

---

## O CADERNO MANCHADO DE LORI LAMBY: TRADIÇÃO E IRONIA

### LORY LAMBY'S STAINED NOTEBOOK: TRADITION AND IRONY

Giselle Sampaio Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo é uma análise da obra *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, em que se propõe uma revisão da pornografia na literatura pelo viés da ironia. Na estrutura do texto, o uso da paródia e da sátira como estratégias literárias converge na escolha de Lori, uma criança, como narradora-personagem de um discurso crítico e transgressor, em que transparece a presença ficcionalizada da autora Hilda Hilst.

**Palavras-chave:** ironia; pornografia; ficção.

**ABSTRACT:** This article is an analysis about *O caderno rosa de Lori Lamby*, a novel by Hilda Hilst, that reviews the pornography presence in literature based on irony. Structurally, the parody and the satire are literary strategies that converge in Lori, a child, as the narrator-character selected for stage a critic and transgressor speech, in which shines the fictional figure of the author.

**Keywords:** irony; pornography; fiction.

A alcunha de maldita foi carregada e, em certa medida, construída pela escritora paulista Hilda Hilst (1930-2004) durante sua carreira. Inicialmente vinculada ao hermetismo de sua obra poética, sua maldição ganhou vulto nas páginas de jornal e nos escritos da crítica literária quando da publicação de sua chamada trilogia pornográfica, composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991), na década de 90 do século passado, mas a fortuna crítica acerca de sua produção literária tem-se avolumado principalmente a partir dos últimos anos de sua vida (a autora faleceu em 2004), com a reedição de sua obra pela Editora Globo, e pelas mãos de Alcir Pécora, amigo de Hilda e crítico profundamente interessado em sua obra. Esta iniciativa de Hilda Hilst em escrever “bandalheiras” (termo que a própria autora utilizou em diversas

---

<sup>1</sup> Pós-graduada (stricto sensu) em Literatura Brasileira e Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). gisellesampaio@ymail.com

entrevistas quando do lançamento destes seus três livros) está inserida no contexto literário e histórico do Brasil pós-ditadura, quando as obras artístico-literárias começavam a ser absorvidas por um mercado editorial com padrões similares ao norte-americano, em que se privilegiam recordes de vendagem (os conhecidos *best sellers*) a despeito de uma reconhecida qualidade artística, situação a que Hilda assiste com indignação e reage com audácia.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a narrativa de Lori Lamby torna-se encenação de um eu irônico que performatiza uma exposição extrema, própria do pornográfico, promove uma tensão entre interior e exterior, simplicidade e multiplicidade, clareza e sugestão, e provoca uma desestabilização que não se restringe à temática d'*O caderno* (inicialmente, a da narrativa amoral e inocente das experiências sexuais de uma criança aparentemente prostituída pelos pais). No nível formal, a utilização de um suporte anterior ao que se considera um livro (um caderno), a estrutura diarística dos escritos da narradora e a inserção de outros gêneros textuais, como cartas e poesias, se coadunam para a construção de um espaço íntimo, de proximidade e primeiridade<sup>1</sup> propiciados pela simplicidade vocabular e expressiva da linguagem infantil de Lori, imediatamente arrebatadas pela exterioridade e corporeidade do referencial erótico a que remete e a um contexto sócio-cultural externo apropriado pelo discurso dessa narradora incipiente.

A enunciação profanatória d'*O caderno rosa de Lori Lamby* está presente em múltiplos níveis, em um sistema complexo manipulado com perfeição pela autora Hilda Hilst, cuja personalidade está inscrita nesta obra de maneira inalienável, mas totalmente integrada à inversão própria da ironia que opera. *O caderno rosa* está construído sobre uma base dupla, interpenetrável e cambiante, que conjuga dois principais contrastes: um interno, de conteúdo propriamente estético relacionado à literatura pornográfica; e outro externo, voltado para a crítica às circunstâncias de um cenário literário moldado por interesses mercadológicos, mas sem cair na armadilha panfletária e inócua, substituída por uma inversão irônica altamente corrosiva, em que se conjugam paródia e sátira na *performance* de sua narradora-personagem Lori Lamby.

Ler um texto com tantas camadas discursivas pode incentivar o leitor crítico a sobrepor uma infinidade de interpretações e análises sobre o objeto, e pode fazê-lo perder o incômodo da primeira passada, do primeiro contato com aquela narrativa, de início, bastante clara e direta. É sobretudo improvável que qualquer leitor de primeira mão, desarmado, consiga passar pelas páginas iniciais d'*O caderno rosa de Lori Lamby* sem se perceber ao

menos estupefato (ou indignado) com a a/imalidade das ações daquela menina, ou até se surpreender sexualmente excitado com sua narrativa, sentimento recorrentemente acompanhado de autocondenação.

