



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

MARÍLLIA DANIELLI RODRIGUES PONTES

A PORNOGRAFIA COMO PERFORMANCE EM *O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*, DE HILDA HILST

**CAMPINA GRANDE
2024**

MARÍLLIA DANIELLI RODRIGUES PONTES

A PORNOGRAFIA COMO PERFORMANCE EM *O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*, DE HILDA HILST

Dissertação apresentada para defesa final ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura Comparada e Intermidialidade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

**CAMPINA GRANDE
2024**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

P813p Pontes, Marília Danielli Rodrigues.

A pornografia como performance em o caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst [manuscrito] / Marília Danielli Rodrigues Pontes. - 2024.

88 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2024.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino , Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "

1. Linguagem. 2. Performance. 3. Pornografia. 4. Corpo. I.
Título

21. ed. CDD 801.95


MARÍLLIA DANIELLI RODRIGUES PONTES

**A PORNOGRAFIA COMO PERFORMANCE EM O CADERNO ROSA DE
LORI LAMBY, DE HILDA HILST**


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência para o título de Mestre.

Aprovada em: 24 / 04 / 2024


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **LUCIANO BARBOSA JUSTINO**
Data: 29/04/2024 19:30:54-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)

Documento assinado digitalmente
 **PAULA ALMEIDA DE CASTRO**
Data: 01/05/2024 09:20:23-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dra. Paula Almeida de Castro
Universidade Estadual da Paraíba (PPGFP/UEPB)

Documento assinado digitalmente
 **MARIA SIMONE MARINHO NOGUEIRA**
Data: 01/05/2024 07:32:17-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB)

À criança audaz que existe em mim,
dedico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre acreditar em mim e me manter firme e forte nas minhas lutas e por secar as minhas lágrimas quando elas insistem em cair e ser meu melhor amigo em todas as situações, aquele que me faz sempre acreditar em mim, no meu potencial, embora algumas vezes deixe de acreditar, ele vem e me mostra que sou capaz;

À minha mãe, Maria Verônica, por ser a minha melhor amiga, conselheira, por todo o esforço até aqui em prol da educação, saúde, alimentação e moradia dos seus filhos, sozinha você fez e faz história, mãe. Amo-te com todas as minhas forças;

À minha amada filha, Maria Helena, você, sem dúvidas, foi o melhor presente de Deus para mim, meu amor. Não há nada nesse mundo que o seu sorriso singelo (sem nenhum dentinho) não cure, você é tudo o que eu tenho de mais precioso nessa vida;

Aos meus irmãos Maria Vitória e Jefferson Luiz, por serem os melhores irmãos que alguém pode ter, os melhores tios para Maria Helena. Vocês foram o meu combustível para conseguir superar obstáculos que nem eu achei que conseguiria, minha força sempre veio de Deus e de vocês, da minha mãe, por muito tempo vocês foram tudo o que eu tinha, até Deus me mostrar que em nosso coração ainda tem espaço para mais e mais amor;

Ao meu esposo João Vitor, por todo amor, todo carinho, dedicação e cuidado comigo e com a nossa filha. Obrigada por tudo, meu amor, você foi muito importante em toda essa caminhada, obrigada por sempre me acalmar quando tudo ficou mais difícil;

À yasmin e Nina por todo o cuidado com a minha filha, pela paciência e carinho com ela, por estarem sempre dispostas a ajudarem quando precisei e preciso, obrigada por todo apoio e atenção coma a minha pequena;

Ao meu querido amigo João Matias, pela amizade sincera, o carinho e companheirismo ao longo da graduação e por todos os conselhos e força para a realização dessa pesquisa;

À minha prima e amiga Cristina Pereira, pela amizade e lealdade, por todas as palavras de incentivo nas minhas escolhas e confiança em tudo o que faço;

À minha amiga Pâmella Nascimento, por ter sido uma das primeiras pessoas a acreditar em mim e ser responsável pelo início da minha trajetória acadêmica;

Ao meu orientador Dr. Luciano Barbosa Justino, pela confiança e parceria nessa pesquisa, pelas leituras sugeridas, seguimos desde a graduação e espero que possamos trabalhar em parceria em pesquisas futuras;

À professora Dra. Maria Simone Marinho Nogueira, pelos ensinamentos ao longo do mestrado através da disciplina de Literatura, Memória e Testemunho e pela disponibilidade em participar da minha banca examinadora, por todas as contribuições e sugestões para a melhoria do texto;

À professora Dra. Paula Almeida de Castro por aceitar o convite para participar da minha banca examinadora, pela leitura do texto e as excelentes colocações para a sua melhoria;

Ao professor Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães, pelas discussões ao longo do curso, através das disciplinas e pela disponibilidade em participar da minha qualificação;

Aos demais professores do PPGLI, meus agradecimentos por todas as discussões e ensinamentos os quais perpassam o campo acadêmico;

Aos meus colegas de turma, José Carlos, por todo o apoio ao longo do curso, pelas leituras sempre realizadas em meus trabalhos e suas pontuações importantes e pertinentes, à Nelsilene, Mirna, Felipe, Hully por tornarem a caminhada mais leve, à Josivânia por todo o carinho e presteza;

À Telma, secretária do PPGLI, por toda a atenção e cuidado em nos atender e sanar todas as nossas dúvidas, por estar sempre à disposição para nos ajudar;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), código de financiamento 001, pelo apoio financeiro durante a pesquisa;

Estendo os meus agradecimentos a todos que direta ou indiretamente contribuíram para que essa pesquisa fosse desenvolvida e concluída.

“A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo.

Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo” (BATAILLE, 1989, p, 22).

RESUMO

A presente pesquisa consistiu em analisar o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, da escritora Hilda Hilst, a partir da performance. Esse livro, o primeiro da chamada Trilogia Obscena da autora, tem suscitado debates ao longo dos anos, desde a sua publicação em 1990, por trazer como narradora uma menina de oito anos de idade que conta em seu caderninho cor-de-rosa as suas experiências sexuais sob a supervisão e com o consentimento dos pais, no entanto, ao final da narrativa, o desfecho surpreende o leitor. Desse modo, buscamos, através desse estudo, entender a pornografia como uma performance da autora para atingir tanto o público leitor quanto as grandes editoras, que segundo ela, sempre lhe viraram as costas. Nesse ínterim, entendemos a performance como um conceito aberto, o qual possibilita ao texto literário direcionar os caminhos que devem ser seguidos para a sua compreensão, desse modo, essa abordagem teórica dialoga com *O caderno rosa de Lori Lamby*, tendo em vista a dupla atuação de Hilda Hilst: no discurso midiático e nos discursos das personagens Lori Lamby e seu pai escritor. Para alcançarmos tal objetivo, foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica e realizada a análise do livro por meio do método qualitativo. No primeiro momento, foi realizada a leitura da fortuna crítica do texto, em seguida, a leitura da obra à luz do conceito de performance, entendendo as intervenções da autora como performatizantes e instituidoras potenciais de leituras, e, por fim, uma análise do texto a partir do cruzamento entre a performance e a pornografia, entendendo os corpos de Corina e Lori Lamby como mediadores desse cruzamento. Neste estudo, percebemos o discurso pornográfico em *O caderno rosa* como uma crítica à própria pornografia a partir da construção das personagens. Para fundamentar as nossas discussões sobre os estudos da performance, recorreremos as contribuições teóricas de Zumthor (2007), Leal (2012), Beigui (2011), Colmenero (2016), no tocante aos estudos sobre a pornografia, utilizamos como aporte teórico as contribuições de Preciado (2018), Ceccarelli (2011) Maingueneau (2010), entre outros.

Palavras-chave: linguagem; performance; pornografia; corpo.

ABSTRACT

The present research consisted of analyzing the book "O caderno rosa de Lori Lamby" by the writer Hilda Hilst, from the perspective of performance. This book, the first in the author's so-called Obscene Trilogy, has sparked debates over the years since its publication in 1990, as it features an eight-year-old girl as the narrator who recounts her sexual experiences in her pink notebook under the supervision and consent of her parents. However, the ending of the narrative surprises the reader. Thus, through this study, we aim to understand pornography as a performance by the author to reach both the reading public and major publishers, who, according to her, always turned their backs on her. In this context, we understand performance as an open concept, which allows the literary text to guide the paths that should be followed for its comprehension. This theoretical approach, therefore, dialogues with "O caderno rosa de Lori Lamby," considering Hilda Hilst's dual role: in the media discourse and in the discourses of the characters Lori Lamby and her writer father. To achieve this objective, a bibliographic research was developed, and the book was analyzed using a qualitative method. Initially, the critical reception of the text was reviewed, followed by a reading of the work in light of the concept of performance, understanding the author's interventions as performative and potentially influential in shaping interpretations. Finally, the text was analyzed through the intersection of performance and pornography, recognizing the bodies of Corina and Lori Lamby as mediators of this intersection. In this study, we perceive the pornographic discourse in "O caderno rosa" as a critique of pornography itself through the construction of the characters. To support our discussions on performance studies, we drew on the theoretical contributions of Zumthor (2007), Leal (2012), Beigui (2011), and Colmenero (2016). Regarding pornography studies, we used the theoretical contributions of Preciado (2018), Ceccarelli (2011), Mangueneau (2010), among others.

Keywords: language; performance; pornography; body.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A AMBIVALÊNCIA DO MOTIVO: O CONSUMÍVEL E O PORNOGRÁFICO	13
2.1 <i>O caderno rosa de Lori Lamby</i> : as possibilidades de jogar com os limites da linguagem	13
2.1.1 A duplicidade do mercado dentro/fora do livro e a criticidade da escrita hilstiana em <i>o caderno rosa de Lori Lamby</i>	25
3 A LEITURA COMO PERFORMANCE	35
3.1 Um olhar sobre a performance	35
3.1.1 Reflexões sobre a escrita e performance em <i>O caderno rosa de Lori Lamby</i>	39
4 O CORPO EM CENA	59
4.1 As possibilidades do corpo.....	59
4.1.1 Corpo(s), pornografia e literatura.....	62
4.1.2 Corpos-prazer: entre Lori Lamby e Corina – uma leitura de <i>O caderno rosa e O caderno negro</i>	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

Hilda de Almeida Prado Hilst, popularmente conhecida como Hilda Hilst, nasceu em 21 de abril de 1930 na cidade de Jaú – interior de São Paulo. Em 1950, com a publicação do livro de poesias *Presságio*, inicia a sua carreira literária e por quase quatro décadas produz uma literatura dita “séria” pelos seus leitores e críticos.

Em 1990 ela publica *O caderno rosa de Lori Lamby*, pela editora Massao Ohno, o primeiro livro da chamada Trilogia Obscena é composto por *Contos d’ escárnio*, seguido por *Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Este livro foi considerado pela autora um ato de rebeldia contra o mercado editorial e contra o pouco reconhecimento de sua obra, pois a quantidade de leitores que consumiam sua literatura era considerada baixa e havia o impasse de Hilda Hilst com as grandes editoras que, segundo ela, sempre lhe viraram as costas.

Antes de sua publicação, Hilda Hilst usou o seu espaço na mídia para divulgá-lo e aproveitou a oportunidade para demonstrar a sua insatisfação e revolta com o público e com o Mercado Editorial, pois durante muito tempo dedicava-se a escrever literatura, mas não acontecia nada de diferente em sua carreira, continuava sem o reconhecimento merecido e sem espaço nas grandes editoras. Desse modo, ela afirma estar escrevendo pornografia já que o mercado editorial não valorizou a sua escrita séria e espera, com a publicação do texto dito pornográfico, ser lida “na cápsula, no bonde, no avião, nos banheiros também¹”.

O primeiro livro da trilogia causou impacto e resistência, por trazer como protagonista uma menina de oito anos a qual é prostituída pelos pais, e é justamente isso que chama a atenção no livro, pois ao adentrá-lo, percebemos que a autora convida o leitor a desvendar aquilo que não está explícito no texto, porque ele não se entrega com o sentido pronto. O que surpreende neste livro é o trabalho com a linguagem, é a atuação, pois a autora sabiamente construiu uma imagem através da mídia como uma armadilha para atrair o Mercado editorial e, conseqüentemente, ser lida por um vasto público. Ao ter contato com o texto dito pornográfico o leitor se depara com uma série de críticas e ironias, que o obrigam a enxergar o que está nas entrelinhas, uma vez que o texto é bem mais complexo e profundo do que parece.

¹ Hilda Hilst em entrevista concedida à TV Cultura em 1990.

“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” (Moraes, 1999, p. 15). É isso que torna o livro passível de um estudo mais aprofundado, pois é preciso debruçar-se sobre o texto para poder entender a complexidade das questões que ele abarca.

Através dessa narrativa a autora abre caminhos para muitas discussões, uma vez que utiliza seu texto como crítica social. Desse modo, essa pesquisa objetiva entender a relação entre pornografia e performance existente em O caderno rosa, à fim de desconstruir a crença que permeia essa narrativa hilstiana de que ela é pornografia comercial.

O caminho metodológico percorrido, para dar conta disso, consistiu, inicialmente, da leitura da fortuna crítica, em seguida, a leitura da obra à luz do conceito de performance, entendendo as intervenções da autora como performatizantes e instituidoras potenciais de leituras, e, por fim, uma análise do texto a partir do entrecruzamento da performance e da pornografia, entendendo o corpo como o mediador desse cruzamento.

O texto ora apresentado contém três capítulos. O primeiro intitulado *A ambivalência do motivo: o consumível e o pornográfico*, o qual divide-se em dois tópicos: 1.1. O caderno rosa de Lori Lamby: as possibilidades de jogar com os limites da linguagem e 1.2. A duplicidade do mercado dentro/fora do livro e a criticidade da escrita hilstiana em O caderno rosa de Lori Lamby. Ambos os tópicos reúnem artigos e ensaios os quais decorrem de leituras realizadas a partir de diferentes abordagens teóricas.

O segundo capítulo tem como título *A Leitura como performance* e é dividido também em dois tópicos: 2.1. Um breve olhar sobre a performance – o qual traz algumas considerações sobre o conceito de performance enquanto teoria de análise do texto literário e o tópico 2.2. Reflexões sobre a escrita e performance em O caderno rosa de Lori Lamby. Neste último é realizada uma análise do texto à luz do conceito de performance.

No terceiro capítulo, realizamos uma discussão sobre as possibilidades do corpo, seguida de discussão teórica-metodológica sobre corpo, pornografia e literatura e, por fim, realizamos uma análise de O caderno rosa hilstiana com enfoque em O caderno negro – narrativa que compõe o livro em estudo.

Nesse capítulo, buscamos entender a relação entre a pornografia presente em *O caderno negro: Corina, a moça e o jumento* e a representação do corpo da personagem Corina, bem como a construção da personagem Lori Lamby no livro em questão.

2 A AMBIVALÊNCIA DO MOTIVO: O CONSUMÍVEL E O PORNOGRÁFICO

O período de transição entre literatura séria e pornográfica na carreira de Hilda Hilst foi marcado por provocar indignação e revolta em muitos leitores desavisados, que não conseguiram compreender a proposta da autora. Por outro lado, muitos se debruçaram sobre o seu texto, com o intuito de analisarem, problematizarem e desmistificarem concepções totalmente contrárias à proposta da autora, pois o livro aborda questões diversas, suscitando uma leitura crítica e estudos mais aprofundados para que seja possível compreender os seus reais propósitos.

Desse modo, este primeiro capítulo reúne estudos de pesquisadores que analisaram e problematizaram o caderno rosa à luz de teorias e de abordagens diversas, com o intuito de desmistificarem a ideia de que o livro de Hilda Hilst é pornografia comercial ou que incita à pedofilia. Estes autores contribuem de forma significativa para que ela ganhe cada vez mais reconhecimento e lugar de destaque entre os grandes escritores.

2.1 *O caderno rosa de Lori Lamby*: as possibilidades de jogar com os limites da linguagem

O artigo intitulado *Hilda Hilst e os limites da linguagem: uma leitura de O caderno rosa de Lori lamby*, escrito por Rebeca Leitte Fuks, investiga a fronteira existente entre o universo real pragmático e o lúdico, para entender até aonde o leitor aceita jogar com a permissividade do literário. Para fundamentar a sua discussão ela utiliza-se das contribuições teóricas de Bataille a partir do livro *O erotismo* (1980) e de Freud através de *Além do princípio do prazer* (1976). Segundo ela, ambos trazem abordagens teóricas diferentes, mas em seus estudos concordam que o homem nem sempre consegue satisfazer os seus instintos (pulsões) imediatamente. Conforme a teoria de Freud, nem sempre o princípio de realidade consegue se sobrepôr ao princípio de prazer e neste momento entra o papel da arte. Ela pontua que a obra de arte ajuda o homem a administrar os seus impulsos de violência e desejo e os liberta, pois a literatura permite a licença para estabelecer outra conexão com o real, livre de tabus.

Segundo Fuks, a atitude estética da obra de arte é caracterizada pela possibilidade de jogar com os conceitos moralmente estabelecidos e pré-concebidos.

Por esta razão, embora *O caderno rosa de Lori Lamby* dialogue diretamente com questões de pedofilia, a acusação de que ele estimula essa prática não pode ser levada a sério, porque a literatura não pode ser interpretada dentro dos mesmos parâmetros do mundo real pragmático. Por isso, ela aconselha o leitor a se libertar de muitas amarras ao adentrar no texto hilstiano, tendo em vista que a própria construção da narrativa confirma o lugar de experimentação e ludicidade da obra de arte. Para ela, o relato de Lori Lamby consegue suspender os limites impostos às possibilidades de prazer pela consciência social e moral.

Mais adiante ela comenta sobre a indefinição presente em todo o relato de Lori Lamby, dando a entender que o relato pode ser uma farsa criada pelo pai da narradora e destaca a questão da polifonia no texto. Hilda Hilst pontua a indefinição da obra no sentido de não pertencer nem à ordem erudita, nem à pornográfica, assim como os assuntos tratados no texto ora são sérios ora deixam a linguagem obscena aparecer. Destaca também a profunda reflexão sobre o papel da literatura e do escritor através da mistura da linguagem pornográfica e questões existenciais.

