfico nos textos hilstianos.

A língua ficcionalizada

Ao falarmos em ficção somos instantaneamente levados a uma oposição suscitada pela palavra verdade. Comumente entende-se como ficção o espaço destinado ao falso, àquilo que não encontra sua base no real, no possível. Logo, para ter segurança sobre o que é a ficção e podermos fechá-la em um conceito, seria necessário também possuir esta mesma delimitação quanto à ideia do que é a verdade ou do que é o real.

O real não é a priori e nem pode ser estabelecido de antemão por nenhuma lei. O real não se comporta de acordo com nenhuma norma, não se deixa domesticar pela adjetivação. O real é vigência de si mesmo e ao viger assegura a dinâmica da verdade. O real só vige com a verdade, a verdade é a consolidação do real como dinâmica substantiva. A verdade, em sua dimensão originária, não vige a partir da imposição de juízos. Os juízos, na dinâmica da verdade, são a posteriori da vigência da verdade como dinâmica. (JARDIM, 2005, p. 78)

Jardim chama-nos a atenção para o fato de que a verdade e o real não são meros juízos que se articulam sobre as coisas: o caráter manifestativo da verdade e do real – os fenômenos não cessam de se doar como questões ao ser humano – prevalece e é anterior ao julgamento que deles se pode articular. Não é possível fazer juízos do que previamente não tenha, de algum modo, se manifestado. Entre as questões que compõem o humano, a do erotismo, presente em

³³ CASTELLO, José. “Potlatch, a maldição de Hilda Hilst”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 1994. Especial Domingo, Literatura.

Hilda sob o viés do pornográfico, jamais se confina a um juízo (seja moral, religioso, jurídico). Antes de tudo, o erotismo é uma manifestação da própria natureza, ou, dito do modo grego, uma manifestação da *physis*, termo que vem do radical indo-europeu *phy-*, associado ao vir à luz. E todo vir à luz esconde em seu seio a escuridão velada das questões. Ao se mostrar como fenômeno, a *physis* dirige ao humano a questão do que é Eros, um deus – e um deus continuará sendo, uma vez que não pode ser definida pela ciência nem contida pelos ditames da moralidade esta força que da própria natureza emana.

Para os gregos antigos, de fato, o real é sempre um movimento de dar-se e retrair-se. Não se pode, assim, confinar a conceitos o real, uma vez que ele não é algo estático.

O real não é evidente (senão para que a doutrinação científica?). O real é misterioso, é fugidio, é estranho, é extraordinário. O que é então evidente? Simplesmente, as opiniões (*dóxa*) sobre o real. Estas são banais na sua evidência. Foi com esta questão que Platão se defrontou. Mas na língua de Platão ainda não se falava essa palavra mais banal ainda: real. Na língua de Platão se falava: *ón*, particípio presente – sendo – do verbo *eînai* (ser). (CASTRO, 2004, p. 30)

Como se vê, é importante que superemos a noção de ficção como o oposto ao real, uma vez que a ficção em sua essência – em sua ficcionalidade –, reside também no real. Somos capazes de ficcionalizar porque estamos em contato com a realidade. Essa ficção, por sua vez, está dentro do real, e não fora ou em oposição a ele. Hilda brinca com essa noção em sua obra, e é somente porque julgamos apreender o real que podemos ler seus escritos pornográficos como narrativas indigestas, pela dificuldade em ver que, por exemplo, ao ficcionalizar a língua de Lori, ela instaura novos entendimentos para as lambidas da personagem.

Por este motivo é que apenas quando Hilda se cansa do rebuliço escasso em torno de sua obra e do descaso com que, na sua visão, trataram tudo aquilo que escreveu, que se torna possível o nascimento do *potlatch*, pois agora a escritora mostraria a língua curiosa de uma criança de oito anos. E, assim, a questão da “atitude pornográfica” da crítica é transposta para o comportamento, fala, pensamento e registros da personagem, os quais são ficções do que se mostra uma questão para a autora.

A ficção de *O caderno rosa de Lori Lamby* é esse real inapreensível, é o real da língua. Lori, por ser curiosa, tenta esquadrihar essa língua de muitas camadas, que se vela e desvela. Sobre esta questão da língua, Eliane Robert Moraes (1999, p. 124) observa 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 fato 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 centrado na oralidade.

Ao explorar muitas camadas da língua, a personagem passa não apenas pelo significado, mas pelo lado tátil das coisas: ela narra, escreve, registra suas experiências e essas mesmas experiências são repletas do prazer ofertado pela língua – a que permite a escrita, como também a que possibilita a lambida como alusão à criação como ato erótico.