O uso de uma personagem com oito anos de idade contribui, também, sobremaneira para a necessária manutenção da superficialidade psicológica própria da literatura pornográfica tradicional. Susan Sontag, em seu ensaio intitulado “A imaginação pornográfica” (1987), faz uma revisão da utilização do termo pornografia aplicado à literatura em que defende a consideração da literatura pornográfica como um “gênero literário” (SONTAG, 1987, p.41), “um corpo de obras pertencentes à literatura considerada como uma arte, e ao qual concernem padrões inerentes de excelência artística” (SONTAG, 1987, p.41). Esta concepção faz-nos perceber que o uso da pornografia em uma obra literária não estabelece necessariamente um vínculo entre um texto esteticamente elaborado às centenas de exemplares diariamente produzidos para o entretenimento fácil de um público consumidor ávido por estímulos sexuais externos, que só podem ser considerados literatura por se tratarem de matéria escrita. Considerar que “as obras pornográficas são comprovações de uma falência ou deformação radical da imaginação” (SONTAG, 1987, p.41) pode ser sintoma, segundo Sontag, de uma deficiência instrumental na análise destes textos pela crítica, relacionada inclusive à definição do conceito de literatura, ou, de forma mais abrangente, do que pode ser considerado arte. Afinal, quanto mais variadas e plurais forem as formas de consciência possíveis, maiores serão as possibilidades da arte, e mais difícil será, também, definir seus parâmetros e princípios. Colocar pornografia e literatura em pólos opostos, no entanto, invalida qualquer argumento de defesa ou preservação de casos individuais, amplamente aceitos e valorizados por sua qualidade artística, como a obra de Jean-Paul Sartre e D. H. Lawrence, por um sistema canônico que adota dois pesos e duas medidas, sempre tentando encaixar novos quadros em velhas molduras.

Se considerarmos a pornografia como um dos “estados extremos da consciência e dos sentimentos humanos” (SONTAG, 1987, p.47), já não é admissível que um livro com tal conteúdo seja simplesmente banido ou ignorado pela crítica especializada. Esse é motivo suficiente para que a afirmativa de Hilda de que estava fazendo literatura pornográfica não fosse vista com tamanho temor por aqueles que reconheciam o valor estético de sua obra. Contudo, a afirmativa de Hilda somente se tornou irônica quando reconhecidos os ironizados, ou seja, à medida que descortinou a hipocrisia e a parcialidade da crítica literária brasileira.

Mas como não considerar *O caderno rosa de Lori Lamby* uma obra pornográfica? As detalhadas descrições das relações sexuais entre Lori e os “moços”, as diversas obsessões, fantasias e fetiches sexuais citados e, principalmente, a pedofilia o comprovam. A pornografia trabalha sob a insígnia do excesso, do exagero, da excrescência, do esdrúxulo, do que no homem deve ser contido para possibilitar a vida em sociedade, assim como a loucura e a violência, que, no entanto, jamais foram banidas da literatura. O tema da sexualidade talvez tenha sido mais particularmente rechaçado por sua ligação com o corpo e o prazer, com um instinto humano que, ao contrário da violência, por exemplo, não tem um fim que possa ser direcionado para um bem social (como a guerra).

Mas é preciso ressaltar que o que valida a consideração de uma obra de literatura pornográfica como parte do cânone literário não é a simples descrição do coito ou de uma personalidade obcecada. Como defende Sontag, “é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa própria consciência insana, enquanto corporificada em uma obra” (SONTAG, 1987, p.52). Mesmo o efeito de excitação sexual do leitor não pode desqualificá-la, se estiver acompanhado das inúmeras “ressonâncias” (SONTAG, 1987, p. 52) que estas sensações, às vezes involuntariamente, provocam e “carregam consigo algo que se refere ao conjunto das experiências que o leitor tem de sua humanidade – e de seus limites como personalidade e como corpo” (SONTAG, 1987, p. 52). Para Susan Sontag, apesar de a singularidade da intenção pornográfica ser espúria, a agressividade de sua intenção não o é.

Seria, pois, bem provável que o caderno de Lori, se aceito por Lalau e editado como livro, não obtivesse grande êxito como literatura pornográfica nos moldes tradicionais, aquele que se dirige ao leitor de maneira unívoca, “propondo-se a excitá-lo sexualmente” (SONTAG, 1987, p.44), que “possui somente uma ‘intenção’” (SONTAG, 1987, p.44)), em que “falta a forma de começo-meio-e-fim característica da literatura” (SONTAG, 1987, p.44), que “desdenha as pessoas plenamente formadas (a psicologia e o retrato social), é desatenta à questão dos motivos e de sua credibilidade, e narra apenas as transações infatigáveis e imotivadas de órgãos despersonalizados” (SONTAG, 1987, p.45). Todos estes princípios são subvertidos, como, por exemplo, pelas inúmeras intervenções de Lori acerca de seu cotidiano, interpretações e observações despropositadas, risos inoportunos e interrupções anticlimáticas, que rompem qualquer unidade de intenção ou excitação sexual; e a preocupação nítida com seu meio de expressão, em que a língua desempenha papel de destaque, como demonstram o

encantamento que Lori demonstra pela palavra, por cada novo termo que descobre e corre a buscar no dicionário ou pedir explicações.