Fuks explicita que, inicialmente, *O caderno rosa de Lori Lamby* parece ser um texto de prazer, mas no decorrer da leitura este se denuncia como um texto de fruição, pois desconcerta o leitor. Dessa forma, ele não pode ser lido como pornografia pura, pelas intervenções de temas metanarrativos e reflexivos que comprometem a proposta da pornografia, já que essa não interroga os nossos valores culturais e morais e seu único fim é o prazer.

A autora destaca que o projeto estético de Hilda Hilst neste texto seria tratar de temas sérios através do humor e da ironia, intencionalmente, e afirma que a autora, ao profanar o mundo dito sério através do riso, adota uma atitude política. Ela também chama a atenção para o modo como Hilda Hilst utiliza a escrita reforçando o caráter libertador da palavra e alega que o fato da autora ter optado pela palavra artística, pelo lúdico e literário, a fez beirar, muitas vezes, na incompreensão dos leitores os quais não entenderam com muita clareza a sua proposta de testar a todo momento os limites da linguagem, do corpo, da experimentação, etc.

Por fim, em um movimento intertextual, ela propõe a leitura de um trecho do conto *Menino a bico de pena*, de Clarice Lispector e compara-o à narrativa de Hilda Hilst. Ela afirma que em ambos os textos o processo de experimentação do próprio corpo e descobertas dele, assim como as possibilidades dos efeitos produzidos por ele, ocorrem através da linguagem. Fuks destaca o duplo movimento da língua em *O*

caderno rosa de Lori Lamby: a língua como zona simbólica (da narração) e como zona erógena (fonte de prazer), e comenta sobre uma possível interpretação do sobrenome da menina “Lamby”, a partir do inglês que seria “cordeiro” e deixa em aberto as possíveis interpretações a partir dessa perspectiva. Ela conclui que a palavra escrita, encenada resulta na transformação tanto de Lori Lamby quanto do menino a bico de pena, tendo em vista que eles não saíram impunes após a experiência com a linguagem, e finaliza seu artigo com a pergunta “é preciso impor limites à literatura?” (Fuks, 2011, p. 246)

Nessa perspectiva, percebe-se que o artigo de Rebeca Leitte Fuks traz contribuições importantes acerca do livro de Hilda Hilst, pois a autora joga com os limites da linguagem, mas muitas pessoas não conseguem compreender esse jogo e julgam o livro dentro dos mesmos parâmetros do mundo real pragmático.

Utilizando-se das contribuições de Bataille sobre a literatura como um perigo, pode-se dizer que não é preciso nem possível impor limites à linguagem, porque ela tudo pode dizer. Somente a literatura permite ao homem dizer aquilo que em outras instâncias não seria permitido. Ela rompe todas as barreiras impostas pelo real.

Seguindo essa mesma perspectiva, o próximo artigo também discute sobre a linguagem como potência transgressora em Hilda Hilst, através de seu livro. No artigo intitulado *A fenda do gozo: uma leitura de O caderno rosa de Lori Lamby (1990), de Hilda Hilst, através da obra Le plaisir du texte (1973), de Roland Barthes*, Flávia Herédia Miotto analisa *O caderno rosa de Lori Lamby* a partir das contribuições de Barthes com o livro *O prazer do texto* (1973), utilizando-se da noção de *jouissance* (gozo) para verificar de que forma o gozo se configura na narrativa e de que forma a linguagem erótica/pornográfica contribui para a potência da transgressão inaugurada na obra.

A autora inicia o artigo fazendo uma comparação entre Hilda Hilst e Barthes e alega que ambos inauguraram linguagens através de suas obras. Hilda Hilst porque usou a palavra como potência criativa transgressora, Barthes pela capacidade de abraçar diversos assuntos de uma só vez.

Antes de analisar o texto hilstiano, a autora tece algumas considerações acerca do contexto de produção da obra *O prazer do texto* e de elementos que anteciparam e estruturaram tal obra. Ela explica que Barthes inaugurou uma nova forma de análise do texto *Sarrasine* (1830), de Honoré de Balzac, o qual diferencia duas noções de texto: *lisible* (legível) *escriptible* (escrevível) e reflete sobre as modalidades históricas

de textos clássicos e de vanguarda. Tais reflexões contribuíram para a elaboração do que Barthes chamou de *texte de plaisir* – relacionado aos textos clássicos e *texte de jouissance* – pertinente aos de vanguarda.

De acordo com Miotto, a obra *O prazer do texto* (2020), inaugura a relação entre autor e leitor, fazendo este último ganhar espaço de sujeito ativo perante uma obra literária, sem apenas contemplá-la como era feito antes, mas deslocando-se para dentro dela e vivendo-a esteticamente. Através deste exercício ele assume o papel de construtor de sentido do texto, pois ultrapassa a passividade que antes estava vinculada à leitura. Nesse sentido, cabe a ele a decisão de ler o texto no gozo ou no prazer, independentemente da forma que o texto foi escrito.

A autora destaca, em seguida, a noção de gozo para Freud e Lacan e afirma que o conceito de gozo na psicanálise embora tenha sido inaugurado por Lacan, já havia sido explorado por Freud no livro *Além do princípio do prazer* (1996). Segundo ela, Freud identifica a existência de um princípio regulador em nosso aparelho mental, cuja função é buscar o prazer e evitar o desprazer, e observa que esse princípio funciona como uma barreira de impedimento ao excesso de energia, tensão e excitação, o qual opera para impedir o gozo. Em sua clínica, ao observar a forma como esse princípio operava nos processos mentais da maioria dos pacientes ele chegou a outro princípio: a pulsão de morte. Este conceito, segundo Miotto, abriu caminhos para os estudos de Lacan sobre o gozo, o qual enxerga este como resultado da violação do prazer, e como um prazer em excesso ligado à pulsão da morte, o qual gera sofrimento ao sujeito. Contudo, a autora afirma:

O gozo absoluto é da ordem do impossível. O que existe, então, é o gozo da transgressão e este está diretamente relacionado à lei: “é justamente a instauração da Lei que tornará possível o gozo da transgressão, servindo inclusive de apoio a este. Lacan irá tratar este ponto como paradoxo do gozo”. (RABELAIS, 2012, p. 41, *apud* MIOTTO, 2012, p.127)

Desse modo, utilizando a noção de gozo e transgressão explicitada no excerto acima, Miotto aponta a primeira transgressão presente em *O caderno rosa de Lori Lamby*: a ruptura com a lei social e cultural pela simulação da prostituição infantil no enredo da obra. A prostituição na narrativa, além de ser aceita pelos pais da personagem funciona como uma fonte de prazer para ela, desse modo, o enredo da

obra faz com que as leis que regem a sociedade e a cultura sejam violadas, desestruturando o funcionamento da linguagem.

Miotto utiliza as contribuições teóricas de Bataille para enfatizar que a literatura é um perigo, um “mal”, pois pode tudo dizer. Para ela, *O caderno rosa de Lori Lamby* se aproxima deste perigo, já que não tem compromisso com a *mimesis*, a autora não se interessa em relatar histórias como os romancistas realistas fizeram no século XIX, o que leva seu texto a se afastar destas histórias tanto em questão de forma, quanto em questão de conteúdo.

De acordo com Miotto, na obra em questão Hilda Hilst se vê na liberdade de desafiar a linguagem e através dela questionar as classificações impostas pela crítica literária aos textos e também ao que a nossa cultura busca esconder. Desse modo, ela afirma que esse texto pode ser interpretado como um texto de *jouissance*, tendo em vista que se liga ao afastamento da cultura, se liga à fenda. Essa fenda ocorre tanto no conteúdo, em que desafia a moralidade através da narrativa, quanto na forma, através do rompimento com a tradição do gênero pornográfico nos romances libertinos. Ao fazer isso ela inova a forma e quebra os limites impostos aos gêneros, justamente por trazer como protagonista uma criança de oito anos de idade que narra as suas experiências sexuais com homens maduros, com o objetivo de adquirir bens de consumo e, não, as jovens mulheres inexperientes, as quais são iniciadas no sexo através de um homem, para satisfazer o leitor em matéria de *voyeurismo*, como nos romances libertinos.

A autora destaca que na dedicatória² do livro Hilda Hilst já denuncia a morte da língua pelos editores, por estes não aceitarem autores que pensam. Miotto também chama a atenção para a epígrafe³ do livro e mostra que Hilda Hilst já indicava a temática da obra através dela, a qual pode ser definida como o questionamento sobre os rumos do fazer literário no Brasil.

A autora pontua que para poder compreender a potência transgressora da obra, o leitor deve se desvencilhar da ideia de *mimesis*, já que nela não há um compromisso com a descrição da realidade. Por esta razão, ela afirma que essa obra não pode e nem deve ser lida como apologia à pedofilia, pois a sua temática central não é o sexo.

2 Dedicatória de Hilda Hilst em *O caderno rosa de Lori Lamby*: “À memória da língua”

3 Epígrafe do livro: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olhamos para as estrelas” Oscar Wilde

“E quem olha se fode” Lori Lamby

Ela afirma também que o obsceno da narrativa é a indústria cultural e o mercado editorial.

Ao tratar do mercado editorial brasileiro, a autora alega que os escritores são obrigados a adentrarem na indústria cultural para dizerem o que o público quer ouvir, pois vivem imersos nesta cultura, por isso a autora utiliza a prostituição infantil para criticar o mercado editorial e a indústria cultural, através da obscenidade e da linguagem pornográfica. Para Miotto, a narrativa não pode ser considerada como pornografia comercial, porque excede os limites classificatórios conhecidos através da crítica literária.

A autora retoma Barthes através da obra *Sade, Fourier et Loyola* (2005) para mostrar que tanto Sade quanto Hilda Hilst utilizam o discurso paradoxal para corromperem a moral, sem destruí-la. Ela os aproxima também para mostrar que os textos de ambos, sendo ficção, são mais realistas do que os romances sociais.

O *caderno rosa de Lori Lamby*, segundo Miotto, “desnuda e denuncia a realidade do mercado brasileiro: a maior obscenidade da obra” (Miotto, 2012, p. 136). Para ela, embora neste livro não exista preocupação com a *mimesis*, ele pode ser considerado realista por produzir uma crítica à indústria cultural, ao mercado e à intelectualidade. Desse modo, a escrita de Hilda Hilst neste livro recai no texto de *jouissance*, pois se liga à fenda, ultrapassando o simples desejo de excitar o leitor fisicamente, como no caso da pornografia comercial.

Para ela, o trabalho que a narrativa desenvolve com a língua reinventa a pedofilia no imaginário da ficção, desestabiliza os limites dos gêneros literários e transgride o jogo entre os binarismos constituídos na história literária: a pornografia e o erotismo, a literatura alta e a literatura baixa, o popular e o elevado, o contemporâneo e o canônico. Essa potência transgressora, segundo Miotto, faz com que o livro de Hilda Hilst opere como um texto de *Jouissance*, mesmo não tendo a impedido de tê-lo escrito no prazer, se divertindo muito.

Este artigo, assim como o anterior, aborda questões semelhantes sobre a linguagem no texto hilstiano, contribuindo também para que o livro não recaia no discurso equivocado de incitar à pedofilia. Embora a escritora tenha divulgado a sua obra a partir da afirmativa de estar entregando ao público e ao mercado um livro pornográfico, dando a entender que seria um texto de prazer, Miotto afirma o contrário.

As colocações de Miotto a partir desse artigo são de extrema importância, pois descartam a possibilidade da superficialidade atribuída ao livro pela própria autora em

seus discursos midiáticos. No lugar de um texto de prazer, ela entregou outra coisa. Isso é o que veremos no artigo a seguir.

Em seu texto intitulado “*O caderno rosa de Lori Lamby*”: *a escrita como objeto a na pornografia de Hilda Hilst*, publicado em 2015 pela Revista Leitura Flutuante, Kátilla Kormann Morel traz um breve estudo sobre a articulação da pornografia e indústria cultural, e mostra que a literatura produzida no contexto dessa indústria não pode portar equívocos nem ambiguidades, porque ela não pode deixar espaço para o leitor pensar.

Para Hilda Hilst, nesta literatura, o trabalho com a linguagem não se volta para dentro do texto, pois o esperado é que o texto entregue um sentido pronto, sem que os significantes apareçam. Ela se utiliza das contribuições de Lacan sobre a autonomia do significante em relação ao significado e também das contribuições de Barthes através da obra *O prazer do texto* (1973) para nortear a sua discussão em torno do livro.

De acordo com Morel, Hilda Hilst constrói um discurso sobre a sua narrativa para mostrar que cedeu aos apelos do mercado editorial, direcionando esta obra para um texto de prazer. Ao fazer isso, ela demonstra que o texto segue os padrões de produção da literatura pornográfica, sem portar equívocos nem deixar espaço para a dúvida, mas na busca por esse texto o leitor depara-se com outra coisa. Para ela, o texto hilstiano configura-se como esse texto de gozo que produz sentido porque “aponta para o equívoco do significante, para a fenda entre significante e significado, presentificando o furo e tornando possível o desejo” (Morel, 2015, p. 12).

Para Morel, o texto de Hilda Hilst não pode ser classificado como texto de prazer, porque não se oferece com o sentido pronto. Para ser pornografia, o texto precisaria produzir o gozo pela via do sentido, do significado, mas em *O caderno rosa de Lori Lamby* o que ocorre é o contrário.

Para Morel, a narrativa como que em abismo com o próprio discurso de Hilda Hilst, o objeto de demanda é escrito – o livro para o editor – o objeto é oferecido, porém a autora não atende à demanda, pelo contrário, oferece um objeto dupla-face, ela cede e entrega o presente. Morel afirma ainda que a autora entrega o objeto para o Outro, sem pretensão que isso atenda à demanda. Diante da demanda desse Outro, a sua escrita se configura como *objeto a*.

A autora destaca o movimento de metalinguagem feito pelo texto hilstiano, por tratar-se de uma reflexão sobre o ato de escrever em que a temática da escrita

desdobra-se sobre ela própria. Ela também aproxima a personagem Lori Lamby de Hilda Hilst a partir de dois fatores: através do motivo pelo qual ambas decidiram escrever “bandalheiras” e através do fracasso delas. O motivo da escrita resume-se na tentativa de atender às exigências do editor e o fracasso porque nem *O caderno rosa de Lori Lamby* se tornou um *best-seller* como a autora gostaria, nem Lori Lamby teve seu livro publicado e ainda o perdeu para os pais.

Morel levanta um questionamento no texto sobre a língua da narradora: “sobre que língua escreve Lori Lamby: a língua que mostra pela escrita ou que mostra a escrita? A língua utilizada como ferramenta para propagar sentido ou utilizada para desestabilizar sentidos?” (Morel, 2006, p.17). Em seguida, ela pontua que a língua de Lori Lamby é aquela sugerida pelo próprio nome, o qual carrega o verbo *lamber* conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo (*lamby*). Entretanto, é também a língua do escritor, a qual pode ser trabalhada e construída. Sendo assim, representa o ato de *lamber* e de escrever.

Ela afirma que o texto hilstiano porta uma ambiguidade que necessita de um trabalho com a própria língua, por esta razão o texto vai sendo constituído e definido como construção de linguagem, obrigando o leitor a ser ativo perante a leitura e colocar algo de si para a construção do sentido, ao mesmo tempo que o tira do lugar passivo de *voyeur*.

Morel afirma também que nesta narrativa a linguagem não é utilizada como mecanismo para mostrar algo, pois não é possível dizer quem, de fato, escreve a narrativa, se é Lori Lamby, seu pai ou outro escritor. Dessa forma, a autora consegue deslocar a pornografia do seu lugar de revelação e desvelamento. O leitor é surpreendido, porque ao buscar a pornografia comercial se depara com um texto complexo e literário, deixando a pornografia relegada a segundo plano.

Morel pontua que na narrativa de Hilda Hilst a língua não se oferece como sentido pronto e por isso não opera pela via do sentido, o texto trata justamente do “trabalho com a língua”. Contudo, este trabalho com a língua e com a escrita envolve o risco de não atender à demanda do outro. É isso que ocorre em *O caderno rosa de Lori Lamby*, pois a autora entrega um objeto para o Outro sabendo que não vai agradar, sem pretender que esse objeto atenda à demanda. Por fim, a autora destaca:

Hilda Hilst oferece sua pornografia para o Outro como objeto-visado, objeto de demanda, mas não há mais crença no engodo, há um saber

sobre a impossibilidade de atender à demanda. Assim, o objeto que à primeira vista parece ter o brilho do agalma, cai, e o que sobra é o objeto-causa, *dejeto*. Assim, a escrita pornográfica de Hilda Hilst funcionando como objeto a, denuncia, subverte o mundo estabelecido e o que se espera da própria pornografia. (MOREL, 2006, P. 22)

Desse modo, *O caderno rosa de Lori Lamby*, além de ser um jogo com o mercado editorial e com a imprensa, é também um jogo com o leitor, o qual na busca por um texto de prazer depara-se com uma escrita que opera pela via da falta. Ela oferece-lhe um “objeto de demanda”, mas o que ele encontra é o “objeto faltante”, pois foge do esperado.

A partir da análise feita por Morel, percebe-se que este livro porta a complexidade, pois ao divulgá-lo a autora afirmou, através de entrevistas, estar entregando, tanto ao mercado quanto ao público, um texto de prazer, mas oferece a este um texto de gozo fora-sentido, conforme evidenciado por Morel.

A autora traz em seu artigo discussões muito pertinentes sobre o texto hilstiano, a começar pela articulação entre pornografia e indústria cultural mostrando que o texto da Hilda Hilst não corresponde aos parâmetros dessa indústria por portar o equívoco. Ao mostrar que o texto vai se configurando como construção de linguagem, Morel atribui ao leitor a responsabilidade da construção de sentido do texto. É justamente este trabalho com a linguagem, o qual porta a ambiguidade, que permite ao leitor mais atento perceber as irregularidades presentes em seu texto. Seguindo essa mesma perspectiva, o artigo a seguir tratará da linguagem no texto de Hilda Hilst também como uma potência transgressora.