Lori, por ser criança, demonstra curiosidade pela língua enquanto comunicação, mas, mais ainda, pela língua enquanto vertigem, a qual se mostra para ela nesse *lamber*, nesses “prazeres da boca”. Já que sua curiosidade a conduz a explorar as muitas camadas da língua, de modo a tentar chegar a sua realidade – a linguagem, a qual se apresenta e se retrai, doando-nos a descoberta das questões, assim como é uma descoberta o erotismo –, Lori não tem qualquer medo da língua sem pudor.

Nisto reside a rejeição d’*O caderno rosa de Lori Lamby* pela crítica: a dificuldade em compreender que no jogo da linguagem está tanto a narrativa que se apresenta na primeira camada quanto a língua enquanto vertigem, que vem a partir do modo como Lori apresenta a sua curiosidade, assim como pela profissão desempenhada pelo seu pai.

O pai é escritor ou, nos termos da narrativa, é aquele que diretamente lida com “essa coisa de trabalhar a língua” (HILST, 2016, p. 69). Para ele, o manejo dos recursos linguísticos se dá no exercício de construção da sua obra literária. Vale pontuar que o livro *O caderno rosa de Lori Lamby* é dedicado à “memória da língua”. Hilda Hilst jamais disfarçou a sua desmedida paixão pela Língua Portuguesa, muito menos pelas suas infinitas potencialidades de exploração de novos sentidos e experimentalismos. A palavra “língua”, em uma primeira acepção, refere-se ao idioma vernáculo, insinuado no corpo da narrativa pelas não raras referências ao dicionário. Lori recorre a este na busca do significado de palavras que desconhece. Por outro lado, em uma chave hermenêutica erótica, pode traduzir-se como um órgão por excelência sexual, notabilizado pela sua própria inscrição no nome da protagonista – que sugere a forma verbal “lambe”.

Neste sentido, as lambidas de Lori constituem a forma privilegiada pela qual se lança na aventura de experimentar os contornos do mundo para, em seguida, transpô-los para o plano da palavra. Em síntese, nas considerações de Eliane Robert Moraes (1999, p. 125), “trata-se, para ela, de conhecer o funcionamento da língua no seu duplo registro: falar, narrar, fabular, assim como *lamber*, chupar e sugar exigem um aprendizado sutil e interminável, que se desdobra em

várias modalidades, numa notável expansão do campo da oralidade”. Tal duplo sentido já está colocado desde a epígrafe da obra, de Oscar Wilde: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”. Ao que Lori Lamby responde: “E quem olha se fode”. Insinuando um entrelugar, a prosa de Hilda Hilst põe em jogo a “sarjeta” e as “estrelas”, o abjeto e o sublime, o alto e o baixo, o supostamente digno ou supostamente indigno. Trata-se de um jogo de indistinção que aponta para o humano transitando entre esferas que a norma costuma separar, mas que Hilda, no erotismo da língua, transgressoriamente reúne e apresenta como indissociáveis.

Aliás, a ambiguidade do termo “língua”, entre as suas expressões que vão do espectro popular ao erudito, manifesta-se textualmente nas reflexões de Lori, conforme se nota no seguinte trecho: “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?” (HILST, 2016, p. 83). Com o seu olhar infantil e, ao mesmo tempo, inaugural sobre as coisas, a narradora confunde as línguas, as narrativas e, por extensão, as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre a vida e a criação. Para além disso, é mister assinalar que,

Disfarçado de pornografia, *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma fina reflexão sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem. Entende-se por que a autora dedica o livro ‘à memória da língua’, numa epígrafe que caberia perfeitamente para o conjunto de sua obra. Se a memória da língua invoca desde a fala primitiva da criança até as mais elevadas formas literárias, ela também guarda os registros mais baixos da experiência humana no mundo. (MORAES, 1999, p. 125)

Como se vê, Moraes percebe que o tema fundamental da obra, a rigor, é a própria linguagem como experiência concreta e liberta de construção de mundo. Isto se nota na exploração das potencialidades da palavra. Por exemplo, atente-se para o potencial polissêmico do termo “mercúrio”. Em diálogo com a esposa, o pai de Lori traz para a discussão o caso do romancista Gustave Flaubert, o qual, embora fosse um escritor prodigioso, “era tão sífilítico que tinha a língua inchada de tanto mercúrio” (HILST, 2016, p. 71). O elemento do mercúrio, comumente empregado no tratamento de sífilis, evoca o exercício de criação como uma espécie de maldição ou de fracasso, na forma de uma doença. Tal elemento pode ainda se reportar ao deus Mercúrio, correspondente romano ☿ deus grego Hermes. Conhecido, entre outras coisas,

como um “intérprete da vontade divina”³⁴ ou apenas como um deus mensageiro, essa divindade alude ao “comércio”, ou melhor, acena para o movimento de trânsito entre deuses e homens. O fazer literário promove, grosso modo, a comunicação entre os mais diferentes universos e possibilidades de construção de sentidos. Com efeito, *O caderno rosa de Lori Lamby* impulsiona o entrecruzamento entre os registros do alto e do baixo ou, em última instância, a metamorfose do corpo em verbo.