O que se pôde perceber, no entanto, foi uma onda de especulação crítica acerca da trilogia pornográfica lançada por Hilda Hilst (com a concomitante degeneração da análise intrinsecamente literária de seus textos), que levou alguns dos principais teóricos interessados na literatura de Hilda a rechaçar a alcunha de pornográficos a esses textos, adjetivo este colocado pela própria autora. Na revista eletrônica *Germina*, no entanto, Alcir Pécora, em seu artigo “Hilda Hilst: *call for papers*” (2005), apesar de renegar tal termo, se propõe a analisar a obra de Hilda pelo viés da obscenidade (“a questão dos vários usos do obsceno em sua obra” [PÉCORA, 2005]), talvez por ainda classificar a literatura pornográfica como a tradição crítica literária sempre tendeu a considerá-la. O que o autor talvez não tenha observado é a possibilidade de um uso irônico do gênero por Hilda. Pécora chama de obsceno o que pretendemos analisar como componente irônico do texto de Hilda: sua crítica à lógica mercadológica aplicada à arte literária. No entanto, sua análise não chega a alcançar o que em Hilda é o trabalho de inversão dos princípios obscenos e pornográficos (da excitação sexual e do clichê, por exemplo) com efeito irônico, desencadeado, principalmente, pela elocução ingênua da narradora Lori.

Para prosseguir nesta análise, é fundamental discernir, entre as diversas definições que giram em torno dos conceitos de paródia, sátira e ironia, aquelas a que nos referimos. Num esforço de delinear a trajetória do conceito de ironia, D. C. Muecke, em seu livro *Ironia e o irônico* (1995), descreve as transformações na utilização do termo desde Aristóteles até a Modernidade para situar o desenvolvimento do conceito de ironia atualmente conhecido a partir do Romantismo. Muecke defende ainda como decisiva a concepção de uma “natureza dupla” (MUECKE, 1995, p.34) para a ironia surgida nesta época, dividida entre o que chama Ironia Instrumental, de caráter intencional, em que alguém realiza um determinado propósito usando a linguagem ironicamente; e Ironia Observável, que seria a possibilidade de observar algum fato do mundo ou da humanidade como irônico.

Esse extravasamento do conceito de ironia para além de uma realidade puramente retórica (“dizer uma coisa e dar a entender o contrário” [MUECKE, 1995, p.48]) torna-o uma estrutura não só de linguagem como de conhecimento de mundo que permite a ativação de “uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p.48). E o fato de o conceito de ironia tal qual é conhecido atualmente ter-se iniciado com o Romantismo não é

ocasional. O paradoxo da existência humana em criar uma realidade a que ele próprio estará submetido, e subjugado, compõe o cenário contraditório ideal para a inscrição da ironia, que será identificada tanto com a observação crítica deste paradoxo (Ironia Observável), quanto da encenação de uma situação que desmascara a aparente estabilidade da condição humana em sua relação com o mundo (Ironia Instrumental), como se o mundo todo fosse um grande “palco irônico” (MUECKE, 1995, p.35), em que toda humanidade encena o drama da existência. Essa será a estrutura esteticamente trabalhada na forma romance, cujo tema já não poderá dispensar a subjetividade e a identificação com o contexto social de que faz parte. Muecke ressalta, ainda, que há um caráter de cumplicidade, de identificação, entre o ironista e seu público que é fundamental para que o ciclo da ironia se complete, e que a fará mais ou menos poderosa proporcionalmente à quantidade de “capital emocional” (MUECKE, 1995, p.76) que o leitor ou o observador investe na vítima ou no tema da ironia. Além disso, uma das características fundamentais da ironia é a sobreposição de aparência e realidade que opera, de forma a permitir que tanto uma quanto outra possam ser percebidas pelo leitor, o que a distancia diametralmente de qualquer tipo de enganação ou mentira, processos que visam ao encobrimento total de uma realidade pela aparência que se deseja estabelecer.

Após um grande período de fechamento da arte, de que as correntes críticas da primeira metade do século XX procuravam dar conta, a ficção começou a resgatar a presença do contexto, da história, na arte, mas de maneira crítica, na esteira da metaficção historiográfica. A desconstrução da autoridade do papel do historiador enquanto detentor da verdade histórica é comparável à decomposição do conceito romântico de autoria, intimamente ligado ao de originalidade, uma vez que o referente da criação estética não está mais localizado na subjetividade autoral, mas na capacidade de manipular essa rede discursiva que antecipa e permeia todo texto possível, ou seja, a intertextualidade. Segundo Linda Hutcheon (1991a, p.165), a análise de Julia Kristeva sobre a obra de Bakhtin e a adaptação de seus conceitos de polifonia, dialogismo e heteroglossia teve grande representatividade no estabelecimento deste diálogo pós-moderno entre literatura e história, já que consegue manter tanto a especificidade da estética propriamente literária quanto a inevitável similitude entre os discursos ficcional e historiográfico, tal como entendidos pela pós-modernidade.