O artigo intitulado *Buscando aquele outro decantado: a manipulação pornográfica em O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst*, escrito por Natália Marques da Silva, Walnice Aparecida Matos Vilalva e Samuel Lima da Silva, publicado pela Revista Garrafa, em 2020, analisa o livro a partir do que chamam de manipulação pornográfica narrativa, ou seja, a transcendência dos limites da palavra e da narração através da subversão do prazer do corpo infantil. Desse modo, eles tratam a manipulação pornográfica como uma potência do excesso, no caso, o desejo de Hilda Hilst em esgotá-la enquanto linguagem e de quebrar a sua própria medida. Os autores destacam a escrita transgressora da autora na prosa, poesia, teatro e em suas crônicas e enfatizam o incômodo que a sua literatura causa, ou até mesmo o “mal” e o perigo definidos por Bataille. Eles inserem o objeto de pesquisa neste perigo, por trazer como protagonista a personagem Lori Lamby.

Segundo eles, com essa personagem, a autora instaura a desordem e rompe os limites daquilo que se pode dizer através da literatura, ainda destacam que a literatura não tem compromisso com a *mimesis* e, por isso, a ela tudo é permitido dizer.

Ao analisarem a obra, os autores pontuam que o fato de a protagonista descrever as suas aventuras no contexto de prostituição infantil, adorar ganhar dinheiro e presentes dos clientes, ter o apoio dos pais e confessar tudo isso, desconstrói o modelo padronizado de infância, daquilo que ao longo da tradição literária tomou forma e conteúdo. Mesmo não sendo uma obra direcionada para o público infanto-juvenil, segundo os autores, a obra hilstiana rompe com esse padrão de literatura, pois subverte o caráter de inocência e monotonia presentes nas obras deste gênero.

Ao tecerem considerações sobre o texto de Anderson da Mata, intitulado *O silêncio das crianças* (2010), os autores pontuam que a personagem Lori Lamby se faz ouvir por meio da escrita, saindo da condição de infante – que não fala, trazendo à tona os usos de sua linguagem, de seu corpo e de sua individualidade através da trama da narrativa cuja configuração ocorre a partir do que eles chamam de manipulação pornográfica narratorial.

Ao citarem a divisão da obra a partir dos dois cadernos (rosa e negro) os autores pontuam que aos poucos a obra vai manipulando os caminhos e descaminhos traduzidos pela narrativa e, assim, vai desconstruindo as certezas dos leitores mediante o texto.

Desse modo, os autores problematizam a manipulação do discurso protagonizado por Lori Lamby e destacam a armadilha textual deixada por Hilda Hilst no texto, já que é possível perceber a manipulação que existe na construção desse dizer infantil, através da linguagem exageradamente infantilizada e do excesso de diminutivo que Lori Lamby utiliza carregados de inocência e afetividade. Segundo eles, essas pistas mostram que existe uma construção de infância pornográfica que é fictícia, pois há uma tentativa dessa manipulação narratorial de se aproximar do real.

Os autores destacam que em *O caderno rosa de Lori Lamby* o discurso existente sobre o sexo é altamente transgressor, pois ultrapassa os padrões normativos de falares e práticas aceitáveis pela sociedade, assim como na produção estética, subvertendo o texto pornográfico. Para eles, o discurso pornográfico infantil vai sendo construído a partir das confissões de Lori Lamby, descritas minuciosamente.

Segundo os autores, a narradora se distancia do imaginário de criança e corpo infantil à medida que expressa as suas “volúpias” com alegria e prazer e “confessa para si mesma em busca do saber sobre si e entendimento de seu corpo” (Souza *et al.*, 2020, p. 54). Lori Lamby teme que seu “segredo” seja revelado e outras garotas sejam lambidas, descobrindo como ganhar dinheiro e presentes dos “moços”.

Eles pontuam que o segredo da prática sexual infantil em *O caderno rosa de Lori Lamby* é mantido pela narradora não porque é uma prática criminosa e ilegal – ela não enxerga essa anormalidade, mas esse segredo é guardado por ela temer a concorrência de suas amigas, caso descubram, ganharão mais dinheiro e presentes do que ela.

Eles afirmam ainda que mesmo tendo como tema central a pedofilia e a prostituição infantil, a “manipulação narratorial permite a configuração de um personagem que se expressa com alegria e ingenuidade diante da perversão humana” (Souza *et al.*, 2020, p. 54).

Para os autores, a inocência infantil de Lori Lamby é ficcionalizada e arquitetada para que o leitor acredite que quem está narrando é realmente uma criança. Desse modo, há uma transgressão no nível temático, pois ela rompe com as expectativas do leitor que espera uma personagem e uma narração infantil, mas que Hilda Hilst subverte este ideal.

Eles apontam ainda que a narrativa excede os limites da transgressão, pois a protagonista consiste numa representação de infância, construindo, assim, uma manipulação narratorial que é percebida a partir das suas confissões. Nessas confissões ela tira a culpa dos seus clientes das práticas criminosas, manipula o discurso para que o leitor tenha a percepção de que ela é ingênua, relata suas experiências com prazer, demonstrando gostar do que faz e expressa o medo de perder os luxos proporcionados pela ficcionalidade da língua em sua dualidade: erótica/textual, caso seja descoberta.

Por fim, os autores enfatizam que a manipulação narratorial por meio da qual o texto é construído permite que o horror à prática da pedofilia seja transformado em uma atividade prazerosa, pois a licença poética que o texto literário possui permite construir esse universo narrativo. Eles destacam ainda que Lori Lamby desconstrói o imaginário infantil criado ao longo da tradição em termos de forma e conteúdo, acrescentando ludicidade e transgressão em suas memórias que permeiam todo o

livro. Sendo assim, concluem que Hilda Hilst, através de uma linguagem inesgotável, consegue romper com padrões estéticos e convencionais da escrita.

Neste artigo, os autores ao analisarem o texto de Hilda Hilst, enfatizam mais uma vez a linguagem utilizada pela autora para quebrar com todas as medidas impostas ao texto literário. Por meio da linguagem a autora consegue fazer essa manipulação narratorial ao trazer para a narrativa o protagonismo infantil sob uma perspectiva totalmente diferente do habitual.

No artigo *Notas Marginais sobre o erotismo: O caderno rosa de Lori Lamby*, Zahidé Lupinacci Muzart problematiza o lugar que Hilda Hilst ocupa na crítica literária. Ela questiona o motivo da crítica debruçar-se sempre sobre as mesmas escritoras: Clarice Lispector e Lya Luft, enquanto à Hilda Hilst dão o rótulo de “difícil”.

A autora salienta que o erotismo infantil presente em *O caderno rosa de Lori Lamby* já havia sido tratado em *Matamoros*, o qual ela chama de “embrião de Lori” e afirma que mesmo após as contribuições de Freud sobre o sexual de crianças, este tema ainda é tabu, por isso o escândalo provocado pela personagem.

Muzart analisa a dedicatória e a epígrafe do livro e destaca a nostalgia e seriedade escondidos por trás do humor presente em ambas. Ela relaciona a epígrafe e a dedicatória às entrevistas midiáticas de Hilda Hilst em que ela expressa uma grande desilusão por não ser prestigiada pela crítica, editores ou leitores e ser desprezada, esquecida. Muzart destaca ainda, a importância do trabalho com a linguagem para Hilda Hilst, a seriedade com a qual ela encara a literatura.

A autora evidencia que por meio da construção da personagem Lori Lamby Hilda Hilst buscou destruir mitos, pois a personagem desconstrói tudo, inclusive, a “sacanagem”. Um ponto que ela destaca é a perseguição da narradora ao uso do sentido das palavras. A não existência de palavras “feias” e palavrões. Através da língua ela é iniciada ao prazer ambíguo: sexual e “escritural”, o que leva o leitor a assistir ao nascimento do que ela chama de “escritura-reflexão” sobre a linguagem.

Para ela, todo o desdobramento da narrativa está ligado à língua como órgão anatômico – fonte de prazer e linguagem. Nas palavras de Muzart, a linguagem, a magia da palavra é o que importa para Hilda Hilst. Ela explica que essa busca de linguagem com paixão por parte da autora ocorre ao mesmo tempo em que ela busca destruir as hipocrisias dessa sociedade preconceituosa e moralista.

Por fim, a autora salienta que a leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby* leva ao riso, porque toda a narrativa ressalta a paixão de Hilda Hilst pela linguagem. Para

ela, a autora trabalha a experimentação com a linguagem e se ultrapassa na busca pela linguagem.

Os autores supracitados trazem grandes contribuições para os estudos do livro *O caderno rosa de Lori Lamby* e, conseqüentemente, para o desenvolvimento dessa pesquisa, tendo em vista que ambos os autores discutem sobre o trabalho de Hilda Hilst com a linguagem, o que torna o livro passível de estudos mais aprofundados, pois a autora não limita-se à superficialidade das temáticas tratadas no texto, sendo preciso aprofundar-se no livro para compreender as questões que ela problematiza.

2.1.1 A duplicidade do mercado dentro/fora do livro e a criticidade da escrita hilstiana em *o caderno rosa de Lori Lamby*

No texto intitulado *O rendimento literário da pornografia em O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst*, Raquel Cristina de Souza e Souza reflete sobre a relação entre a produção literária e o mercado editorial. Segundo ela, o escritor se tornou um produtor de mercadoria, uma vez que a literatura se assumiu abertamente como bem de consumo, havendo, assim, uma mudança na lógica de produção cultural, que precisa se adequar ao mercado. Dessa forma, a produção literária perdeu a sua autonomia enquanto objeto artístico, já que é definida a partir de seu valor de troca e da negação de sua finalidade social.

A autora explica que o autor passou a mero produtor de mercadoria, o leitor a consumidor desta mercadoria e o editor, completando a cadeia de produção-circulação-consumo apresenta os interesses da empresa. Neste caso, o autor-produtor deve render-se aos apelos do mercado, para adequar-se aos seus interesses. Por esta razão ela afirma que o fato de a narradora de *O caderno rosa de Lori Lamby* ser uma garota que se prostitui pode ser visto como um elemento questionador e irônico da profissionalização do escritor, o qual é interpretado como a comercialização depreciativa de seu trabalho criativo, contrário ao que deveria ser.

Souza afirma que o mercado literário, ao fazer parte da indústria cultural acaba assimilando as suas características. Assim, o livro é avaliado pelo lucro que oferece ao mercado, a quantidade de compradores é o que define o seu valor e o escritor é substituído quando não oferece mais rendimento ao mercado.

Para ela, não foi por acaso a tentativa de Hilda Hilst de inserir-se no mercado através da trilogia obscena da qual *O caderno rosa de Lori Lamby* faz parte. Neste sentido, Souza afirma que:

Para atingir seus supostos objetivos, a autora empreende um aproveitamento de algumas estratégias das narrativas pornográficas comerciais, que compartilham com os outros bens de consumo da indústria cultural suas características básicas. Além da univocidade da intenção de excitar fisicamente o leitor, essas narrativas devem primar pelo clichê, pela linearidade e pela perfeição das técnicas de “duplicação” dos objetos empíricos para criar a ilusão de realidade. (SOUZA, 2009, p. 96)

Contudo, Souza pontua que é quase unânime a afirmação da crítica especializada sobre Hilda Hilst não ter conseguido escrever pornografia, sob o argumento de que o “refinamento de estratégias literárias que elidem o mero realismo dificultaria seu pressuposto básico de excitação física [...]” (Souza, 2009, p. 96). Neste caso, as estratégias que a autora utilizou para produzir este texto o retiram do lugar de pornografia comercial, mesmo que sejam encontrados traços desta pornografia nele. Ela destaca que o trabalho de Hilda Hilst se reflete no próprio fazer ficcional, resultando tanto na meta-ficção, quanto na meta-pornografia.

Para a autora, embora o texto tenha sido estilisticamente trabalhado, é possível encontrar facilmente traços da narrativa pornográfica, como: descrição detalhada dos atos sexuais, insipidez emocional, intercâmbio de parceiros, variabilidade de formas de satisfação de prazer, etc.

No artigo, a autora discute sobre aspectos referentes à obra de Hilda Hilst como a presença da pedofilia e prostituição a partir de seu aproveitamento estético, o que leva *O caderno rosa de Lori Lamby* a ter que ser julgado pelo seu valor estético, não, moral. Também enfatiza a inserção do leitor como *voyeur* em o caderno negro e trata também da questão do duplo movimento da crítica hilstiana: o da reflexão sobre literatura e mercado, da qual surge a reflexão a respeito do fazer ficcional, em que funde conteúdo e forma. Para ela,

É óbvio o processo de ficcionalização empreendido pela autora a partir de elementos da realidade empírica filtrados criticamente. O pai de Lori é na verdade seu desdobramento, e o discurso reproduzido por Lorinha é, como vimos anteriormente, também o discurso da *persona* Hilda. (SOUZA, 2009, p. 108)

Pode-se relacionar aspectos dentro da obra que se aproximam do discurso da autora. No que compete ao ato de escrever literatura, há a insatisfação do pai de Lori, o qual Souza chama de duplo da autora, por assumir na narrativa o mesmo papel de Hilda Hilst – escritor fracassado que precisa adequar-se às exigências do mercado.

A autora dirige a atenção para o fato de o editor ser chamado de Lalau, termo que usualmente está relacionado a ladrão. Para ela, esse é um termo “adequado para descrever a figura do editor contemporâneo” (Souza, 2009, p. 108), o qual está cada vez mais regulado pelas normas do mercado. Para Souza, a crítica de Hilda Hilst faz um movimento duplo: da reflexão sobre o mercado e a literatura nasce a reflexão sobre o próprio fazer ficcional, o qual funde forma e conteúdo.

Souza argumenta que a escolha por uma narradora *ninfetinha* sem nenhuma demonstração de culpa nas ações que são desempenhadas em troca de dinheiro, além de objetivar chocar o público, aponta para uma problemática tendência do processo de criação do livro naturalizado como mera mercadoria da indústria cultural, em que as leis devem ser obedecidas sem contestações, tal qual Lori Lamby faz com seus pais: obedece-os cegamente.

Ela, assim como Lori Lamby gosta das experiências, não só pelo prazer físico experimentado, mas principalmente pelo dinheiro recebido, os escritores contemporâneos também. Seduzidos pela possibilidade de altos lucros, rendem-se à fácil mercantilização de seu ofício. Ela afirma ainda que “enquanto a mediocridade da produção é coroada financeiramente, os escritores realmente competentes penam para sobreviver” (Souza, 2009, p. 110).

Para Souza, o humor presente na narrativa através da suposta inocência de Lori Lamby é uma consequência da ironia hilstiana a qual mostra os bastidores da ilusão ficcional e problematiza a sua realidade opressora.

Outro ponto importante que a autora coloca em sua análise é a referência feita por Hilda no texto a D. H. Lawrence, Henry Miller e Georges Bataille, a qual orienta o leitor para o discurso de outrem, ao passo que incita-lhe “a tomar parte ativa no processo de recepção/elaboração do texto” (Souza, 2009, p. 112). Para ela, esses nomes são essenciais para o leitor perceber o conhecimento de Hilda Hilst sobre a tradição literária obscena e a apropriação consciente dos recursos desse tipo de literatura pela autora.

Souza argumenta ainda que *O caderno rosa de Lori Lamby* constitui um jogo de espelhos, pois o pai da narradora é o duplo de Hilda Hilst, assim como também

Lori é um duplo da autora. Esse jogo de espelhos gera uma confusão de níveis narrativos os quais irrompem uns nos outros e provocam um curto-circuito para os leitores menos atentos.

No artigo intitulado *Narrando a edição: escritores e editores na trilogia obscena de Hilda Hilst*, Luciana Borges analisa o papel do editor e sua relação com o escritor nas obras que compõem a trilogia obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d' escárnio – Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991).

Para Borges, com a trilogia obscena, Hilda Hilst busca chamar a atenção para a forma como a literatura de alta qualidade estética circula no Brasil, ou não. Ela afirma que a autora utilizou o escândalo e a zombaria disfarçados de riso para abordar essa discussão em ambos os textos da trilogia.

Sob o título: a edição, um mundo nada cor de rosa, Borges analisa a primeira narrativa. Ela destaca a prostituição da escritura e do escritor, que aparecem no texto de forma explícita, pois o aluguel do corpo de Lori Lamby, por tratar-se de uma empresa familiar, indica a prostituição, também, da produção literária.

Um ponto para o qual Borges chama atenção é Lori Lamby ser uma “genuína” capitalista. Para ela, a ironia de Hilda Hilst assume graus muito elevados, pois remete à escrita da literatura por dinheiro. Também afirma que a narrativa “embaralha o limite entre um dentro e fora do texto e deixa entrever alguns biografemas” (Borges, 2009, p. 118), dessa forma problematiza o lugar do escritor na sociedade. Ela destaca que o ressentimento do pai da narradora é o mesmo de Hilda Hilst sobre a falta de reconhecimento do público em relação à sua obra.

Para Borges, o texto é obsceno na medida em que se apropria dos desvios humanos de comportamento como mecanismo de reflexão sobre a produção literária e do tipo de literatura, o qual se constitui como vendável ou de qualidade. De acordo com a autora, os modos de valorização e circulação do texto literário são atacados e ironizados, ao passo que a autora, perigosamente, brinca com a pedofilia e prostituição infantil.