Além do plano dos significados, esse processo de desdobramento ocorre também na poética da narrativa, cujo arranjo prolifera em uma multiplicidade de textos que são costurados pela própria protagonista infantil. Como é o caso, por exemplo, da correspondência trocada entre Lori e Abel, o seu amante. Em uma de suas cartas, este compartilha o relato de uma prostituta com a qual se encontrou:

[...] que ela também já teve outro homem que era muito rico e que esse homem queria que ela tivesse imaginação, imagine ela! e que era preciso a cada trepada contar a história do homem de pau grande, que infelizmente ela nunca tinha tido, ele vivia repetindo na hora h, conta Jezabel (ela se chama Jezabel), conta a história do homem de pau grande. (HILST, 2016, p. 88)

A Jezabel, esta espécie de Sherazade pornográfica, consegue afastar, por meio do seu poder de imaginar e de fabular, a pulsão de morte, representada pela não ereção. Logo, é possível corroborar que a imaginação erótica, sob a ordem do discurso da fantasia, é responsável por intumescer a realização sexual entre os corpos. No caso de Lori Lamby, enquanto narradora, amplifica a sua própria prática literária, de sorte que ela brinca com as palavras à guisa de um demiurgo que, com as suas linhas tortas, cruza o sagrado e o profano, a cópia e a invenção, o bíblico e o erótico:

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 do 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. (HILST, 2016, p. 93-95)

A prosa de *O caderno rosa de Lori Lamby* proporciona uma espiral de narrativas que se espelham entre si; então as cartas da menina – que compõem o eixo principal da narração – se inspiram, por sua vez, nos escritos do seu pai, assim como ela transcreve a primeira história do Caderno Negro, também do seu pai. O procedimento empregado no livro associa-se, nos termos

³⁴ De acordo com o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Hermes “é apenas o intérprete da vontade divina” (GRIMAL, 2005, p. 224).

de Sonia Purceno (2010, p. 79), ao ato de “pensar o escritor obscuro que cria a si mesmo a partir da criação daquele que escreve e se multiplica em outros que também escrevem, como em uma vertigem da linguagem”. Neste sentido, a preocupação notória de Hilda Hilst com o lugar destinado ao escritor no Brasil invade, não raro, o âmbito da ficção sob a figuração de personagens, as quais se incubem da tarefa de escrever. Especialmente, o *Caderno rosa* reverbera, de maneira especular, os tecidos narrativos e as reflexões a respeito do exercício da escrita, que são retroalimentados, em uma espécie de circuito, tanto pelo pai quanto pela filha, culminando em uma “vertigem da linguagem”. Uma vertigem em que a língua erotizada se corporifica e se incorpora à carne.

A narrativa hilstiana dialoga também com diversas tradições, mormente com a bíblica, a fim de deslocá-las do seu lugar comum e dotá-las de novas perspectivas, colocando em xeque qualquer imperativo de sentido absoluto. Mesmo a instituição escolar, em sua faceta castradora³⁵, não foge de críticas quanto à rigidez dogmática do seu ensino formal: “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal da criatividade, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente” (HILST, 2016, p. 96). Ou seja: o exercício primeiro da língua é o da descoberta e o da revelação de sentidos, antes de vir a ser regulada pela norma, pela moral, pela religião. Na esteira desta reflexão, verifica-se que a obra de Hilda Hilst opera a apologia da liberdade criadora da escrita e do jogo ficcional, a saber, do excesso que se traduz em criatividade – o transbordar vertiginoso da língua.

A literatura de Lori ou Lori e a literatura

Lori fica maravilhada com tudo o que experiencia e os termos que utiliza durante a narrativa, quase sempre no diminutivo, demonstram o carinho com aquilo que só aparentemente é inominável (“minha coisinha”). Parece-nos que, diante da descrição rica das atitudes sexuais dos personagens e do próprio desenvolvimento e estrutura da narrativa, esses nomes no diminutivo apontam, por um lado, para um modo de a personagem engrandecer o que vive, mas, por outro, também têm a função de acentuar a dimensão erótica, pondo-a em contraste com a inocência e o maravilhamento infantil com a descoberta. Tudo o que Lori vivencia com Abel é, em diversas passagens, caracterizado como lindo, bonito, maravilhoso: “foi lindo desde o começo” (p. 19); “a viagem foi linda [...]” (p. 19); “[...] o hotel era mesmo muito lindo” (p.