Mas como já não se pode conceber qualquer inocência na relação entre literatura e história, a reinserção da história na literatura se operará através da paródia, que atuará como uma lente crítica, refratora, irônica. É importante perceber que o que diferencia a paródia da

intertextualidade é exatamente essa sua componente irônica, é a exposição de um contraste inerente à relação entre as instâncias que aproxima. Mas a ligação entre ironia e paródia não é somente superficial. A ela reside tanto na estrutura formal das duas quanto em suas estratégias práticas, que operam em dois níveis: “um primeiro, superficial, em primeiro plano; e um secundário, implícito, ou em segundo plano. Mas esse último, em ambos os casos, deriva seu significado do contexto em que é encontrado. O significado final da ironia ou da paródia repousa no reconhecimento da superposição desses níveis” (HUTCHEON, 1991b, p.34), o que a afasta de outros recursos referenciais, como a imitação, a citação ou a simples alusão. Além destes, vários outros tipos de estratégias de “transtextualização” (HUTCHEON, 1991b, p.42) já foram confundidos com a paródia, como o burlesco, o pastiche, o plágio. Mas o caso da sátira é considerado especialmente curioso para a autora, por detectar uma diferença latente entre as duas. Linda Hutcheon defende que a sátira é aberta, remete a uma realidade exterior (moral, social, por exemplo), contrapondo-se ao fechamento da paródia. A sátira tem uma “intenção melhorativa ao expor ao ridículo os vícios e loucuras da humanidade, visando à sua correção” (HUTCHEON, 1991b, p.43). Para a autora, o intuito de unir os dois termos sob um mesmo conceito foi a maneira encontrada para não limitar a paródia “a um contexto estético”, para abri-la às dimensões moral e social, mas a questão é mais complexa, principalmente pelo fato de que os dois gêneros são frequentemente usados juntos. É o que acontece no texto de Hilda Hilst, em que ironia, paródia e sátira são recursos utilizados e habilidosamente tramados na composição de *O caderno rosa de Lori Lamby*. O primeiro e mais profundo deles é a ironia. Já foi observado que a realização da ironia depende da percepção das duas camadas de significação que sobrepõe: aquela que se diz, explícita; e aquela que se quer que o outro entenda que se quis dizer, implícita. Essa dobra está intimamente vinculada ao uso conjugado da paródia e da sátira, estratégias que se interpenetram e se completam na estrutura profunda desta obra.

Começando-se pela ironia, podemos eleger ao menos dois pares contrastivos, dentre vários outros: a pornografia de Hilda Hilst *versus* a pornografia do pai de Lori; lógica infantil *versus* hipocrisia. Enquanto, em diversas entrevistas após o lançamento das obras que compõem sua chamada trilogia pornográfica, Hilda declara que teria se rendido à lógica do mercado editorial, não é difícil perceber que a fala da autora carrega consigo um outro texto, de fundo, que, ao contrário de ceder em rendição, brada contra a perversidade da transformação da arte em mercadoria, e expõe a contradição de uma crítica literária brasileira

academicista e retrógrada, que condena a experimentação estética não-convencional, e que, ao mesmo tempo, se deixa absorver pela lógica capitalista do mercado de produção, condicionada a seu reducionismo e homogeneização. Esse discurso é trazido para dentro de seu texto na figura do pai de Lori, que pode ser entendido como uma caricatura do escritor intelectual inconformado, aquele que tem que se render a Lalau, editor que representa o mercado literário, já que “ninguém compra o que ele escreve” (HILST, 2005, p.19) e “ninguém lê o que [ele] escreve” (HILST, 2005, p.26); mas não sem demonstrar seu enojamento, sua postura radical frente à literatura pornográfica que se vê impelido a produzir: literatura baixa, suja, sem valor, que corrompe a alma do artista, povoada de efebos e lolitas. No entanto, suas atitudes extremadas, violentas, exageradas e sua vociferação contra a lógica de mercado são inócuas, vazias, chegam a ser risíveis, se rendem à sedução do capital, e a caracterização do personagem tende à caricatura e ao escárnio. Em resposta, irônica, Hilda Hilst oferece àqueles que a condenam e a sua obra, após uma análise superficial e moralista, um texto ricamente elaborado, imbricado, construído sobre vozes e discursos sobrepostos, duramente criticados através deste contraste irônico radical proporcionado pelo excesso que faz parte da estrutura de *O caderno rosa de Lori Lamby*.

Quanto ao segundo par, o contraste se dá pelo contato e a discrepância entre a relação de Lori com o sexo e a relação que a sociedade mantém com o tema da pornografia. Lori estabelece uma lógica, própria para sua idade, que, com seus questionamentos incessantes, principalmente quanto ao significado das palavras, comparações e deduções, que desconstruem qualquer moralismo – a relação de Lori com o dinheiro e com ganhar dinheiro em troca de sexo, principalmente em lambar e ser lambida, é emblemática e aparece em todo o livro. No entanto, apesar de descrever relações sexuais bastante intensas e mesmo enojantes, Lori o faz de maneira infantil e inocente, já que continua a ser uma criança que faz sua lição, tem uma cama cor-de-rosa, brinca de boneca, cola figurinhas, tem pesadelo, etc. Lori somente tem consciência dos interditos do seu mundo – não comer muito doce (HILST, 2005, p.25), por exemplo – e todo o resto permanece na esfera do prazer, da sensação, até que ela possa traduzir isso em língua, em conhecimento, mesmo que incipiente. Além disso, se Lori se rende ao fascínio do dinheiro e do ato de comprar, o faz não da mesma forma que seu pai ou como a sociedade em que vive, sua alienação, inclusive relacionada aos produtos da propaganda e da cultura de massa, é fruto do hedonismo que comanda seu comportamento. A ironia em torno de Lori é tão forte exatamente por essa extrema dissonância de suas



características e pela quantidade de críticas vinculadas a sua presença enquanto personagem d'*O caderno*, tanto voltadas para fora do texto, quanto relacionadas à estrutura literária do texto.