Para ela, através do enredo percebe-se que Hilda Hilst pode ser tanto Lori Lamby, quanto o pai da narradora. No caso de Lori Lamby, essa aproximação acontece por ela querer ajudar o pai escritor, assim como a autora também quis ajudar o seu. No caso do pai da narradora, essa aproximação ocorre por ele ser um escritor que beira a incompreensão dos leitores, assim como a autora. Borges enfatiza que:

Confundindo instâncias e jogando com traços de sua biografia e de sua posição política frente ao mercado editorial, Hilda cria personagens com associações ambíguas à sua própria pessoa para, por via do insulto, chamar a atenção para a condição do escritor e do seu objeto de trabalho, a literatura, cuja circulação partilha efeitos e causas da referida condição. (BORGES, 2009, p. 129)

Por fim, a autora afirma que o texto de Hilda Hilst possibilita ao leitor a percepção da possibilidade de discussão sobre o papel do escritor, leitor e editor dentro do campo literário brasileiro e leva este a pensar sobre a vendagem e a circulação do texto literário como objeto estético e material.

Paulo César de Oliveira, no artigo *Escrita e corpo: um domínio político na literatura libertina de Hilda Hilst*, publicado na revista *E-escrita* em 2012, mostra que a circulação de uma obra literária não está isenta das condições do mercado como o senso comum acredita. Pelo contrário, sua circulação está condicionada aos padrões do sistema mercadológico. O autor argumenta que embora a função dos escritores seja quase sempre vista sob a aura da subjetividade e singularidade, o mercado literário possui os seus padrões, o que leva alguns escritores a aceitarem tranquilamente, enquanto outros preferem rejeitá-los.

Para ele, *O caderno rosa de Lori Lamby* personifica os desrezos de Hilda Hilst pelos parâmetros da cultura através da figura do pai de Lori Lamby. Ele destaca o dilema entre escritor e mercado, por meio de um relato biográfico da autora através da narradora e pontua que o editor Lalau assume no texto a responsabilidade da mediação entre escritor e mercado, fechando o circuito dos autores que formam a cena da produção literária na narrativa.

Segundo Oliveira, a discussão proposta pela autora na narrativa foge do esperado pelo público, pois ela propõe a pornografia e entrega um texto que discute sobre o próprio fazer ficcional, sem contemplar o jogo fácil entregue pela pornografia comercial.

Para ele, “todo escritor ‘responsável’ faz tremer o sistema da cultura massificada, a qual podemos entender os processos de alienação” (Oliveira, 2012, p. 119). Desse modo, a escrita da narrativa, através das estratégias utilizadas pela escritora, entrega um diálogo crítico por meio das “brechas” encontradas no sistema mercadológico. Para ele a obra da autora cumpre o papel de não ceder à ideologia massificada, pois ele revela que o olhar da escritora é vigilante e na figura do editor se concentram os elementos críticos mais evidentes no texto. Por fim, argumenta que

através das representações que são encarnadas pelo editor, autor e “pelo patrono das artes literárias, Hilda produz uma clareira na floresta de mediação culturais em que sobressai no debate o problema da identidade nacional e cultural do Brasil” (Oliveira, 2012, p. 126).

No artigo intitulado *Uma estratégia obscena: O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst, em perspectiva*, publicada na Revista Eletrônica de Estudos Literários, Clarice Cerqueira Fernandes discute sobre a estratégia de Hilda Hilst em utilizar a pornografia como mecanismo de valorização da própria obra. Para ela, a definição de texto pornográfico não cabe ao Caderno rosa de Lori Lamby, sendo este melhor definido como texto obsceno ou pornoerótico, pois o texto hilstiano contraria a regra da pornografia banal por não excitar o leitor, já que a protagonista é uma criança, o que inibe a excitação sexual deste. Ela afirma também que a postura da autora diante das editoras revela uma escritora consciente dos mecanismos que movimentam esse setor da indústria cultural, porque ela não se limita a pornografia comercial.

Por outro lado, O caderno negro⁴ (Corina: a moça e o jumento) contém aquilo que Fernandes chama de estatuto pornográfico, pois os personagens presentes no texto a exemplo de Corina, que está sempre a serviço do desejo masculino, o padre que é uma figura comum nos romances libertinos do século XVIII, o homossexual, o jumento que representa a prática da zoofilia, tudo isso, segundo ela são elementos convencionais da pornografia, assim como também a exposição exagerada das genitálias e a descrição em detalhes do ato sexual neste texto. Para ela, esses aspectos retomam a tradição literária pornográfica, mas não definem a obra como pornográfica, pois a função desta narrativa no meio do caderno seria a de retratar “as tentativas do escritor contemporâneo, no caso o pai de Lori Lamby, em deixar a chamada literatura “séria” para arriscar-se na pornografia, por pressões do mercado editorial, assim como o fez Hilda Hilst” (Fernandes, 2011, p. 12). Deste modo ela afirma que não se pode negar o caráter pornográfico da obra, mas é preciso valorizar seu *status* artístico.

No artigo *Hilda Hilst e O caderno rosa de Lori Lamby: uma análise do discurso pornográfico*, publicado em 2019 pela Revista Interfaces, Antônio Edson Alves da Silva também traz suas impressões acerca de O caderno negro. Para ele, O caderno negro busca incomodar a sociedade e desvelar a pornografia existente nela. Segundo

4 Texto que compõe *O caderno rosa de Lori Lamby*, escrito pelo pai de Lori.

ele, as descrições deste caderno são bem mais realistas e agressivas em relação ao caderno rosa, ele também chama a atenção para o excesso de *voyeurismo* presente no texto, já que muitos dos personagens se satisfazem sexualmente apenas na observação do ato explícito dentro da narrativa.

Para ele, ao utilizar os personagens desta narrativa, Hilda Hilst ironiza a sociedade, principalmente quando Corina, uma moça casta de 15 anos de idade fere a figura imaculada da religiosidade – o padre – através de seus desejos. Neste caso, a autora desconstrói de forma minuciosa a figura deste padre que é visto como um ser quase divino:

O nome dado ao padre já com um aumentativo, Tonhão, deduz suas peculiaridades expressas na fala de Edernir: “trabuco enorme”. Ele se refere ao órgão sexual do religioso e à crueldade de profanação dos nomes sagrados na hora do ato sexual, considerado perverso e repleto de pecado pelas autoridades religiosas. Hilst não se cansa de escancarar as mais secretas expressões pornográficas. Além da profanação dos nomes santos, ela evidencia o sexo anal, sendo este mais sujo, asqueroso e nojento, conforme a sociedade moralista e religiosa. Na obra em análise, é visto com naturalidade e apenas para satisfação de prazer dos envolvidos. (SILVA, 2019, p. 190)

Outro fato para o qual Silva também chama atenção é a cena de zoofilia presente no caderno negro, protagonizada por Corina e o jumento Logaritmo. Além das relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Para ele, ao trazer esses personagens para protagonizarem este caderno escrito pelo pai de Lori Lamby, Hilda Hilst apresenta uma característica inovadora e revolucionária para a década de 1990, pois ela apresenta e explora o ato sexual com naturalidade no que diz respeito à literatura pornográfica. Desse modo, ele afirma que ela “toca nas feridas que assolam a sociedade machista, patriarcal e preconceituosa” (Silva, 2019, p. 191), ao explicitar a relação sexual entre Dedé e Edernir. Além disso, ele também afirma que ela desperta no leitor os instintos ligados à sexualidade, que são naturais, o que é comum nas produções pornográficas, mas por outro lado desconforta-o pelo exagero com o qual lida com as relações explícitas em seu texto.

Neste artigo, Silva discute sobre as questões levantadas pela narradora em *O caderno rosa de Lori Lamby*, que não estão ligadas apenas à crítica que Hilda Hilst faz ao mercado editorial e ao que se consome por literatura. Para ele, a autora faz, em um primeiro momento, o leitor se posicionar diante do que está lendo, sendo assim, ao deparar-se com temas como a pedofilia, prostituição infantil e pornografia o

leitor adia o orgasmo, ao ser tomado por sentimentos negativos de repulsa por subentender-se que em uma sociedade que preza pela moral e bons costumes tais condutas são inexistentes, mas que ao utilizar este enredo em sua obra, ela escancara um problema que acontecia em todas as esferas sociais no período da publicação do livro, já que muito se falava da proibição de tal prática, mas utilizava-se dela na calada da noite. Neste sentido, *O caderno rosa de Lori Lamby* configurou-se também como um mecanismo de denúncia desta prática, pois

No início dos anos, de 1990, discutia-se muito sobre questões sexuais direcionadas as crianças e adolescentes; logo em seguida, em 13 de julho do mesmo ano, foi sancionada a lei de proteção, o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, na perspectiva de amparar as vítimas e punir rigorosamente os agressores. (SILVA, 2019, p. 187)

Assim, o tema da pedofilia e prostituição infantil que norteia a obra de Hilda não pode ter sido por acaso. Para ele, os termos exóticos e exagerados utilizados por Lori Lamby para nomear as partes sexuais, dentre outros aspectos como a linguagem infantil “colaboram para amenizar as mazelas sociais narradas na obra” (Silva, 2019, p. 185).

Ele também chama a atenção para o editor ser chamado de Lalau, o qual, segundo ele, torna clara a ironia de Hilda Hilst ao relacionar o nome do editor ao discurso popular de lalau que significa ladrão. De acordo com Silva, o editor contemporâneo se preocupa mais em lucrar do que com a produção de qualidade para os leitores.

Para Silva, o fato de Lori Lamby enfatizar o amor pelo dinheiro é uma forma também da autora criticar as pessoas submetidas aos tipos mais diversos de situações para adquirirem bens materiais, anulando o ser pela influência do ter. Além desses fatores para os quais o pesquisador chama atenção, ele também destaca a crítica que Hilda Hilst faz às imposições da mídia televisiva a qual orienta o consumo excessivo através das propagandas que persuadem e influenciam as pessoas, levando-as a acreditarem que ao adquirirem tal compra, terão felicidade.

Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a narradora enfatiza o desejo de comprar a boneca da “Xoxa”, levando Silva a afirmar que através das menções feitas à Xuxa e ao sucesso desenfreado nas vendas de suas bonecas nos anos de 1990, a autora critica a influência desta figura televisiva às crianças da época.

Por fim, ele afirma que a autora não faz incitações às práticas de pedofilia, zoofilia, incesto, prostituição infantil, dentre outras práticas as quais enojam a sociedade, “mas desconforta os leitores ao tratar desses assuntos, pois percebe a incoerência entre o que se diz e o que se pratica na surdida, de forma silenciosa e camuflada, elevando profundas reflexões aos interlocutores” (Silva, 2019, p. 191).

As colocações de Silva sobre *O caderno rosa de Lori Lamby* são muito pertinentes, pois em sua análise ele aponta para questões que passam despercebidas no texto, tendo em vista que em seu discurso midiático Hilda Hilst enfatiza apenas a escrita da pornografia e mesmo sendo uma ironia, muitas pessoas não compreendem e preferem enxergar apenas o que seria óbvio.

Luciana Borges em seu artigo intitulado *Sobre a obscenidade inocente: O caderno rosa de Lori Lamby*, publicado em 2006, pela OPSIS - Revista do NIESC, afirma que um dos fatores que contribui para a inquietação frente ao texto de Hilda Hilst ocorre a partir da combinação de dois elementos que não são muito usuais na alta literatura: texto pornográfico e autoria feminina.

Para ela, o texto de autoria feminina vive dentro de um engessamento, pois está confinado a discussão sobre o que é ou não adequado a uma mulher escrever. Nesse sentido, a estratégia usada por Hilda Hilst, em um primeiro momento, não contribuiu para ela atingir seus objetivos, tendo em vista a incompreensão de seus leitores e o não entendimento de que o texto dito pornográfico era, na realidade, uma grande crítica ao mercado literário e ao que se consumia por literatura. Por outro lado, ao usar essa estratégia, a autora

transgride expectativas de gênero em relação a uma suposta escrita feminina, ao se dispor a nomear explicitamente as partes do corpo abaixo da cintura; desconstrói o gênero literatura pornográfica, ao inserir na narrativa procedimentos inauditos a esse gênero. (BORGES, 2006, p. 27)

Para Borges, as intervenções contínuas de temas reflexivos e metanarrativos tornam a efetivação da simples pornografia comprometida, como no caso de *O caderno rosa de Lori Lamby*. A autora cita Azevedo Filho (2002), para enfatizar o “ruído na comunicação pornográfica” existente no texto de Hilda Hilst. Neste caso, os temas reflexivos e metanarrativos os quais estão presentes no texto de Hilda Hilst deslocam a pornografia do seu lugar habitual e a colocam em um segundo plano. Não

é possível definir seu texto como pornografia, porque ela é apenas o mecanismo que a autora, estrategicamente, utiliza para atingir seus objetivos.

O discurso utilizado pela autora para divulgar a obra, era de que havia abandonado a escrita 'séria' e estava escrevendo 'bandalheiras', de acordo com Borges, objetivou adquirir o poder da dissipação de algo precioso. Neste caso, o "luxo da obra se perde para que supostamente seja adquirido um outro tipo de poder: o de se fazer lida e entendida" (Borges, 2006, p. 26). Assim, a autora utiliza esse discurso para, através da perda de prestígio, atingir o público leitor.

A partir das contribuições dos autores mencionados nesta seção, observamos a forte crítica de Hilda Hilst ao mercado editorial, desse modo, esses autores contribuem de forma significativa para essa pesquisa, pois partimos do princípio de que a autora utiliza seu espaço na mídia, bem como o livro em estudo para tecer críticas ao mercado editorial e à própria literatura.

É perceptível em Hilda Hilst o desejo de ser lida e compreendida, por esta razão ela ousa arriscar, inovar, transgredir. Através do discurso pornográfico a autora chama a atenção para um texto que traz em seu cerne reflexões sobre a relação do escritor com o mercado editorial, do escritor com o público e sobre o próprio ato de escrever. Ao usar a mídia para divulgar *O caderno rosa de Lori Lamby*, ela deixou claro que agora estava escrevendo pornografia, mas, de acordo com Borges, o texto da autora configura-se como texto-armadilha, pois ela utiliza-se do discurso pornográfico para atingir outros objetivos, dessa forma há, segundo a pesquisadora, uma intenção pornográfica por trás de seu discurso.

3 A LEITURA COMO PERFORMANCE

3.1 Um olhar sobre a performance

Alguns teóricos atribuem a origem da performance à década de 1970, no entanto, essa afirmação é problemática, pois ao aproximar-se da produção artística no Brasil é possível “identificar a realização de *performances* já a partir dos anos 30, o que problematiza ainda mais essa cronologia que tenta fixar os anos setenta como período marco-inicial das manifestações performáticas (Leal, 2012, p. 34).

Para Jorge Glusberg em *A arte da performance*, traduzido por Renato Cohen (2013, p. 11), a gênese da performance remonta à antiguidade: “a origem dessa ideia, do uso do corpo humano como força motriz do ritual, remonta aos tempos antigos”. Roselee Goldeberg em seu livro intitulado *A arte da performance: do futurismo ao presente*, identifica na história da humanidade manifestações e teatralizações que configuram-se como performance.

Consoante Colmenero (2016, p. 207), a performance “deve ser a-histórica, ou seja, não pode ser submetida as metodologias e ciclos de estudo histórico” (Colmenero, 2016, p. 207). Para Leal:

Aventurar-se a fazer uma genealogia da *performance* é cair, necessariamente, numa rede interminável de conexões e paralelismos com manifestações e movimentos artísticos variados das mais diferentes localidades do globo e dos mais diversos contextos históricos a partir dos quais, cada um a seu modo, é possível perceber um movimento anárquico, uma tentativa de subversão dos padrões estéticos e comportamentais de uma época, levando-os a se lançar, em muitos casos, ao campo da experimentação criadora, do dialogismo entre as artes e entre a audiência (público, espectador, leitor, etc.), da contestação e da resistência política. Só para mencionar algumas de suas possíveis características. (LEAL, 2012, p. 33)

Conceituar essa forma de arte também não é uma tarefa fácil, pois “a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples” (Zumthor, 2007, p. 34). Sobre isso, Carlson (2009, p. 11) também enfatiza que “para os interessados em estudar performance, este corpo de análise pode, à princípio, parecer mais um obstáculo do que um auxílio”. Nesse estudo, pretendemos aproximar a performance da literatura, conceituando-a como potência

de criação, a qual “transborda o mundo da representação, da *mimesis* clássica” (Colmenero, 2016, p. 197).

Dessa forma, ao estudar a performance, Leal (2012) explicita que para Renato Cohen a definição de performance como uma linguagem de experimentação artística decorre dessa tentativa clara de afastar-se da visão de arte clássica, deixada por latinos e gregos, os quais a concebiam como algo imutável e universal. Essa linguagem de experimentação “ao se inclinar a uma aproximação mais estreita com a vida, se esquiva de representá-la” (*ibidem*, 2012, p. 35), e ao contrário disso, lança-se “à prática ou ao exercício de ressignificação e releitura do mundo a partir do uso livre e desierarquização de uma multiplicidade” (*ibidem*, 2012, p. 35).

Para Colmenero (2016), na literatura, algumas noções que provêm da performance enquanto gênero das artes visuais se manifestam nos textos críticos. “Essa subserviência à *performance art* vem, provavelmente, do fato de as noções performáticas terem sido encarnadas de maneira tão explícita e adequada nessa forma de arte [...]” (*ibidem*, 2016, p. 203). Desse modo, a *performance art* contribuiu de forma significativa com a experimentação na criação literária, uma vez que o trabalho com essa forma de arte se vale da “fusão de linguagem, o uso de tecnologia, a liberdade temática, a tonicidade para o plástico e para o experimental” (Cohen, 2002, p. 161). Para ele, a performance funciona como uma “arte de fronteira”, por isso Leal (2012) nos diz que:

Daí a escrita literária performática ser entendida a partir da concepção de Renato Cohen que compreende a *performance* como uma arte de fronteira, que escapando a delimitações conceituais, por seu caráter eminentemente anticonvencionalista e antinaturalista, cria um *topos* de experimentação por incorporar simultaneamente elementos de expressões consideradas artísticas e não-artísticas. (LEAL, 2012, p. 36).