³⁵ Sonia Purceno (2010, p. 83) chama a atenção para as implicações negativas quanto ao uso da criatividade por parte de Lori e, em específico, as “representações da escola castradora, especialmente em relação à escrita, aparecem comumente nos textos de Hilda nas personagens que vagam nos internatos, nas recusas dos textos da infância pelos professores e colegas de aula, como acontece, por exemplo, em *Com os meus olhos de cão*”.

21); “é uma dor coisa bonita, uma dor coisa maravilhosa” (p. 38), “não sei por que as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente” (p. 38); “[...] e foi ficando tão gostoso que eu tinha vontade de rir e de chorar de tão maravilhoso” (p. 24). Diz Lori:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida dizem que ele é um gênio. Eu não sei direito o que é um gênio. Sei daquele gênio da garrafa que também aparece na televisão no programa do gordo, mas sei também da história de um gênio que dava tudo o que a gente pedia quando ele saía da garrafa. Ou quando ele estava dentro da garrafa? Eu sempre pedia pro gênio trazer salsichas e ovos bem bastante porque eu adoro e também pedia pro papi pedir pro gênio tudo o que a Xoxa usa e tem. Papi disse quando eu pedi isso pra eu deixar de ser mongoloide. Eu não sei o que é mongoloide, depois vou procurar no dicionário que eu tenho. 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. (HILST, 2014, p. 13)

Os vocábulos aparentemente inomináveis pela menina só reforçam a ideia de seu maravilhamento diante dos prazeres descritos no livro. Lori não sabe o que significam as palavras “gênio” e “mongoloide”, mas afirma que vai procurar o significado no dicionário. A curiosidade insaciável da criança, aliada à estrutura do romance e ao desenvolvimento da narrativa, que comporta diversos gênero textuais, levanta a questão de ser verossímil um diário como este poder ser escrito por uma menina de oito anos. Diz-nos Candido (2014, p. 76-77) sobre a questão da verossimilhança:

Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida. [...] O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto – graças à análise literária – veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes.

Como afirma o crítico literário, o que ele chama de organização interna é o critério para a avaliação da verossimilhança do que se passa em um romance. À luz das referências ao que chamamos de vida real e, lembrando do que diz o autor, de que “na vida tudo é praticamente possível”, a narrativa de Lori, uma menina de apenas oito anos, é que não se consegue, por vezes, digerir. Contudo, é justamente este descompasso entre a inocência infantil e uma escrita que descamba para o pornográfico o que permite ao romance fazer da iconoclastia não somente seu mote mas igualmente um processo de questionamento e crítica.

Tudo em *O caderno rosa de Lori Lamby* é apresentado de forma nada inocente, com o intuito de zombar e inquietar o leitor, até então inerte a respeito das obras de Hilst.

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 crianças de sua idade, recebe da mídia, a televisão, todas as mensagens do consumo”. (ROCHA, 2014, p. 163)

A crítica ao rebaixamento da cultura, na figura da apresentadora Xoxa, é paradoxalmente articulada pela baixeza de uma linguagem iconoclástica, na boca de uma menina de oito anos. A menina também faz referência ao gênio da lâmpada, da história árabe *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, muito popular principalmente entre o público infantil. Fala de seus pedidos ao gênio: salsichas e ovos, os quais, evidentemente, possuem conotação fálica.

Hilda tenta, por meio de recursos ficcionais, convencer o leitor da verossimilhança da personagem infantil Lori, ao expor suas falhas ortográficas, como na grafia da palavra crase (“crse”) ou na ausência de vírgulas em determinados trechos. Tais recursos justamente apontam para o fato de não ser uma literatura supostamente realista, que pretendesse veicular um suposto real, mas que se vale da verossimilhança romanesca interna para assumir-se como arte – e, portanto, dotada de um teor crítico que perpassa tanto o enredo propriamente dito quanto a própria linguagem com que este nos é apresentado.