Podemos, ainda, relacionar a Ironia Instrumental e a Ironia Observável, como caracterizadas por Muecke, com a prática irônica, com as maneiras de realização da ironia no texto pela autora Lori e pela autora Hilda Hilst, respectivamente. Primeiramente, porque Lori está dentro do texto, e mesmo o contexto com que mexe é intrinsecamente textual, não avança para fora dos muros da escrita<sup>2</sup>, ela dialoga entre textos, entre os textos de seu pai, do dicionário, entre as cartas de Lalau, Caderno Negro, caderno do cu do sapo Liu-liu, todos amalgamados, misturados, fluidificados pela elocução infantil da autora d'*O caderno rosa*, em uma mescla de gêneros operada por Hilda, e performatizada por Lori. A postura ingênua de Lori frente às perversidades, escatologias e obsessões que escreve, a atmosfera de primeiridade que se constrói, produz um efeito irônico que tem seu ápice na peripécia final do livro, quando se revela autora e não protagonista, quando a experiência se transforma em puro discurso. Já a Ironia Observável, com seu caráter eminentemente exterior e externo, voltado para fora dos muros<sup>3</sup> da textualidade escrita é aquela praticada pela autora Hilda Hilst, aquela que tem o nome estampado na capa do livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, e representa sua posição de escritora inserida no contexto sócio-político-cultural de que faz parte e em que e para que apresenta sua obra. Hilda infringe os padrões da moralidade e da infância com sua Lori Lamby, ultrapassa os frágeis limites do “bom gosto”, atinge o cânone e derruba a torre da autoridade autoral. Mas se fizesse somente isso, *O caderno rosa* talvez fosse considerado mais um livro panfletário.

Escrevendo pornografia, ou bandalheiras, *O caderno rosa* é forma de mostrar que a estética não está confinada a padrões preestabelecidos ou politicamente corretos, muito menos à lógica de mercado, como poderia parecer. O que Hilda faz é expor o contraste da situação irônica que observa, em que os críticos literários foram substituídos por editores, a qualidade estética pelo valor de troca, o livro foi transformado em mercadoria, o autor em personalidade midiática, e os preceitos éticos e moralistas parecem continuar vigentes, permanecem e são defendidos hipocritamente a toda prova. Sendo o ironista Hilda Hilst, o objetivo da ironia é o público leitor, que estabelece o contraste entre seu arcabouço textual – a partir do qual julga, conforma, atribui significação –, e uma realidade ficcional que questiona a validade destes parâmetros. A sutileza desta inversão provavelmente não foi percebida por muitos dos críticos

que analisaram e execraram a trilogia pornográfica de Hilda, porque se ativeram à superfície. Foram enganados por Hilda, talvez, mas o sabor da ironia ficou para aqueles que tiveram coragem de ir além.

Podemos também relacionar a Ironia Instrumental e a Ironia Observável à paródia e à sátira, segundo as definições que Linda Hutcheon as concede. Uma está voltada para dentro e a outra para fora, uma lida com texto e a outra com contexto, uma é crítica dos paradigmas e dos limites dos gêneros textuais e da tradição literária e a outra dos costumes, da artificialidade da lógica humana, das contradições inerentes a ser humano. A primeira é instrumento, manipulação, técnica; a segunda é capacidade de observação, experiência, perspicácia, risco. O discurso paródico está preso ao discurso, o que não é pouco (principalmente se for possível considerar que o real só é dado a conhecer ao homem através da linguagem, da narrativa [HUTCHEON, 1991a, p.168]), mas continua sendo experiência mediada pela artificialidade do verbo, e se há efeitos externos (crises existenciais, prazer, mudança de atitude comportamental), este não é seu objetivo direto. Já a sátira, ao voltar-se para fora, para o comportamento humano e seu estar no mundo, expõe o que estava inconscientemente esquecido ou conscientemente escondido; expõe a existência do interdito, do sagrado, e a possibilidade da transgressão, inclusive para o escritor e para o narrador, porque se refere também a ele, a suas definições, a suas bordas, tornando toda ironia que desejar utilizar uma faca de dois gumes, de que só pode se desviar se a primeira pessoa do discurso for um eu encenado, borrado com as tintas da personalidade, mas, definitivamente, personagem.