Exatamente por criar esse *topos* de experimentação na literatura a performance torna-se tão necessária. Consoante Beigui (2012), um dos campos que ao longo dos tempos tem se mostrado mais resistente em assumir o texto como performance é constituído pela teoria literária de cunho estruturalista. Ele argumenta que essa resistência se deve, sobretudo, “a uma longa tradição de análise estrutural que muitas vezes ofuscou a escrita como experiência e vinculou o texto a uma cultura de poéticas normativas” (Beigui, 2011, p. 27). Por outro lado, esse mesmo pesquisador nos mostra

que o campo da performance vem se mostrando como “espaço guarda-chuva dentro das artes e, atualmente, tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos e práticos de pesquisas em processo de criação, especialmente as que envolvem as linguagens de fronteira” (Beigui, 2011, p. 27). Ele ainda enfatiza que:

Os estudos da performance abrangem desde os dispositivos estéticos aos dispositivos culturais, inaugurando vias alternativas para determinados sistemas que, pela exaustão do uso e pelo grau de fixação das modalidades operacionais tendem à entropia. Pensar a performance como campo inaugural de abordagens comparadas e através de analogias entre saberes distintos, tornou-se um grande desafio, por parte dos artistas-pesquisadores-docentes, para a desterritorialização de dualismos confortáveis e enfrentamento de uma impotência no contexto acadêmico em lidar com o emergente, o não conceitual, o vivo enquanto dispositivo de aprendizagem, o tempo sincrônico, o situacional e as formas de substituição dos campos hermenêuticos por campos presenciais de emissão e recepção. (BEIGUI, 2011, p. 27).

Nesse sentido, utilizar a performance como método de análise do texto literário é considerar as múltiplas possibilidades de leitura, pois esse campo teórico não constitui um sistema fechado, pelo contrário, os estudos da performance “investem em linhas de fuga para sistemas estéticos que, por abuso ou exaustão, acabaram se tornando ruas sem saída, tenderam a uma teleologia fatal” Colmenero (2016, p. 196).

Assim, é necessário desprender-se de teorias fechadas comumente utilizadas para permitir que o texto esteja aberto a novas interpretações. Para Colmenero:

Tanto a produção como a teoria correm o risco de estagnação, principalmente do uso de dicotomias, brancos *versus* negros, mulheres *versus* homens, colonizadores *versus* colonizados; ou pensamentos totalizantes, a psicanálise explicando seu trauma pessoal à literatura contemporânea, a crítica marxista transformando todas as histórias em representações da luta de classes, o feminismo e suas mulheres sobrecritas, para sempre presas em um ciclo de apropriação pelo olhar masculino. Teorias fechadas a uma cultura normativa, teorias amplas, respostas dadas, nada de novo a dizer, a se inventar. (COLMENERO, 2016, p. 197).

Por essa razão, é preciso deixar o próprio texto literário direcionar os caminhos que devem ser seguidos para compreendê-lo a partir de outras perspectivas teóricas. Através da performance, o texto ganha novo sentido, pois ela desloca a produção artística de um lugar muitas vezes confortável. A literatura não tem que ser confortável ou apenas um espaço de representação, ela tem que incomodar, deslocar a produção

e o sujeito do seu lugar habitual.

Para Zumthor (2007, p. 32), a performance não só comunica, ela “de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”. Desse modo, ela torna-se um meio viável de comunicação entre o *performer* e aquele que lhe assiste, no caso da escrita a comunicação acontece entre o autor, o texto e o leitor. A “performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço da virtualidade à atualidade” (Zumthor, 2007, p. 31). Ela possibilita ao leitor a capacidade de dialogar com o texto e sair de um lugar confortável e passivo no momento da leitura, pois, de certo modo, ela obriga-o a assumir uma postura crítica perante o texto. Consoante Leal:

Atribuir, portanto, relevância aos estudos da *performance* como conceito e como arte para a reflexão sobre o estatuto de certos textos literários estimula e alimenta um tipo de crítica que, antes de traçar critérios prévios definidores do literário, dá abertura para que os próprios textos sinalizem os percursos teóricos, culturais e artísticos que vão delineando em suas materialidades. Essa não costuma ser a estratégia mais usual de leitura teórico-crítica do literário, mas, se partimos da reflexão de Rancière, quando diz que: “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” somos mais ou menos levados a admitir a necessidade de uma redistribuição revitalizadora também nas formas de ler e interpretar o literário. E partir da *performance*, acredito, seria uma dessas vias. (LEAL, 2012, p. 9).

Cada vez mais a performance vem ganhando espaço na academia como metodologia de análise do texto literário e isso é o que podemos observar no texto de Juliana Helena Gomes Leal (2012), a qual utiliza a performance como metodologia teórica em sua tese de doutorado intitulada *Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lembel, Lispector, Prata e Saer*. Nesta tese ela analisa os textos desses quatro autores e identifica em ambos a escrita performática. Para ela, a *performance* admitiu e tem admitido diversas formas de expressão, entre elas a *escrita performática*, tendo em vista que as ações performáticas

Podem abarcar desde iniciativas individuais até as de natureza coletiva, transmitidas na esfera do virtual ou do presencial e/ou publicadas em suportes midiáticos diversos, atingindo dezenas ou milhões de pessoas (cf. ROLLA, 2005, p. 84). Além disso, porque o termo *performance* pode ser lido, segundo defende Roberson Nunes, não somente enquanto evento (o ser), mas enquanto método (o

como). (LEAL, 2012, p. 48)

Desse modo, faz-se tão necessário o estudo do texto literário a partir das contribuições da performance, tendo em vista que o fato dela ser não apenas evento, mas também ser método, abre as diversas possibilidades de criação artística/literária e contribui com o estudo do texto a partir dessa abordagem teórica. Para Beigui, “a performance literária é uma “desaprendizagem”, pois mistura citações aparentemente desconexas ainda pouco compreendidas pela crítica datada pela tradição da forma e do belo” (*ibidem*, 2011, p. 31),

3.1.1 Reflexões sobre a escrita e performance em O caderno rosa de Lori Lamby

A arte, como formula Freud, caminha com base no princípio do prazer e não no princípio de realidade. O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca (a obra de arte vai se caracterizar por ser uma outra criação: se eu vejo uma paisagem que objetivamente é verde, sob uma ótica vermelha, nada me impede de pintá-la assim). (COHEN, 2012, p. 45).

Entender o texto hilstiano como performance significa pensar “o diálogo entre o literário e os estudos da *performance* como uma das vias para o exercício de compreensão de certas narrativas” (Leal, 2012, p. 4). Neste sentido, *O caderno rosa de Lori Lamby* suscita uma leitura que considere a relação entre autor, texto e leitor a partir de uma dinâmica viva, como propõe Paul Zumthor no livro *Performance, recepção, leitura*. Para ele, as estratégias de leitura de um texto literário tendem a modificar “em alguma medida o objeto proposto pelo autor, porque não há homologia nem entre as competências em jogo (escrever, ler) nem o investimento, aqui e lá, das energias vivas” (Zumthor, 2007, p. 22)”. Por isso, tomaremos como base de análise e estratégia de leitura as contribuições teóricas da performance.

Antes de adentrarmos no texto, não podemos desconsiderar as aparições de Hilda Hilst na mídia para divulgar o livro em questão. Em entrevista⁵ ela afirmou estar

⁵Entrevista concedida à TV Cultura em 1990.

escrevendo pornografia já que durante muito tempo havia se dedicado à escrita de uma literatura séria, mas não tinha o reconhecimento merecido. Esse, talvez, tenha sido o fator determinante para a escrita de sua chamada trilogia pornográfica. Se analisarmos o discurso midiático de Hilda Hilst, perceberemos os direcionamentos dados pela própria autora para a leitura crítica do texto. No entanto, seu discurso funciona como uma faca de dois gumes: ela convida e direciona o leitor para uma leitura crítica ao mesmo tempo que brinca com o mercado literário, pois promete entregar-lhe o objeto desejado.

Esse objeto entregue por Hilda Hilst, foge do esperado tanto pelo público quanto pelo mercado. Esse movimento feito pela autora a partir da palavra *pornografia* constitui o primeiro ato performático, ela entrega o objeto faltante, como bem enfatiza Morel (2006). O objeto prometido não existe como é esperado, pois ela promete um texto de prazer, mas entrega um texto que opera pela via do gozo fora-sentido. A partir do momento que ela entrega esse objeto ao leitor e ao mercado, sabendo de sua falta, ela assume um lugar de *performer*. Neste primeiro momento, ela utiliza o poder da palavra para atingir um determinado objetivo. Para Colmenero (2016, p. 198) “a palavra também pode ser fórmula, senha ativadora de processos de desconstrução, desterritorialização, palavra como vírus em ataque ao sistema”, nesse sentido, o signo linguístico *pornografia*, possibilitou a Hilda Hilst atrair a atenção do público e do mercado para a sua escrita, mas não só isso, ao utilizar-se deste signo ela convida o leitor à reflexão. No momento em que ela prepara um terreno para a recepção do livro e divulga-o a partir de uma definição a qual aguça os sentidos do público, ela gera um acontecimento. A performance é esse primeiro acontecimento, ela acontece na relação entre a *performer* – Hilda Hilst – e aquele que está lhe assistindo – os editores e o público leitor.

A performance nesse texto funciona também como um ato político, uma vez que subverte a forma e o conteúdo do gênero pornografia, obrigando o leitor a sair do lugar passivo de *voyeur* e possibilitando a ele refletir sobre questões pertinentes do cotidiano as quais requerem um olhar crítico e uma mudança de comportamento frente a elas. Discutiremos sobre isso ao longo da análise.

O livro em estudo traz como protagonista a narradora Lori Lamby. Ela tem oito anos de idade e escreve em um diário as suas aventuras sexuais. Ao iniciar a leitura do livro, o leitor depara-se com a epígrafe “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas. – Oscar Wilde. E quem olha se fode. – Lori Lamby”

(Hilst, 2014, p.11). Pode-se perceber a primeira fala de Lori Lamby antes mesmo de adentrar no seu universo infantil performático. Para ela, olhar para as estrelas é um ato inútil, o qual leva aquele que olha ao insucesso, à falta de êxito. É impossível ler a epígrafe do livro e não fazer referência à própria autora. Através da epígrafe é possível relacionar o texto com o seu discurso midiático, no qual ela deixava sempre claro o motivo de estar escrevendo pornografia. No livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* ela explicita: “nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível [...] A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas as edições, além de serem pequenas, vendem pouco” (Diniz, 2013, p. 24). No entanto, em outra entrevista, ao ser questionada sobre as vendas dos livros ditos pornográficos há uma grande diferença em relação à primeira resposta:

HUSSEIN RIMI Você sempre vendeu muito pouco seus outros livros. Quanto a mais você vendeu com *O caderno rosa e Lori Lamby* e com *Contos d'escárnio*?

HH Eles fizeram edições pequenas como as de todos os meus livros, mas 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. (DINIZ, 2013, p. 102)

É inegável a eficácia na estratégia de marketing da autora. Através da divulgação do livro que antecedeu a sua publicação ela conseguiu atrair leitores e editores ávidos pela recepção da pornografia. Por outro lado, as angústias de Hilda Hilst expostas na epígrafe são legítimas, porque olhar para as estrelas ou dedicar-se apenas à poesia representa uma forma de falhar: “**HR** Junto com esse livro pornô você lançou *Amavisse*, um livro de poesia. Quanto vendeu? **HH** Acho que apenas uns seis amigos leram [risos]” (Diniz, 2013, p. 102). Para Colmenero (2016, p. 196), “ao contrário de uma busca por um sistema perfeito (em equilíbrio), ser um artista é compactuar com o caos, propor desterritorializações, falhar”. E Hilda Hilst compactua com esse caos, à medida em que, mesmo amando a poesia como ela deixa claro nas entrevistas concedidas e reunidas no livro citado⁶, permite-se falhar ao adentrar novos territórios a partir da escrita. Consoante Preciado:

A pornografia não é simplesmente uma indústria cultural entre outras:

⁶*Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*

é o paradigma de toda indústria cultural. Com seu circuito fechado de excitação-capital-frustração-excitação-capital, a pornografia – que sexualiza o corpo em informação – oferece de uma forma particularmente clara a chave para compreender qualquer outro tipo de produção cultural pós-fordista. (PRECIADO, 2018, 287).

Nesse sentido, Hilda Hilst deixa claro que cedeu aos apelos do mercado, contudo, ela faz um movimento crítico em seu texto e convida o leitor a analisar e compreender a “prostituição” a qual os escritores/produtores estão submetidos mediante a indústria cultural. Observemos o início do texto: “Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história” (Hilst, 2014, p. 11). O primeiro ponto importante a ser analisado neste início é a narradora falar a sua idade: oito anos. Nesse primeiro momento o texto já denuncia o seu caráter crítico. Como a protagonista do primeiro livro pornográfico é uma criança? Por quê? E por que é a primeira coisa que ela anuncia? Por que não poderia deixar para falar sobre isso depois? Essas são algumas perguntas que surgem após o primeiro contato com o texto. Para Colmenero:

A performance é um gesto de erro, um bug do sistema, algo que não funciona como deveria e por isso provoca, renova, desloca a produção artística de uma danosa funcionalidade, objetividade, comercialidade e do perigo de se restringir a formatos tradicionais esgotados. (COLMENERO, 2016, p. 196)

Nesse sentido, o texto hilstiano foge da objetividade, é provocador, desloca a produção artística de seu lugar habitual. A idade da narradora é um dos fatores principais para que a obra possa ser caracterizada como uma performance, pois conforme Beigui (2011, p. 31) “a escrita requer um ato de intensificação e extensão de uma experiência ficcionalizada, mas não falseada, porque toda ficção é uma verdade presentificada no ato da leitura”. Por isso, ao depara-se com a informação da idade, muitas questões são postas à prova. Como é possível excitar-se com os relatos sexuais de uma menina de oito anos? Parece-nos que o desejo de Hilda Hilst era jogar no ventilador a sujeira posta embaixo do tapete por uma sociedade falsamente moralista. O livro poderia ser repugnante para alguns e excitante para outros, mas ela sabia que a partir dele causaria o caos.

De acordo com Zumthor, o texto só ganha significado e só existe verdadeiramente a partir do momento em que há leitores, em potencial “aos quais

tendem a deixar alguma iniciativa interpretativa: tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em causa” (Zumthor, 2007, p. 22). Ao deparar-se com a informação de que a protagonista do texto é uma criança, o leitor tem a escolha de seguir com a leitura ou apenas fechar o livro, mas ao brincar com os sentidos do leitor, a autora sabia que dificilmente esse segundo ato aconteceria, prova disso foi o sucesso nas vendas.

Ao mencionar seus pais, Lori Lamby sinaliza para os leitores que eles sabem de todos os acontecimentos narrados por ela. Esse é outro ponto que indigna o leitor: os pais sabem? E pior: eles a prostituem? Desse modo, o texto causa um misto de sentimentos no leitor. A narradora continua:

Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piupiu, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. Mami falou que não podia ser assim tão grande, mas ela não viu, e quem sabe o piupiu do papi seja mais pequeno, do tamanho de uma espiga mais pequena, de milho verdinho. Também não sei, porque nunca vi direito o piupiu do papi. (HILST, 2014, p. 11)

É importante observar a forma como o texto vai se desenrolando. Inicialmente, a narradora informa a sua idade e menciona os seus pais, prometendo aos leitores contar o começo da história depois, de modo a envolvê-los a partir da estruturação das frases. Neste diálogo com o texto o leitor vai sendo obrigado a colocar algo de si durante a leitura, desse modo, “um certo número de realidade e de valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de performance” (Zumthor, 2007, p. 28).

É importante chamar a atenção para a denominação atribuída por Lori Lamby ao órgão sexual masculino – *piupiu* – e a ênfase nesta palavra a partir da repetição, assim como também as palavras sempre em um diminutivo exagerado: *caminha*,

perninha, coxinha, fofinha, quietinha, coisinha, para urgentemente infantilizar o discurso pornográfico. Ao mesmo tempo, ela insere neste relato a descrição das preliminares de um ato sexual. Fica claro que Hilda Hilst está jogando com o leitor, pois o texto opõe-se à pornografia comercial como ela promete. Zumthor (2007, p. 50) nos diz que a performance é “um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”. Neste sentido, levando-se em consideração as angústias da autora sobre a ausência de leitores e a falta de diálogo com esses através do texto, ela escreve um livro com o intuito de causar nestes nem que seja uma grande repulsa, mas que de alguma forma esse enunciado seja recebido pelo leitor. A narradora enfatiza durante todo o texto o quanto suas experiências sexuais lhe dão prazer e o quanto gosta de lamber:

Ele passou chocolate no piupiu dele, aí eu fiquei lambendo e era demais gostoso, e o moço falava: ai que gostoso, sua putinha. Eu também achava uma delícia, mas não falei nada porque se eu falasse tinha que parar de lamber. (HILST, 2014, p. 12)

Não se pode negar que a autora se apropria de alguns aspectos da linguagem pornográfica para atrair o leitor e ao mesmo tempo lhe causar incômodo. Mesmo entregando-lhe o objeto faltante, ela insere no texto uma narradora de pouca idade, mas amante do sexo. Pouco se sabe sobre Lori Lamby, pois ela está imersa em um universo totalmente conturbado. Das poucas coisas que se sabe sobre ela, duas são muito claras: ela ama sexo e ama dinheiro: “ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão” (Hilst, 2014, p. 12). Nesse sentido, a autora utiliza sabiamente o texto para tecer as críticas à sociedade a partir de dois fatores que ocupam um lugar de grande importância nela: sexo e dinheiro.

Neste mesmo livro ela insere a discussão sobre a relação conflituosa entre escritor e editor e a reflexão sobre o próprio ato de escrever. Para Leal (2012, p. 2), o texto se irmana com o performático “ao romper certas convenções narrativas, tanto no que se refere à substância como matéria literária quanto às formas de organização desse material na estrutura composicional da obra”. Desse modo, o texto hilstiano rompe as convenções narrativas à medida que em sua composição ela subverte forma e conteúdo.