Quando o pai quebra a televisão (o que sabemos ter acontecido devido a sua crise com a condição de escritor), vemos de novo um paralelo com aquilo que inquietava a autora, a mercantilização da arte, da literatura:

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 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 ser rentável – 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, uma vez que a sua prostituição no fim do romance é desmascarada e é descrita como apenas a força criativa da menina que queria ajudar o pai a escrever um livro pornográfico. Dois modos de se olhar o fazer literário que se entrelaçam em forma de crítica contra o mercado. (ROCHA, 2014, p. 163-164)

O livro pornográfico é a resposta à objectualização da arte, sua reificação. É o modo de subverter as estruturas engessadas não somente do mundo, mas da linguagem que deveria lhe dar sustentação, supostamente casta, pura, racional, garantidora de uma ordem que separa o alto do baixo, o digno do indigno, o real do irreal, o erotismo da pornografia. É por isto que a ficcionalidade proposta por *O caderno rosa de Lori Lamby* assume, de fato, um caráter indigesto. Ao colocar Lori cara a cara com referências do mundo real, é fácil associar a narrativa com a temática da pedofilia ou da prostituição infantil. Estas dimensões, no entanto, a par de terem a clara intenção de *épater le bourgeois*, escondem um projeto literário de crítica à mercantilização do mundo, da vida e da própria literatura. Para muito além de qualquer biografismo, Hilda faz com que a submissão do mercado editorial à lógica do consumo – e à lógica de veiculação de uma literatura dita “de bom gosto” – seja exposta de forma crua. Ela explicita a preferência dos leitores por bandalheiras – algo confirmado com a expressiva vendagem da narrativa de Lori, supondo-se que muitos leitores tenham sido atraídos, de modo mais apressado, pelo caráter pornográfico do romance, o qual, evidentemente, é somente um plano dos muitos que o compõem.

Questionada sobre a venda de *O caderno rosa de Lori Lamby* e dos *Contos d’escárnio*, ela responde: “a surpresa foi que eles venderam as duas edições todas, de 2 mil exemplares cada uma, em tempo recorde. Isso nunca tinha acontecido comigo antes” (HILST in DINIZ, 2013 p. 139). As “bandalheiras” presentes no romance, contudo, estão fundamentalmente a serviço de um projeto poético que apresenta a linguagem em sua realidade. Ela pode, de fato, ser usada apenas para comunicar ou entreter. Mas, ao lado disso, está, por certo, seu poder interpretar e reinterpretar o mundo. Ora ela apenas se presta a entreter e a comunicar, ora deixa o leitor aturdido, por retirá-lo das certezas convencionadas e, através do ficcional, convidá-lo à reflexão crítica.

Quanto mais Hilda leva à máxima potência o jogo da linguagem, no intuito de imprimir ao romance múltiplas camadas, outras e mais vastas camadas se abrem para o leitor. A vertiginosidade da linguagem faz com que, para Lori, não seja o suficiente apenas se perguntar sobre o significado das palavras e registrar toda sua curiosidade e procuras em seu diário. Ela

precisou, incontornavelmente, lambar as palavras, em um gesto erótico de molhada comunhão que resguarda a linguagem como a dimensão onde se dá a liberdade humana de questionar, descobrir e transgredir, e onde reside uma aprendizagem que é saber vivo porque, antes de tudo, tem o sabor da vida.

Referências

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CASTRO, M. A. de. *Poíesis*, sujeito e metafísica. In: *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

DINIZ, C. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HILST, H. O caderno rosa de Lori Lamby. In: HILDA, H. *Pornô chic*. 1 ed. São Paulo: Globo, 2014.

JARDIM, A. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

MORAES, E. R. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

PURCENO, S. Ensaio de leitura. In: PÉCORRA, A. (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. p. 63-92.

ROCHA, C. A. da S. A Destruição do pacto pornográfico em O caderno rosa de Lori Lamby. In: *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 06, nº 01, jan./jul, 2014, p. 154-166.

WERNECK, H. Hilda se despede da seriedade. In: HILDA, H. *Pornô chic*. 1 ed. São Paulo: Globo, 2014.

CREDENCIAIS

MERISSA FERREIRA RIBEIRO

Graduada em Letras, pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Ensino-aprendizagem pela FIBRA. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL-UFPA).

Endereço eletrônico: merissafribeiro@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6002329303702436>

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

Graduada e mestra em Letras, na área de Estudos Literários, pela Universidade Federal do Pará (UFPA), com a dissertação A poética do corpo na Linha-d'Água, de Olga Savary. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP, onde desenvolve pesquisa sobre o erotismo trágico na prosa de Hilda Hilst. **Endereço eletrônico:** andreamilly@gmail.com.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4162394368708461>

ANTÔNIO MÁXIMO FERRAZ

Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (UnB). Advogado e bacharel em Direito igualmente pela UnB. **Endereço eletrônico:** profmaximoferraz@gmail.com

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5982898787473373>

Recebido em: 30/05/2021

Aceito para publicação em: 25/06/2021