Mas, afinal, então de quem é o caderno? A única resposta cabível a esta pergunta talvez seja exatamente a inexistência de uma resposta conclusiva, já que esta não é uma questão de propriedade, mas uma tentativa de analisar a forma pela qual as vozes discursivas d'*O caderno rosa de Lori Lamby* se relacionam. Afinal, se existe apenas um narrador plenamente estabelecido pelas regras formais – Lori Lamby, que conta, em primeira pessoa, passagens de sua vida –, há, no mínimo, mais uma narrativa dentro de seu caderno – as bandalheiras do pai de Lori que a menina reescreve. E há ainda, se partirmos do conceito de intertextualidade (HUTCHEON, 1991a), inúmeros outros textos que se entrelaçam na tessitura deste caderno: o da autora Hilda Hilst; o do mercado editorial, personificado por Lalau; o de tio Abel, personagem que encena a obsessão sexual própria da pornografia; o da mãe de Lori, que representa as pressões da sociedade e a rendição da fortuna crítico-literária à

lógica do capitalismo; o da mídia homogeneizante, da cultura de massa, a que Lori se rende em seu fascínio pelas celebridades e pelos produtos fetichizados pela propaganda; etc.

Ao analisar alguns dos efeitos produzidos por Hilda Hilst ao eleger Lori Lamby como a narradora “oficial” d’*O caderno rosa de Lori Lamby*, colocando também o nome da narradora-personagem na capa do livro, pouco acima do seu, no título; quando entrega a ela a autoria do caderno e assume a autoria da obra, percebemos que o principal eixo do texto de Hilda é exatamente a escolha de uma narradora-personagem como Lori. Quando Hilda cria um narrador displicente quanto a qualquer drama literário que o afete, radicaliza o efeito da técnica e multiplica a potência deste ato, numa reversão irônica altamente corrosiva. Mas a ironia, no entanto, apesar de concentrada em Lori, não parte dela, não é intenção de seu discurso inocente e fluido, cheio de metáforas e comparações simples, e, em sua maioria, composto por períodos curtos e orações coordenadas. Se a ironia depende de um pacto entre seu autor e seu receptor para se estabelecer, este pacto se conforma entre Hilda e o leitor d’*O caderno rosa de Lori Lamby*, e sua personagem principal é apenas instrumento da encenação irônica.

Acompanhada de uma fusão de gêneros que desestabiliza a concepção da obra como um todo homogêneo, como realmente seria inimaginável num diário infantil, a narrativa funde três diferentes narradores — Lori, o pai de Lori/tio Abel e a autora Hilda Hilst — em uma organização que recria a inépcia de Lori; representação da infância, em linguagem, lógica e escrita sincronizadas com sua pouca idade. As confusões de Lori com a língua parecem verdadeira zombaria de Hilda com palavras que representam o alvo de sua crítica: *crse* (HILST, 2005, p.19 e p.84), *bananeira* por *bandalheira* (*ibidem*, p.19, p.21, p.25, p.92 e p.95), etc. Além disso, Lori estabelece um contraponto dialógico com a tradição pornográfica e com a figura infantil comumente presente neste tipo de literatura. Hilda burila o clichê e torna-o afiado o suficiente para promover a incisão paródica que deseja, contrariando esta mesma “tradição libertina”, já que Lori, além de ter idade inferior às pré-adolescentes insinuantes ou miseravelmente exploradas das narrativas eróticas tradicionais, e se mostra naturalmente disposta às práticas sexuais, sem a malícia comum às demais personagens pornográficas. Ana Chiara, em seu artigo “Lori lambe a memória da língua” (2003) caracteriza bem essa postura defensiva quanto à ficcionalização da sexualidade quando vinculada ao universo infantil fora dos padrões pré-determinados; aqueles em que as crianças “têm de pairar - como anjos no limbo assexuado - acima dos apelos dos instintos” (CHIARA,

2003, p.68), e prossegue, afirmando que “pior é o efeito causado quando as experiências sexuais das crianças, além de ‘narradas por elas mesmas’, resultam em alegria e prazer, desafiando a boa consciência do leitor (CHIARA, 2003, p.68).

Porém, além de apresentar-se como superfície de confronto com a literatura pornográfica canônica, representada no livro (em paralelo à relação acima mencionada acerca da caracterização da protagonista deste tipo de narrativa) pela citação de autores consagradamente pornográficos, como Henry Miller, George Bataille, D. H. Lawrence (de quem há uma citação, como epígrafe, do Caderno Negro [HILST, 2005, p.41]) e até Gustave Flaubert (considerado libertino à época da publicação de *Madame Bovary*), a dicção infantil de Lori medeia a manipulação paródica de apropriação destes textos para a tessitura do discurso que compõe *O caderno*, já que Bataille é chamado de Batalha (HILST, 2005, p.85 e p.95), à epígrafe de Lawrence sucedem os risos de Lori e de Lalau, e Gustave é chamado de Gustavo (HILST, 2005, p.70). Além das referências a autores de literatura pornográfica, há, ainda, menção a Catulo (HILST, 2005, p.73) na poesia; La Fonténe (sic) na fábula (HILST, 2005, p.100); e autores brasileiros, como Machado de Assis, que aparece como nome da rua em que o namoradinho de Lori, José de Alencar da Silva (HILST, 2005, p.80), mora; e como os amigos do pai de Lori, Dalton (Trevisan), Inácio (de Loyola Brandão), Rubem (Fonseca) e Millôr (Fernandes), todos contemporâneos de Hilda.