No decorrer da narrativa, Lori Lamby relata as suas experiências sexuais, mas entre um encontro e outro com os moços⁷ ela reflete sobre a real situação de seu pai escritor: “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 escutando, dizem que ele é um gênio” (Hilst, 2014, p. 13). Vale a pena observar o termo *coitado* utilizado pela narradora para referir-se ao pai escritor. Ao utilizar este termo, ela chama a atenção para o insucesso dele na escrita, pois, mesmo os seus amigos falando sobre a sua genialidade como escritor, ele ainda continua sendo um coitado em todos os sentidos – financeiramente, porque ninguém compra os seus livros e falta-lhe o reconhecimento como um bom escritor. Lori continua:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau, que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. (HILST, 2014, p. 15)

Neste momento, o leitor tem o conhecimento do conflito existente na obra: o pai de Lori Lamby é um gênio na escrita, mas não escreve bandalheiras, ou seja, falta-lhe algo para que a sua literatura possa ser vendida e consumida, por isso a relação conturbada com o editor que lhe cobra uma escrita menos “séria”. Dentro deste conflito nasce a razão de escrever de Lori Lamby. A narradora utiliza seu caderninho rosa para relatar as relações sexuais com os moços. Através desses relatos, ela busca ajudar o pai, entregando o caderno/ diário ao editor Lalau para publicá-lo, tendo em vista que seu pai não consegue escrever as bandalheiras: “eu tenho que continuar a minha história e vou pedir depois pro tio Lalau se ele não quer pôr o meu caderno na máquina dele, pra ficar livro mesmo” (Hilst, 2014, p.17). Essa informação dada por Lori Lamby é importante para o desfecho da história. Tudo é uma criação da narradora, as histórias descritas por ela não passam de invenções, foram criadas para compor este caderno, sem seus pais saberem. Lori Lamby consegue enganar o leitor

⁷ Lori Lamby usa esse termo para referir-se aos homens com os quais se relaciona no texto.

até o final do livro. Conforme Preciado (2018, p. 283): “a indústria pornográfica é para a indústria cultural e do espetáculo o equivalente ao que o tráfico ilegal de drogas é para a indústria farmacêutica”, para ela, esse é um dos motores ocultos do capitalismo no século XXI. É interessante observar o movimento feito por Hilda Hilst para inserir o leitor em uma discussão pertinente a ele, pois sua literatura “séria” não era consumida por não estar inserida em um sistema dominante – não estava condizente com as demandas da indústria cultural. Por isso, ela escreve um texto que rompe com toda a estrutura da forma e do conteúdo do fazer literário.

No decorrer da narrativa, ela insere vários assuntos no texto. As reflexões a partir das falas de Lori Lamby aos poucos vão tornando-se mais explícitas do que as descrições de cenas de sexo. Entre uma fala e outra ela introduz alguns questionamentos:

Ele tirou a bola e começou a babar na minha coisinha e disse pra eu dizer que era a cachorrinha dele. Eu disse que era gatinha. Mas ele queria que eu dissesse que era a cachorrinha.
 - O senhor me dá mais dinheiro se eu disser que sou a cachorrinha?
 Ele riu e perguntou se eu gostava tanto de dinheiro. Eu disse que sim.
 Ele falou que ele gostava de eu gostar de dinheiro. Por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha? (HILST, 2014, p. 17)

Esses questionamentos vão demonstrando que Hilda propõe um diálogo com um leitor. Zumthor (2007, p. 31) nos diz que “performance implica competência. [...] Na performance eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que demanda uma presença e uma conduta”. Desse modo, durante a leitura de um texto literário o leitor não pode ser passivo, pelo contrário, ele precisa considerar a escrita como algo vivo e colocar algo de si para atribuir sentido ao texto. É esse tipo de leitor que interessa a Hilda Hilst. Por esta razão, o texto traz tantas informações importantes que só um leitor ativo poderá entender.

Ao questionar sobre o porquê de não darem dinheiro para o pai dela que é um gênio e darem para ela só porque diz que é uma cachorrinha a narradora explicita as angústias da autora. Neste livro há uma presença constante das angústias expressas por Hilda Hilst em seu discurso midiático, ao passo que se aproxima mais de uma autobiografia. As perguntas de Lori Lamby sem respostas são as mesmas da sua criadora. Além de ansiar por ser lida, a autora ansiava por ser compreendida. Através de *O caderno rosa de Lori Lamby* ela buscou comunicar-se com o leitor, e além disso,

transformá-lo de alguma forma. A performance possibilitou isso. Sobre isso, Zumthor nos diz que:

Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. (ZUMTHOR, 2007, p. 52)

Desse modo, o livro de Hilda Hilst convida o leitor à reflexão, pois embora ela quisesse ser lida e compreendida, seu desejo era ter a sua escrita reconhecida e valorizada. Se o seu objetivo através do livro fosse apenas alcançar uma grande quantidade de leitores, não seria mais fácil produzir uma pornografia puramente comercial? Certamente que sim, no entanto, a dita pornografia é apenas um pretexto para a construção de um texto provocativo e reflexivo. Nesse sentido, é inegável a dimensão pornográfica do texto hilstiano, pois essa foi a ponte para se comunicar com o leitor, o que não se pode é definir *O caderno rosa de Lori Lamby* como pornografia comercial. Quando ela anuncia a idade da narradora, o texto começa a explicitar o seu caráter crítico. Contudo, ela demonstra conhecer bem a indústria pornográfica, uma vez que a todo instante brinca com os sentidos do leitor.

O texto hilstiano mexe com todas as estruturas, indicando, assim, que suscita de novas abordagens teóricas como método de leitura e análise. Não é um texto que se entrega com o sentido pronto. Através de *O caderno rosa de Lori Lamby* a autora permite-se arriscar e inovar, pois, tendo como força motriz a liberdade de criação, a performance:

provoca um questionamento da arte e sua relação com a cultura, a vida; e talvez os artistas recorram a ela como maneira de romper categorias e indicar novas direções. A suspensão, o não fechamento de uma definição abrem a possibilidade do risco, risco de experimentar, risco de errar, risco de passar à margem dos movimentos e manifestações artísticas analisadas pelos críticos de arte, de não estar no cânone da história. (PEDRON, 2006, p. 24 *apud* LEAL, 2012, P. 36).

Ela não produziu o livro para agradar, mas para bagunçar o sistema, uma vez que mistura temas polêmicos como a pedofilia apoiada pelos próprios pais em um livro dito pornográfico. Como podemos observar no excerto abaixo:

Hoje foi um dia muito maravilhoso e diferente. Apareceu um homem tão bonito aqui e conversou com mamãe e papai. Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório e ele disse que precisava de cenário, de mais cenário, e se podia me levar para a praia, que precisava de um cenário de saúde. Que era bom isso de ter uma menininha e que ninguém entendia isso, e que até teve uma conversa com o médico dele sobre isso e o médico deu umas bofetadas na cara dele, quero dizer que o médico é que deu umas bofetadas nele. Papai disse que era uma ideia muito boa isso da praia e cenário e tarado, é, o moço dizia, é negão, cenário de saúde, muito sol, isso dá certo. Então acho que eu vou pra praia com o moço. Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. Eles riam muito também. O homem disse que me trazia de volta à tardezinha e que ia trazer um peixe lindo pra mamãe e papai. Então eu fui com o tio Abel. Ele se chama assim. Foi lindo desde o começo. (HILST, 2014, p. 18)

Em entrevista à TV cultura, Hilda Hilst define o livro *O caderno rosa de Lori Lamby* como repugnante e diz que o livro é uma banana que ela está dando para os editores. A performance está presente desde o discurso da autora à estruturação dos personagens e da narrativa como um todo. Beigui (2011, p. 27) nos diz que “dentro das poucas linhas de demarcação conceitual e experimental da performance encontra-se a relação direta estabelecida entre a arte e a vida e a política e a estética”. Não foi por acaso que a autora utilizou o tema da pedofilia no texto, ela se apropriou de um problema real para chocar a sociedade.

Na narrativa em questão, até o momento em que o leitor não sabe do desfecho da história, surpreende-o e incomoda-o o fato da narradora ver o sexo com tanta naturalidade e, além disso, gostar de sexo. Os pais de Lori também levam o leitor a indignar-se e repudiar o enredo do texto em um primeiro momento, principalmente por vivermos em uma sociedade em que a prática da pedofilia é tão recorrente. Contudo, pode-se afirmar que de nenhum modo o texto hilstiano incita essa prática, pois objetiva justamente o contrário. A todo momento o texto vai se mostrando como uma performance, justamente por fazer um movimento crítico ao inserir o leitor em um diálogo propondo a ele tomar partido frente a problemas os quais demandam uma postura como leitor. Em conversa com tio Abel⁸ a narradora explicita:

Papai é um escritor – eu disse.
- É um grande escritor.
- Mas ninguém lê ele.

⁸ Tio Abel é um dos clientes de Lori Lamby, o que mais aparece na narrativa.

- É, mas agora vão ler.
 - Por quê?
 - Porque ele vai contar uma história do jeito que o Lalau gosta.
 - O senhor conhece o tio Lalau?
 - Conheço sim.
 - O papai briga muito com ele.
 - Mas não vai mais brigar não.
- Agora eu vou continuar a minha história. Aí o homem ficou sério e disse.
- Você está molhadinha.
 - Estou sim.
 - Então pega um pouquinho no meu pau. (HILST, 2014, p. 19)

Ao referir-se a Lalau, há uma crítica muito visível de Hilda Hilst ao mercado literário. A autora faz um duplo movimento no texto, pois através da narradora é possível perceber indagações e críticas que se fundem com o seu discurso midiático. Por isso, ao comparar seu discurso midiático com o enredo da obra, observa-se uma grande aproximação dos temas tratados em ambos. Para Scholnik:

Essa atuação se evidencia ao constatarmos, analisando suas entrevistas nesse período, que Hilda Hilst se aproveita dos momentos em que tem voz no meio midiático para encenar um discurso que reforça a imagem de escritora maldita, através de uma espécie de autoficção performativa a serviço da construção da imagem que a interessa, visando sempre chamar a atenção para sua obra, que ela considerava tão pouco lida e compreendida. (SCHCOLNIK, 2014, p. 453).

Nesse sentido, uma literatura assumidamente pornográfica e que revela uma concepção crítica, tanto da literatura quanto da própria pornografia, ou seja, uma literatura metapornográfica, exige de nós pensá-la a partir de teorias abertas às múltiplas possibilidades de jogar com os limites da linguagem. Observar as críticas metapornográficas presentes no texto é a forma mais urgente de entendê-lo. A performance possibilita esse leque de interpretações os quais consideram, acima de tudo, a liberdade criadora desse campo teórico. Desse modo:

Considerar a *performance* como categoria aberta e sem limites é justamente o que nos permite e nos habilita a aproximá-la dos Estudos Literários, na contemporaneidade e em outros contextos históricos, não só pelo fato de identificarmos uma profusão de elementos comuns entre os movimentos até aqui expostos, mas, justamente, porque: **a performance torna-se um conceito útil para se pensar a arte contemporânea, aberta a hibridismos e ávida de um espectador mais ativo.** Transitando pela arte desde as vanguardas, passando pelos anos 60-70 e chegando à atualidade, o conceito de performance

em toda sua opacidade e mobilidade **viabiliza um olhar sobre acultura contemporânea e a reflexão sobre ele possibilita a abertura de caminhos para a arte hoje e no futuro.** (PEDRON, 2006, p. 144-145 *apud* LEAL, 2012, p. 50, grifos do autor)

É através da performance que ela ganha espaço na mídia e consegue atingir um maior número de leitores, por isso, para compreender seu texto e entender os seus motivos é preciso analisar também as entrevistas concedidas pela autora, pois a postura assumida por ela também evidencia essa performance. Por outro lado, se o leitor não tiver conhecimento da postura assumida por Hilda Hilst na mídia, ainda assim poderá compreender seu texto, mesmo sendo um livro desafiador para quem não conhece a potencialidade da linguagem poética. *O caderno rosa de Lori Lamby* desafia o leitor a cada página, fazendo-o despertar seu senso crítico e enxergar nas entrelinhas aquilo que não está explícito. Consoante Moraes:

O leitor pode sentir-se tentado a buscar nas passagens mais herméticas do texto as chaves de sua compreensão. Talvez esse não seja o caminho. Assim como acontece com toda boa literatura, essa obra desmente o que nela – e dela – se afirma, convidando-os a explorar os ângulos menos óbvios da paisagem que se descortina à primeira vista. (MORAES, 1999, p. 114)

A todo instante o leitor é convidado a assumir uma postura crítica frente ao texto, uma vez que “na leitura, o leitor é um sujeito ativo que processa o texto e lhe proporciona seus conhecimentos, experiências e esquemas prévios. Parto da ideia de que o leitor especialista atribui sentido e significado ao texto” (Solé, 1998, p. 18). É justamente o leitor crítico que interessa à Hilda Hilst.

Zumthor (2007, p. 21) nos diz que “na data em que estamos, tornou-se lugar comum dos estudos literários computar o leitor de um texto entre os fatores constitutivos deste”. Desse modo, o sentido do texto não pode mais estar restrito a ele mesmo. O conhecimento acontece na interação entre o texto e o leitor. Quando o texto é lido, o escritor não tem mais nenhum poder sobre ele. Cabe apenas ao leitor, com os seus conhecimentos prévios e estratégias de leitura, a responsabilidade de atribuir sentido a ele.

O entendimento da performance requer uma mudança do lugar do homem “dentro do conjunto de suas ações históricas e a utopia de criar uma revisão do lugar dos clássicos modelos de interpretação do pensamento ocidental, ampliando-os para lugares heterotópicos” (Beigui, 2011, p. 27). Assim, a performance possibilita o

distanciamento desse pensamento e encadeamento aristotélico do texto literário. Na leitura:

O culto à representação visual, da palavra ao imagético, ou vice-versa, [...], nos dá segurança para pensar a relação entre a verbalização literária e a visualização performática. O leitor pode tanto imaginar/visualizar a cena, quanto perceber seus temas em outras imagens, fazendo com que as conexões entre literatura e performance não se revelem como uma aproximação improvável. Afinal, se o texto é capaz de “jogar com os signos em vez de destruí-los”²⁰, fazendo com que a arte seja um constante exercício experimental de rebeldia, de subversão às normas do poder, “em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas”²¹, a arte de performance partilha do mesmo movimento de insurgência, sendo “basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor”²², e, como todo bom ato de insubmissão, “uma linguagem de experimentação”²³. Há um sem fim de possibilidades que abarcam o texto performático, [...]. Em síntese, entre literatura e performance há muito mais o que as aproxima do que as repele, consoante que ambas as formas de expressão sempre foram marcadas pela revolução, transformação e renovação. (MACHADO & GUIDA, 2020, p. 14)

A análise do texto literário a partir das contribuições teóricas da performance considera importante todos os elementos constitutivos do texto. Essa forma de arte “é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor” (Cohen, 2002, p. 46). Desse modo, é notório o desejo da autora de causar transformação em seus leitores. Lori continua:

Depois eu falei: tio Abel, o senhor também gosta de brincar de papai? Porque um outro homem também gostava. Ele disse que todo mundo é porco e gosta, só que não fala. Eu disse: é porco brincar de papai? - É porco sim, mas toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo, foi um grande homem também porco que disse isso. O tio Abel que disse. (HILST, 2014, p. 21)

Em todo o texto as falas da autora se fazem presente. Não só em Lori Lamby elas são recorrentes, mas em todos os outros personagens. A fala de tio Abel representa claramente a visão de Hilda Hilst sobre a humanidade. Isso porque ela mostrou toda a sua indignação ao criar essa narrativa. Lori Lamby é, sobretudo uma afronta à sociedade. A construção da narradora-personagem e todo o enredo do livro funcionam como um meio dela dizer aquilo que só a literatura permite, principalmente porque a construção dessa narrativa reflete sobre o próprio fazer literário e as normas

que regem essa indústria:

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 de 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, 2014, p. 23)

Hilda Hilst direciona, a todo instante, suas críticas ao mercado literário e à sociedade. Por um lado, enfatiza a necessidade do texto apresentar um equilíbrio entre a seriedade e a putaria para interessar ao mercado e por outro enfatiza a urgência de escrever um texto que atraia também os leitores:

Papai e mamãe têm brigado muito, mas eu tenho que continuar a minha história e não posso perder tempo como diz papi pra mamãe. Então o papi veio dar uma espiada no que ele chama agora de “relato”. “O meu relato”. E disse que estava muito monocórdico. Eu já perguntei o que era monocórdico e ele me disse: leva um bom dicionário de uma vez, você pergunta muito. Aí ele disse que ninguém vai dar um tostão pro que eu escrevo. Eu perguntei por quê. Mamãe falou assim pro papai:

- Tem que ter muito mais bananeira, quero dizer bandalheiras. (mami)
- Você está falando igualzinho ao Lalau, e quer saber? Não te mete, eu é que escrevo (papi)
- É que ninguém lê o que você escreve, você já sabe. (mami).

[...] Aí eu perguntei se posso também falar do meu ditado que é assim: A Amazônia é muito grande e bonita e tem madeiras nobres. - Quem foi essa professora idiota que disse que tem madeiras nobres lá? Tinha, tinha, agora não tem picas. (papi) - O que são madeiras nobres? (eu) - São madeiras muito especiais, raras. (mami) Aí papi disse que não dava pra escrever com essa falação e eu também não sei direito como a gente faz um diálogo. (HILST, 2014, p. 17)

Nesta passagem do texto a autora mostra que o próprio público leitor não gosta de assuntos muitos sérios ou difíceis de serem entendidos. Ela mostra que há assuntos relevantes a serem discutidos, mas nem o mercado nem as pessoas estão interessadas. É evidente a ênfase dada por Hilda Hilst a assuntos importantes durante todo o texto e a crítica feita à pornografia, mostrando que é preciso rever este lugar de domínio que ela ocupa perante o mercado literário. Ela evidencia a urgência em

abrir os olhos para a realidade. Em entrevista, ela explicita que as pessoas precisam ser acordadas, por isso os temas metanarrativos do texto obrigam o leitor a refletir sobre questões que antes passavam despercebidas, pois ela, entre poucos escritores, teve a coragem de colocar na literatura as problemáticas enfrentadas pelo próprio escritor:

Meu amor, você é um gênio, teus amigos escritores sabem que você é um gênio. Aí papi ficou bem louco e disse:
 “Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas. (HILST, 2014, p. 50).