Mantendo a análise no nível formal, podemos propor que é o pacto ficcional firmado entre o leitor e a narradora d’*O caderno rosa* que propicia a cumplicidade necessária para que se aceite aquela narrativa como verossimilhante, já que é escrito com a (presumida) sinceridade e a desarticulação da linguagem infantil; e para que seja possível a identificação perturbadora com aquela personagem e suas histórias esdrúxulas tão iminentemente reais ou possíveis, “característica desdobrável e fecundante da obra [que] é possível justamente pela forma rascunhada e imperfeita do ‘caderno’, que permanece ainda aquém do ‘livro’” (PÉCORA, 2005). Esta é a cumplicidade necessária para a composição do ciclo do efeito irônico devastador desta obra de Hilda Hilst. A máscara de personagem com que a narradora se veste é imprescindível para a tensão e o efeito dramático do texto de Hilda até a peripécia final, quando Lori passa de personagem a autora, assume seu papel ativo na construção daquela narrativa, desconstrução de uma outra, a do pai de Lori, e quando o diário transforma-se em romance, provocando uma revisão geral e uma ressignificação de toda a matéria da narrativa, em retrospectiva, completando a armadilha ficcional tramada, com a identificação

de uma série de *pistas* espalhadas pelo texto, já que Lori jamais afirma que está contando a história de sua vida em seu caderno rosa.

O que se pode perceber, com isso, é que, ao contrário de uma “anarquia” como Alcir Pécora propõe, a sucessão de gêneros em *O caderno rosa de Lori Lamby* parece seguir uma lógica bastante bem desenhada e manipulada pela autora, que funciona exatamente nas linhas mal traçadas de um suposto gênio (no sentido romântico de uma vontade genuína, particular, independente), infantil e voluntarioso, como jogos dialógicos entre as formas canônicas e sua apropriação perversa, que talvez não esteja exatamente ancorada em Lori, a narradora, mas na autora Hilda, que apaga sua narradora ficcional (Lori) quando deseja expor a *performance* de sua habilidade literária, ou a coloca, como personagem principal, no centro do palco, como detonadora de seu discurso em potência.

Essa tensão e distensão entre narrador, personagens e a própria autora pode ser efeito de uma característica particular, que Alcir Pécora define como “incompletude, senão inconsistência das personagens hilstianas, que se vão proliferando indefinidamente” e que “são evidentemente flexões de Hilda (como Hilde ou Hillé)”. A *psique* das personagens de Hilda, n’*O caderno rosa*, bem como sua estrutura narrativa, são compostos de caracteres que somente ganham significado no conjunto de que fazem parte. Por este motivo pode-se ora identificar Lori e Hilda, Hilda e o pai de Lori, Lori e seu pai. No entanto, a estrutura desse trânsito do discurso pode ser mais complexa, não restrita ao interior do texto, mas voltada também para fora.

O repúdio à obra de Hilda talvez também tenha como origem a necessidade de manutenção do interdito à *ars erotica* que propõe, enquanto “extração do prazer da própria experiência” (BORGES, 2006, p.22-3), em substituição a esta *scientia sexualis* que encobre, condiciona, aprisiona a sexualidade ao domínio seguro da ciência ou à alienação produzida pelos meios de comunicação de massa. Como Lori faz parte do mundo do sentido, não do significado, tem a liberdade de conjugar os textos e discursos que quiser na sua trama intertextual. Lori não está presa às convenções sociais, morais, políticas que conformam as atitudes e dissociam os textos inconvenientes dos autorizados, dissociam ciência e experiência, sexo e prazer, loucura e razão, interdito e transgressão. Com Lori, a autora une as pontas da obsessão sexual criada no homem moralmente reprimido e da liberdade da criança em tratar os mais variados temas com a naturalidade que sua inocência permite, criando o excesso, o esdrúxulo, o caricato, para romper os diques de uma autoconsciência confinada.

Porém, cabe ressaltar que Lori confia em seu próprio discurso; não há conflito. Ele não se mostra consciente de que, do lado de fora, existe uma norma que está sendo infringida, que existe uma situação irônica que está sendo observada e exposta, que existe um riso, mesmo tenso, próprio da ironia, um riso que não é de Lori, é da autora Hilda Hilst e do leitor. Alcir Pécora identifica esse excesso, esse obsceno (“corruptela do latim *scena*, significando literalmente ‘fora de cena’ (...), o que é exibido às vistas de todos, mas deveria ser mantido em segredo” [SOUZA, 2008, p.25-6]), como uma marca cega dos textos de Hilda. Ao contrário de uma marca cega, esse talvez seja o ponto de luminescência da obra de Hilda, de uma claridade que pode cegar, sim, mas que tem em sua natureza o objetivo de fazer enxergar a rede, a trama, a profusão de intertextos em que se está preso. Essa divisão entre o que é externo, social, político, cultural, e o que é interno, textual, literário, está borrada, é indiscernível, porque este “fora” foi apropriado, incorporado, está encenado no “dentro” da obra. O que liga os dois mundos é a ficção, é a ficcionalização do “fora” no “dentro”, que é o que ensejam tanto a paródia como a sátira.