Hilda Hilst, mais uma vez, enfatiza em seu texto que as pessoas gostam de “bandalheira” e deixa claro que escrever bandalheiras foi a única forma de atingir um público maior. Tanto em entrevista quanto em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a autora afirma que o brasileiro é “analfa”. Essa palavra é usada por Hilda Hilst como uma crítica ao não reconhecimento de sua obra, de sua literatura como um todo, tendo em vista a dificuldade do público em entendê-la:

[...] papi vai morar em Londres LONDRES! e aprender vinte anos o inglês e só escrever em inglês porque a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA, Corinha, e depois todo espumado gritou: “Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR !!! (HILST, 2014, p. 61).

Ao observar o seu discurso em entrevista à TV Cultura, é possível perceber que ela coloca traços biográficos em seu livro. Em entrevista ela explicita que não se pode pensar em português, “é bom pensar em Inglês, em alemão, as pessoas aceitam. Em português você pensar é uma coisa horrível. Os editores odeiam, te cospem na cara, foi o que fizeram pra mim durante 40 anos” (Hilst, 1990 *apud* VIEIRA, 2012)⁹.

A cada página do livro faz-se necessário estar atento às entrelinhas, pois são

⁹VIEIRA, Yuri. **Hilda Hilst na TV Cultura**. YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=3464&titulo=Hilda Hilst na TV Cultura>. Acesso em: 03 de mar. 2022.

nelas que estão a razão de escrevê-lo, nesse lugar que a autora expressa suas críticas e ironias. Através da atuação, a autora “desloca a pornografia de seu lugar habitual de desvelamento, de revelação” (Morel, 2015, p. 19) e, assim, torna o leitor o principal responsável por compreender todo o jogo de palavras e sentidos os quais permeiam o texto.

O caderno rosa de Lori Lamby revela o que há de mais obscuro e, ao mesmo tempo, fascinante, pois “no lugar em que deveria encontrar um texto pornográfico, o leitor se depara com a complexidade do texto literário, da sua produção, da sua escrita, ficando a pornografia relegada ao segundo plano” (Morel, 2015, p. 19).

“A performance dá origem ao real. Enquanto a representação é algo mimético, a performance é algo criativo e ontogênico” (Del Rio, 2008, p. 4 *apud* Colmenero, 2016, p. 202). No texto em estudo, há uma linha tênue que separa a vida da arte, de modo a não se saber em que momento começa uma e termina a outra. Com muita criatividade a autora consegue trazer para a literatura as angústias de um escritor, de certa forma, fracassado. Hilda Hilst não conseguiu obter sucesso através da escrita, Lori Lamby também não consegue, pois o seu caderno rosa ao ser encontrado pelos seus pais é impossibilitado de ser publicado. Tudo era uma mentira. Azevedo (2007, p. 80), nos diz que na literatura contemporânea, produzida na década de 90 é possível reconhecer “uma disposição de “lançar-se para fora” que parecia emperrada na década de 80”. Essa é uma das características presentes na obra em estudo, através dela a autora permite-se lançar-se para fora, sem nenhum medo de falhar, pois falhar também faz parte da escrita.

Consoante Ravetti (2002, p. 57 *apud* Leal, 2012, p. 51) “uma escrita literária seria performática na medida em que também nascesse e se desenvolvesse como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, [...]”, nesse sentido, *O caderno rosa de Lori Lamby* apresenta as características de uma escrita performática, à medida em que se apresenta com uma forma indefinível. Há autores que classificam o livro como romance, há quem o defina como diário, mas no livro há uma mistura de gêneros.

O texto inicia-se como um diário em que Lori Lamby começa relatando a sua experiência sexual com um dos seus clientes, entre uma pausa e outra desses relatos vão sendo inseridos na narrativa outros gêneros: “agora veio um bilhete do tio Abel: Lorinha, não encontrei a história da moça e do jardineiro para mandar para você. Mas eu encontrei essa outra história muito bonita também” (Hilst, 2014, p. 25). Nesse

momento ela insere a história na narrativa: “Vou copiar a história que o tio Abel me mandou, no meu caderno rosa. [...] O nome dessa história é O caderno negro (Corina: a moça e o jumento)” (*ibidem*, 2014, p. 25).

Além do bilhete e da história de Corina e o jumento, a autora também insere o gênero poema e, também, o gênero carta. Há trocas de cartas entre Lori Lamby e tio Abel. Eles trocam em torno de seis cartas, todas copiadas para o seu caderno. Consoante Colmenero (2012, p. 207), a ideia performática na literatura seria a da desconstrução de tudo o que é clássico, o qual é o representante óbvio da estrutura tradicional. A performance acontece nas literaturas que se quebram “seja pela linguagem, como os modernos, ou pela estrutura, como alguns pós-modernos [...], ou na própria estrutura da frase, nas fórmulas de destruição, descendo até mesmo no nível da palavra [...]”. Tudo isso podemos observar no livro em estudo.

Nas últimas páginas, a autora vai deixando dúvidas sobre quem realmente é o narrador, se é Lori Lamby ou se o tempo todo era o seu pai escritor:

Hoje estamos todos em crise, como diz o papai. Logo cedo ouvi os dois brigando muito de um jeito muito forte e mais gritado. Era assim:
 Mami – Eu acho uma droga.
 Papi – Por que, sua idiota?
 Mami – Que história é essa de cacetinha piupiu bumbum, que droga, não é você que diz que as coisas têm nome?
 Papi – você é mesmo burra, Cora, isso é o começo, depois vai ter ou pau ou pênis ou caralho, e boceta ou vagina e bunda traseiro e cu, depois, Cora, eu já te disse que é a história de uma menininha, eu tô no começo, sua imbecil. (HILST, 2014, p. 39).

Mais adiante, em outra passagem do texto:

A mamãe diz que a aura da casa está um lixo. Porque papi tem tido crises sem parar. De repente ele abre a porta e sai aos gritos pela casa dizendo:
 - “Corno de pica do Lalau, eu não vou conseguir ir até o fim!”
 Mamãe diz: “Fica frio, amor, vai sim”.
 Papi diz: “Então esquenta a tua cona na porca da minha cadeira e vê se inventa qualquer coisa, meu deus, meu deus, eu nunca mais vou conseguir meter nem em você nem com nenhuma cadela, e quer saber? Tira a tua filhinha daí porque eu não aguento mais ver nenhuma menininha, ó meu deus que grande porcaria, que cagada de camelo”.
 Mami diz: “Ela é nóossa filhinha! Nóossa!”
 Papi diz: “O senhor deus das menininhas!”
 Mami diz: “E quem sabe, meu amor, se você puser um menino, um mocinho..”

Papi diz: (aos gritos) “Cora! Cora! E por que você não vai dar a tua cona pra um efebozinho e escreve a tua história, hein, Cora?”

Mami diz: (aos gritos) “AHHHH! É isso que você quer?”

Papi diz: (aos gritos) “E onde é que está aquele puto que foi viajar e me mandou escrever com cenários, sol, mar, ostras e óleos nas bocetas, a menina já está torrada de sol e varada de pica, ó meu deus, onde é que está aquele merda do Laíto que pensa que programa de saúde com ninfetas dá ibope, hein? Eu quero morrer, eu quero o 38, onde é que tá? (HILST, 2014, p. 44)

Em ambas as passagens do texto, a autora levanta a hipótese do verdadeiro narrador de *O caderno rosa de Lori Lamby* ser o pai de Lori Lamby – escritor cuja genialidade é enfatizada desde o início. Todos os dois excertos fazem referência à própria narrativa “escrita por Lory”, ambos citam a menininha a qual subentende-se que se referem à filha. Inicialmente, Lori Lamby não usava os termos mais populares para referir-se ao órgão sexual masculino ou feminino, ela realmente começou o texto nomeando-os de piupiu, coisinha, etc, aos poucos termos como pau, caralho, boceta, cu, entre outros, vão aparecendo na narrativa. No segundo excerto, seu pai faz referência a uma cena já descrita no livro em que Lori Lamby está na praia, cenário de sol, negão, e a narradora cita a necessidade de passar o óleo em sua coisinha. Em outro momento do texto Lori explicita: “papi hoje teve uma crise grande. Quero dizer crise grande. A mami [...] disse que achava que o relato estava muito bom, que pode dar até um filme pornozinho, ela disse também: Até teatro, amor! Teatrinho pornô!” (Hilst, 2014, p. 70). Esse relato ao qual ela se refere subentende-se também que se trata do relato escrito por Lori Lamby, até então, possível narradora.

Ainda sobre o excerto acima, o qual a mãe de Lori Lamby sugere inserir um menininho, mocinho na história, é mais uma das evidências da possibilidade do verdadeiro narrador ser o pai de Lori Lamby, pois, logo após essa sua fala, um menino é inserido na história: “o nome do menino é José de Alencar da Silva. [...]. Então ele parece que também quer me namorar um pouco. [...]. Ele tem 11 anos, é muito bonzinho” (Hilst, 2014, p. 47), com ele a narradora tem a primeira penetração anal e descreve em uma carta endereçada para seu tio Abel.

Ao fim da narrativa, Lori Lamby escreve uma carta para seus pais, os quais estão em uma casa de repouso, após depararem-se com o livro escrito pela filha – ao final o leitor já não tem tanta certeza. Na carta Lori explica o motivo de ter escrito o livro. Seu único intuito era ajudar o pai:

Não tenho mais meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa. Estou com o tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar.

Querido papi e querida mami:

Tio Toninho e tia Gilka têm sido muito bonzinhos e me pediram pra eu escrever esta cartinha pra vocês, explicando tudo bem direitinho. Sabe, papi, tudo bem direitinho também não dá pra explicar. Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor. Lembra? E porque papi só escreve de dia e sempre tá cansado de noite, eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. Eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né papi? E então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tábua escrito em vermelho: BOSTA. [...] Papai, no dia que vocês pegaram o meu caderno rosa eu ouvi o tio Lalau dizer depois da mami desmaiar lendo uns pedaços, eu ouvi assim ele dizer: “Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!” (desculpe, papi, bananeira. Eu sempre me atrapalho com essa palavra). Perversa eu vou ver o que é no dicionário. Essas curvinhas, que eu li na gramática que chamam de parentes, eu também aprendi a entender, e fazer, lendo os outros que estão na segunda tábua: o Henry, e aquele da moça e do jardineiro da floresta, e o Batalha que eu li o Olho e A Mãe. Mas eu gostei mais da tua moça e o jumento porque é mais bosta né, papi? Eu também ouvia tudo o que você e mami e o tio Dalton, e tio Inácio e tio Rubem e tio Millôr falavam nos domingos de tarde. Eu acho lindo todos esses tios que escrevem. Eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você. [...] Tia Gilka disse que agora é pra parar a cartinha, e agora eu estou ouvindo ela dizer pro tio Toninho que com a minha cartinha vocês vão ficar mais tempo aí. Então vou parar, e vou sim, mami, no sicólogo que você queria chamar um pouco antes de desmaiar na minha segunda página. Eu quero que a gente volte pra casa logo bem contente e sarados. Ó papi e mami, todo o 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. Lambidinhas pra vocês também... Lori. (HILST, 2014, p. 53-54)

Hilda Hilst cria uma narrativa cuja construção do enredo, personagens e descrição das ações configuram-se como performance. Em alguns momentos do texto ela cita autores renomados como José de Alencar, Machado de Assis, Gustavo Flaubert – o qual ela enfatiza que teve apenas um livro de sucesso: *Madame Bovary*. Cita também Bataille, entre os demais citados nessa passagem do texto, direcionando o leitor para outros discursos.

No livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda Hilst submete o mercado literário

à crítica, pois exagera naquilo que ele quer. Por essa razão, entendemos a pornografia como uma performance da autora para atingir tanto o mercado quanto o público leitor. Ao utilizar uma menina de apenas oito anos de idade para relatar as suas vivências sexuais, as quais são gerenciadas pelos pais, a autora submete a própria pornografia à crítica, tendo em vista o enredo da obra.

É justamente pelo fato da performance ter admitido e admitir diversas formas de expressão que o texto hilstiano pode ser analisado a partir dessa perspectiva. A autora age de forma individual e coloca no texto reflexões sobre o próprio fazer literário, de forma a atingir milhares de pessoas. Desse modo, compreendendo que a performance é explosiva em seu exterior e a literatura é compósita em seu interior, é preciso que “consideremos a estética contemporânea como um entrecruzamento de meios e suportes, derrubando os muros que possam enquadrar a linguagem artística enquanto moção de prioridade” (Machado & Guida, 2020, p. 24). Portanto, o diálogo entre a literatura e a performance faz-se tão necessário, quanto urgente, pois são diálogos que enriquecem os estudos da arte.

4 O CORPO EM CENA

4.1 As possibilidades do corpo

“O nosso corpo apresenta-se-nos assim como que uma enorme geografia, com elevações e depressões, zonas quentes, frias e temperadas, zonas solitárias e desérticas, e campos e cidades populosas habitadas pelas palavras de ordem, por discursos indirectos” (SILVA, 2007, p. 17).

Versar sobre o corpo é colocar em pauta várias questões. Isso porque ele não é apenas uma máquina que funciona a partir da atuação em conjunto de diversos sistemas, essa é apenas a sua definição biológica. Historicamente, ele tem sido objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento. Entre psicólogos, sociólogos, antropólogos, filósofos, médicos etc., o corpo recebeu conceituações múltiplas, cada um em sua especialidade e momento histórico, produziu a sua versão para explicá-lo. Isso porque as questões as quais o corpo está envolvido são de interesse de qualquer influência cultural, social, científica e política, assim, pensar o corpo imerso em um contexto histórico requer um reconhecimento deste o qual vai além de sua conceituação biológica a partir de seu funcionamento orgânico (Dantas, 2011). “O corpo, notoriamente, percorre a história da ciência e da filosofia. Mostra-se um conceito aberto, polêmico e, por vezes, multifacetado” (Dantas, 2011, p. 899).

Na psicanálise, a sexualidade, bem como questões intrínsecas ao corpo tornam-se de interesse dessa ciência e trazem contribuições importantíssimas para os estudos do corpo. De modo geral, as discussões acerca deste signo são necessárias porque suas definições são inesgotáveis, infundáveis, uma vez que “somos seres de presença no mundo – um corpo vivido e não meramente um conjunto de órgãos. É pelo corpo que transitamos no mundo e, ao fazermos isso, o corpo se torna o veículo “de ser no mundo”” (Franco *et al*, 2020, p. 5, grifos do autor).

Pensar o corpo sob uma perspectiva inesgotável de significações é afirmar que ele não se limita a dualidades como corpo/mente, corpo/alma, nem a ser “carne e imagem, matéria ou espírito, mas constitui-se da simultaneidade desses elementos” (Villaça *et al.*, 2009 *apud* Costa & Silva, 2012, p. 60). Através dessas dualidades conseguimos compreender as interpretações históricas e filosóficas que marcaram nossa tradição intelectual, desse modo,

é um erro conceber o corpo ainda na concepção platônica religiosa, com dualidade de matéria e espírito, e não como *physis-psyché* composto sempre pela mesma energia embora com funcionamentos diferentes, com produções diferentes em relações diferentes. O corpo é esse Uno-Múltiplo, conjunto de quantidades de força com diferentes qualidades (aquilo que, no entender de Nietzsche, surge como activo ou reactivo) em relação com outras quantidades e qualidades de força. Um corpo faz-se pela relação e exprime-se em relação a outros corpos, tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e dar a sentir, afectar e afectar-se. Contudo, isto não diz o que é um corpo, a dificuldade de se falar do corpo existe porque ele resiste à linguagem, isto é, tudo o que ele implica no desenrolar da sua história, nas suas potências e possibilidades esquivam-se à linguagem, à língua (SILVA, 2007, p. 31-32).

Por isso, atualmente, nos estudos sobre o corpo faz-se necessário anular os “tradicionais pares – natureza/cultura, mudança/imutabilidade, real/virtual –, buscando-se um entendimento conjunto dessas categorias em permanente processo de hibridização” (Velloso *et al.*, 2009, p. 04).

Na literatura, os estudos sobre o corpo vem ganhando cada vez mais espaço. Temas como “o corpo envelhecido”, “o corpo subalterno”, dentre muitos outros títulos com enfoque no corpo tem sido objeto de análise de muitas pesquisas acadêmicas. O corpo, neste sentido, é abordado como representação do feminino nas literaturas, principalmente, de autoria feminina.

No livro intitulado *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, Elódia Xavier discorre sobre a perspectiva do corpo no imaginário feminino. Ela conceitua esse corpo a partir de onze categorias: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo envelhecido, corpo imobilizado, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado, corpo liberado e corpo caluniado. Para cada uma dessas conceituações ela traz uma análise de personagens em literaturas escritas por mulheres.

Nesta mesma perspectiva, o livro *CORPO identidades, memórias e subjetividades* organizado por Mônica Pimenta Velloso, Joelle Rouchou e Cláudia de Oliveira, reúne ensaios de pesquisadores os quais buscam trazer abordagens teóricas que não subvertam o corpo apenas a dualidades e interpretações histórico-filosóficas. Dividido em 5 partes: Corpo e reflexão histórica; Escritas de si e do tempo; É com o corpo que também nos lembramos; Corpo alegórico e Corpos no cinema, esse livro problematiza o corpo a partir de uma perspectiva de análise das relações de alteridade

e sociabilidade.