A ficção pós-moderna permite que quaisquer personagens sejam encenados e convivam como partes indissociáveis de uma mesma trama, e, por isso, é possível aceitar a presença da autora Hilda Hilst, de Lori, do pai de Lori, de Tio Abel, de Lalau e da mãe de Lori como forças que se refratam mutuamente; que se desestabilizam e se mantêm, como num castelo de cartas um tanto esquizofrênico que representa a estrutura de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Qualquer tentativa de espelhamento entre essas instâncias mostra-se parcial, insuficiente, para determinar, por exemplo, por quem é proferida a frase que estampa, em caixa alta, sozinha no parágrafo, centralizada, como um grito desolador, uma das páginas desse caderno: “ACHO QUE NÃO SEI MAIS ESCREVER” (HILST, 2005, p.72).

Aderir à tendência biografista e afirmar que a frase é de Hilda e que Lori é apenas a encenação de seu eu na obra; ou ater-se à forma literária e garantir que quem a proferiu foi Lori, a narradora em primeira pessoa do caderno, são, apesar de possíveis, leituras redutoras da construção deste texto. Mesmo porque, se há semelhanças entre o discurso da autora em entrevistas e em declarações públicas, há diferenças insuperáveis entre Lori e Hilda, como há entre toda criatura e seu criador; e, apesar de se julgar capaz de publicar um livro seu, há dúvidas de que Lori tenha, algum dia, dito ou pensado que soubesse escrever. No nível formal, há ainda diálogos cuja autoria não pode ser garantida, afinal, Lori toma de empréstimo e copia em seu caderno poesias do pai e de tio Abel, transcreve o caderno negro,

incorpora os desenhos infantis, os personagens do caderno negro e imagens fálicas ao pesadelo que tem após ler o texto que tio Abel lhe dá; e o pai de Lori faz diversas referências e comentários a sua própria obra que fazem parte do texto escrito por Lori (HILST, 2005, p.25, p.69 e p.77), abrindo frestas, lançando pistas, semeando a desconfiança do leitor e ensejando o desfecho do livro. Na verdade, todo o caderno rosa é um trabalho de reescritura, de empréstimo e de montagem inocente, paródica ou satírica e o que une essas esferas aparentemente irreconciliáveis é a ficção, é a possibilidade de construir “um mundo sem amarras, sem censura, que se insinua quando a literatura não se envergonha de ser o que é, ou seja, mundo do ‘faz-de-conta’ ou, como preferem os adultos, do ‘como se’, o mundo da fabulação” (CHIARA, 2003, p.68-9).

Por último, cabe esclarecer a metáfora presente no título deste artigo. A mancha representa a diferença na semelhança. Quando se mancha um tecido, por exemplo, pode-se alterar sua aparência, mas não sua característica material, o linho continua linho, o algodão permanece algodão. Sua estrutura física, sua natureza, é mantida, a despeito da alteração de sua superfície. Ao mesmo tempo, a nova tinta penetra nos fios da trama e já não é mais possível separá-la da matéria a que se uniu, ela torna-se parte constitutiva do espaço em que se encontra. Se é possível conceber um texto como uma tessitura, um arranjo de outros textos anteriores a ele, Hilda Hilst manchou seu caderno com as tintas da ironia. Ironia que, por definição, é a mancha da escrita, é aquela que, translúcida, não encobre a matéria que sobrepõe, mas modifica a visão sobre ela. Não há, no entanto, qualquer julgamento de valor sobre o ato de manchar. Da mesma maneira que pode ser considerada nódoa, defeito, sujeira, corrupção do tecido, a mancha pode ser estampa, decoração, *tie-dye*, liberdade. Mas, quando carrega em si as duas acepções do termo, é potência, é estética, é arte, é criação, é literatura, é *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 85-179.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Antônio Carlos Viana. São Paulo: Arx, 2004.

BORGES, Luciana. *Sobre a obscenidade inocente: O caderno rosa de Lori lamby de Hilda Hilst*. *Opsis* – Revista do NIESC, vol. 6, 2006. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewFile/9310/6401>. Acesso em 07 de dezembro de 2010.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Lori lambe a memória da língua. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (Org.). *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003. p. 68-80.

\_\_\_\_\_. *Os limites do pornográfico: o que dizer disso?*. Disponível em <http://gpcorpoexperiencia.blogspot.com/p/ana-cristina-chiara.html>. Acesso em 07 de dezembro de 2010.

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

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.

\_\_\_\_\_. Defining parody. In: \_\_\_\_\_. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Routledge, 1991b.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst: *call for papers*. Germina: revista de literatura e arte. Maio 2005. Disponível em: [http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_ago2005\\_pecora.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm). Acesso em 07 de dezembro de 2010.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: \_\_\_\_\_. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.41-76.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. *A (des)construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. UFRJ, 2008. Disponível em [www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SouzaRCS.pdf](http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SouzaRCS.pdf). Acesso em 07 de dezembro de 2010.

### Notas explicativas

<sup>1</sup> Ver SANTAELLA, 2007, p.43.

<sup>2</sup> Referência ao termo *intramural*, utilizado por Linda Hutcheon (1991b) .

<sup>3</sup> Referência ao termo *extramural*, utilizado por Linda Hutcheon (1991b) .

Recebido em: 14/03/2012

Aceito em: 01/04/2012