Ainda se tratando das várias abordagens teóricas sobre o corpo na literatura, o Dossiê “Dos espaços do corpo ao corpo no espaço: literatura e cultura, publicado na Revista de Estudos Literários – Revell, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, traz a concepção de corpo em diferentes artigos os quais dividem-se por temáticas nas seguintes seções: corpo e interseccionalidade, corpo feminino e representação, corpo e educação, corpo e espaço: trânsito e memória, corpos desviantes e a linguagem do corpo.

A temática do corpo não cessa em significados, por isso, quem busca conceituá-la e apreender o seu sentido percebe que ele logo se esvai. Isso porque, conforme Lima (*apud* Velloso; Rouchou; Claudia, 2009, p. 7), mesmo sendo objeto de pesquisa de diversas teorias e olhares distintos, suas definições não são suficientes, pois ele desafia a um só tempo e construção social/subjetiva estudiosos das diferentes áreas do conhecimento e artistas que a partir das mais diferentes linguagens “sobre ele se debruçam e, ao tentar expressá-lo, expressam a si mesmos e a sua interpretação específica sobre a condição humana” (*ibidem*, 2009, p.7).

Sobre isso, Velloso *et al* (2009, p. 4) nos diz que “pensar o copo é deparar-se com uma obra em aberto, para sempre inconclusa, como são as bases culturais que o constituem, nomeiam e transformam, através do tempo e da história”. Nesse sentido, os estudos do corpo estão entrelaçados aos estudos da própria cultura, porque ele não se separa da história e, ao descrevê-lo estamos lidando com a

experiência de ser corpo, um organismo que ocupa um lugar e vive uma experiência. Esse corpo pensa e sente. Esse corpo escreve e é inscrito na cultura. Não se aparta da história porque é fruto da história; seu tempo é seu silêncio; seu espaço é seu grito. Na literatura, o corpo é a expressão de uma linguagem, de um gesto, de uma experiência. Ocupar o espaço desenhado na palavra é sair do anonimato e ganhar a linguagem. É na literatura que esse corpo-cultura se apresenta como palavra a ser lida e inscrita na experiência do leitor. (BUSATO & ASSUNÇÃO, 2020, p.11).

É na literatura, também, que os corpos são livres para serem o que quiserem e ocuparem o espaço que quiserem ocupar, porque a literatura é o lugar de “desterritorialização da língua” (Kafka, 2002, p. 41) e, conseqüentemente, dos corpos. A literatura é o lugar em que a língua toma a liberdade de dizer o que em outras

instâncias seria inaceitável, porque ela é “livre e inorgânica. [...] Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo” (Bataille, 1989, p. 22).

Nas palavras de Deleuze “a literatura produz na língua [...] uma espécie de língua estrangeira” (Deleuze, 1997, p.15), desse modo, ele entende que essa língua produzida a partir da literatura “não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (*ibidem*, 1997, p.15).

Ao criar essa espécie de língua estrangeira o escritor sai de si, das suas experiências e vivências, de um lugar socialmente aceito e assume novos papéis, transgride as leis da moral e dos bons costumes, porque talvez, a literatura seja isso. Ela não pode ser definida e reduzida ao lugar de representação, ela é antes de tudo o lugar em que a língua ganha novas significações, em que os corpos assumem devires-outros.

4.1.1 Corpo(s), pornografia e literatura

Tudo acontece através dos corpos. Podemos aqui dizer, de maneira simplista, que existe corpo sem literatura, corpo sem pornografia, mas não existe literatura sem corpos, tampouco, pornografia sem corpos. Aqui, na união de corpos, pornografia e literatura, chegamos à problemática expressão: literatura pornográfica. Problemática porque, conforme Maingueneau (2010), a essa literatura não se pode adotar um ponto de vista literário tradicional, visto que a ela só interessam os textos que escapam ao ordinário por privilegiar o valor estético. Contudo, “se nos concentrarmos no fato de que o termo “pornografia” contém o elemento *grafia*, a expressão “literatura pornográfica”, longe de ser contraditória, pode parecer redundante” (Maingueneau, 2010, p.10, grifos do autor). Nesse ínterim, ele reitera que

A porno-*grafia* é, de maneira constitutiva, *littera*, inscrição. Não se trata de alguma pulsão, aquém, de toda linguagem, mas de um conjunto diversificado de práticas semióticas restritas, inscritas na história, com uma finalidade social, distribuídas em tipos e em gêneros associados a determinados suportes e a determinados modos de circulação. (MAINGUENEAU, 2010, p. 10)

Tomada como inscrição ela não pode ser dissociada de práticas discursivas.

Para ele, a literatura pornográfica, é geralmente considerada como um gênero da literatura ou paraliteratura, mas ela só constitui um gênero se esse for designado como “qualquer agrupamento de texto fundado em determinado critério” (Maingueneau, 2010, p. 18). No entanto,

atualmente, seja em teoria literária ou em análise do discurso, a tendência maior é fazer um uso mais restritivo da noção de gênero. Nessa perspectiva, a literatura pornográfica deve ser considerada mais como um tipo de discurso (assim como o discurso político, o discurso religioso, o discurso administrativo etc. que recobre, em determinada época e para uma sociedade dada, diversos gêneros. (MAINGUENEAU, 2010, p.18)

Para Fernandes (2011), a conceituação da pornografia torna-se problemática quando é confrontada com o erótico ou o obsceno. Sobre isso, ela enfatiza que em termos de dicionário, obsceno “é aquilo que fere o pudor, é impuro e desonesto. Semanticamente, o termo refere-se ao “que se mostra em frente a cena ”(ob = em frente; sceno = cena). Assim, proferir uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores” (*ibidem*, 2011, p. 5, grifos do autor). Desse modo:

O erótico trata a obscenidade de forma sutil, está no campo da insinuação, numa espécie de jogo de sedução, explorando a sensualidade e sugerindo algum sentimento. A pornografia, no entanto, descreve o ato sexual em si, o mostra de maneira explícita, com a repetição gratuita de imagens obscenas, até mesmo incluindo aí o sadomasoquismo. Portanto, parece que o limite existente entre o erótico e o pornográfico seja uma questão de intensidade. (FERNANDES, 2011, p. 5)

Ao recorrer à história, percebemos que a pornografia está etimologicamente ligada aos estudos da prostituição. Conforme Grillo (2019, p.18):

a palavra pornografia surgiu na França na passagem do século XIX ao XX e foi cunhada a partir da palavra pornógrafo, que foi usada primeiramente por Ateneu na Antiguidade e retomada, em 1769, por Nicolas Restif de la Bretonne. Inicialmente, o termo pornografia estava relacionado aos estudos sobre a prostituição vindo a ser usada para se referir a temas tratados nas artes um pouco depois. Désiré Raoul Rochette foi o primeiro, em 1835, a usá-lo em seu estudo sobre a pintura no mundo antigo grego e romano. Nos estudos sobre a prostituição, pornografia relacionava-se à questão da higiene pública; enquanto que na história da arte antiga surgiu como um termo genérico para denominar uma classe de pintura, cuja temática era tida como obscena. (GRILLO, 2019, p.18)

Para Maingueneau (2010) desde a antiguidade, a 'grafia' do termo *pornografia* oscila entre a escrita e a pintura, assim como a noção de 'quadro', no século XVIII, constitui um dos termos chave dos textos pornográficos, não sendo exclusivo da pintura. Nos dias de hoje, ainda de acordo com Maingueneau (2010) a pornografia é, assim como no século XIX,

uma categoria que permite classificar algumas produções semióticas (livros, filmes, imagens...) e um julgamento de valor que desqualifica quem pode aparecer em interações verbais espontâneas ou em textos provenientes de grupos mais ou menos organizados: uma associação de pais de alunos, uma comunidade religiosa, um grupo de militantes políticos, uma comissão de censura etc. A isso se acrescentam as condenações fundadas em considerações parafilosóficas ou filosóficas. (MAINGUENEAU, 2010, p. 14)

Por outro lado, "a depender dos lugares e dos momentos, o rótulo "pornográfico" foi colado a produções que, em outros tempos ou em outros lugares, certamente não seriam listadas nessa categoria", (Maingueneau, 2010, p. 14, grifos do autor), isso porque

embora a pornografia, assim como a representação social da prostituta, andem juntas, elas recebem leituras diferentes, às vezes mesmo opostas, segundo as épocas e a cultura, que nem sempre foram acompanhadas do estigma que o Ocidente lhe atribui. Em algumas sociedades, nas quais nem a noção de propriedade privada, nem a de monogamia existiam, o sexo era encarado de forma totalmente diferente da nossa cultura. Em outras, tratava-se de um ritual de passagem praticado pelas meninas ao atingirem a puberdade; em outras ainda, os homens iniciavam sexualmente as jovens em troca de presentes. E o que dizer da pornografia na cultura Oriental? (Esta questão, por si só, necessitaria de um outro texto.) Junta-se a tudo isso que aquilo que é chamado de pornografia muda radicalmente segundo a moral vigente. Nossa visão de pornografia é tributária da maneira da cultura ocidental entender a sexualidade: na Antiguidade, sabemos, não existia a noção de pecado ligada ao sexo. (CECCARELLI, 2011, p. 3)

Desse modo, o estigma da pornografia está entrelaçado à cultura ocidental, que é, para Ceccarelli (2011), um divisor de águas entre as práticas sociais na antiguidade e a negatividade atribuída à pornografia. De acordo com ele, na antiguidade, a prostituição, bem como as representações da pornografia nunca tiveram conotação pejorativa e moralista como passaram a ser tratadas no Ocidente, em que o sistema

de valores é sustentado pelo imaginário judaico-cristão. Para ele, “[...] o uso da pornografia como uma expressão da sexualidade, caiu no crivo da moral sexual que, como sabemos, tem rígidas posições quanto ao uso da libido” (Ceccarelli, 2011, p. 3). Neste sentido, a pornografia no ocidente é um “um sintoma dessa moral sexual” (*ibidem*, 2011, p. 4). Para ele, a forma como uma cultura lida com a sexualidade está relacionada diretamente com a forma que a sexualidade é tratada nos mitos de origem.

Conforme Foucault, o simples fato de falar do sexo e de sua repressão possui um ar de transgressão deliberada, visto que ele é fadado ao proibido, ao mutismo e à inexistência. Por isso, “quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. (Foucault, 1999, p. 12). Nesse sentido, os autores que debruçam-se sobre a temática da pornografia transgridem todas as leis, tendo em vista que ela coloca em foco o sexo em sua forma mais crua, sem nenhuma fenda ou pudor.

No ensaio intitulado *O que há de errado com a pornografia*, Lucas Miotto (2012) problematiza o conceito de pornografia e contrapõe a afirmativa de que a pornografia é moralmente errada. Para ele, os argumentos utilizados pelos movimentos feministas e os conservadores contra a pornografia não são sólidos e, por isso, tornam-se insuficientes para comprovar esse argumento.

Para ele, quando se pensa no termo pornografia, “a primeira intuição que vem à tona [...] é a de que ela envolve algum material sexualmente explícito” (Miotto, 2012, p. 112), nesse sentido, “seja o que for que tenha conteúdo sexual explícito conta como pornografia: livros, revistas, filmes, esculturas, pinturas” (*ibidem*, 2012, p. 112), no entanto, para ele, essa definição, por incluir coisas demais, não é boa e, por isso,

Uma definição melhor de pornografia é a de que ela é “material sexualmente explícito que é primariamente designado a produzir excitação sexual em quem assiste [...]”. Essa definição é melhor, pois o critério da intenção consegue abranger aquilo que se costuma identificar por pornografia, nomeadamente filmes, revistas e alguns livros que ilustram ou descrevem pessoas nuas ou em pleno ato sexual, e consegue excluir algumas espécies de materiais que também contêm conteúdo sexualmente explícito, tais como documentários educacionais, livros de anatomia e romance (MIOTTO, 2012, p.113, grifos do autor)

Para ele, o que define um material como pornográfico, ou não, é a sua intenção de provocar excitação sexual, pois há textos, por exemplo, que contém cenas de sexo, assim como outros materiais, cujo fim não é, exclusivamente, a excitação sexual. Para exemplificar, ele mostra que “*O Bom Crioulo* é um romance que contém algumas passagens sexualmente explícitas, mas claramente não foi escrito com o único propósito de descrever práticas sexuais explícitas” (Miotto, 2012, p. 112).

“A palavra *pornográfico* refere-se a uma caracterização político-econômica da representação” (Preciado, 2018, p. 282). Desse modo, para ele, a pornografia está imbricada ao capitalismo.

4.1.2 Corpos-prazer: entre Lori Lamby e Corina – uma leitura de O caderno rosa e O caderno negro

O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe [...]: para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma *desfiguração* da língua, e a opinião pública solitaria grandes gritos, pois ela não quer que se Mesfigure a natureza”. (BARTHES, 1987, p. 50)

No livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, há diferentes gêneros textuais: a narrativa é construída em forma de diário e no decorrer do texto há o diálogo com outros gêneros: cartas, as quais são trocadas entre Lori e Abel, um caderno, copiado e colado dentro da narrativa e, por fim, contos que ela intitula de O cu do sapo Liu-Liu e outras histórias. Dentre esses textos, o caderno negro é uma narrativa à parte dentro da obra, com tempo e espaço, enredo e personagens próprios.

A narrativa *O caderno negro: (Corina: a moça e o jumento)* é ambientada em Curral de Dentro – Minas Gerais. O texto é narrado em 1º pessoa, um narrador-personagem, de nome Edernir. Ed, como é chamado, é um adolescente de quinze anos, de origem pobre que ajuda os pais no trabalho na roça. Corina, também personagem principal, é uma moça de 15 anos, filha de seu Licurgo – dono de uma farmácia a qual todo mundo se trata com ele. Outras personagens importantes no texto são Dedé, Logaritmo e Padre Tonhão. Diferentemente do caderno rosa, esse texto se desenvolve de maneira mais realista e as descrições ocorrem sem nenhum escrúpulo. O tempo da narrativa é cronológico.

Ao iniciar a história, Edernir descreve Corina como uma moça muito bonita e

de um corpo escultural: “peitos grandes, cabelos negros cacheados, bunda redonda, dentes lindíssimos” (Hilst, 2014, p. 27). Um termo utilizado por Edernir para referir-se à Corina no início do texto é a castidade, mas logo percebemos que o termo casta não se aplica à Corina.

Com uma vida pacata, a única coisa que alegrava Edernir eram as vezes em que ia visitar Corina. Em certa ocasião, após ouvir as vozes e os choros de Corina, ele foi ver do que se tratava e deparou-se com seu rosto desfigurado de tanto chorar, contudo, mesmo diante de sua face desfigurada ele alega que nunca achou a (suprimir) Corina tão bonita e descreve a cena:

Ela usava uma blusa da cor do céu azul, uma blusa de seda, e como ela estava suada de tanto chorar e sofrer com os gritos do pai, a blusa ficou agarrada nos peitos, e apareciam os dois bicos de pontas durinhas e saltadas. (HILST, 2014, p. 28)

Logo em seguida, Edernir tenta acalmá-la, pega e aperta a sua mão, mas rapidamente o pai dela aparece e o manda embora. Na volta para casa ele descreve: “no caminho de volta senti o meu pau duro dentro das calças, cada vez que eu pensava nos peitos e nos bicos pontudos da Corina o meu pau levantava um pouco mais [...]” (Hilst, 2014, p. 29). A partir desse momento, a narrativa vai se apresentando e se constituindo com elementos que perpassam uma cena erótica, não há nada que beire o interdito, pois tudo vai sendo mostrado sem nenhum escrúpulo:

“Eu estava tão perturbado que precisei pôr a mão dentro das calças, e segurei o caralho com força pra ver se ele se acalmava mas o efeito foi instantâneo. Esporrei” (Hilst, 2014, p. 29).

Aos poucos, Hilda Hilst vai inserindo na narrativa elementos que contribuem para criar uma cena erótico-pornográfica na mente do leitor. Percebemos através desses excertos a repetição exagerada para dar ênfase aos seios de Corina e ao órgão sexual masculino, neste caso, de Edernir.

Em o caderno rosa há as chamadas “bandalheiras”, mas a narrativa gira em torno do mostra/esconde, tendo em vista que os múltiplos discursos presentes no texto tornam as cenas narradas por Lori Lamby relegadas a segundo plano, por outro lado, em o caderno negro, tudo é mostrado e evidenciado. No desenrolar das cenas percebemos que não há um jogo de palavras como ocorre em Lori, a presença da pornografia aos poucos vai dominando o texto e se mostrando sem nenhum pudor:

Era bem uma boa légua até a casa de Corina e meu pau foi ficando duro pelo caminho só de pensar que eu ia ver a Corina outra vez. [...] A saia que Corina vestia era bem justa no corpo, bem apertada, e eu podia ver as nádegas estremeando quando ela se movia. [...] Então Corina se dobrou pra levantar as cobertas e eu não agüentei e abracei-a por trás, ela gemeu e falou: você é tão bonito, Edernir. Eu fui ficando muito nervoso mas fui pondo a mão embaixo da saia tentando suspendê-la, mas a saia era muito justa e não dava pra bolinar as coxas. Ela foi-se rebolando e suspendendo a saia e embaixo da saia não tinha calcinha. Fiquei muito excitado quando vi os pelos pretos e enroladinhos, e então ela perguntou assim: “quer ver de perto a minha vaginona? Pega nela, pega”. Tremi inteiro, ajoelhando, ela começou a passar a mão nos meus cabelos de jumento e foi empurrando com força a minha cabeça na direção da boceta. Eu não sabia muito bem o que fazer mas beijei o púbis gordo e escuro de Corina. Ela dizia: abre, abre põe a língua lá dentro. Eu, nos meus quinze anos quase castos, tinha um pouco de medo de abrir a vagina de Corina, então ela mesmo o fez, e eu comecei a lambê-la desajeitado. Enfia agora o teu pau, Ed, ela falou. [...] Bem, então enfiei, mas Corina se contorcia meio desesperada, dizia enfia mais Ed, mais, Ed, me atravessa com o teu pau, não tô sentindo quase, ela dizia. Eu suave tanto como se estivesse morrendo de febre malsã, alagado como se estivesse dentro d’água, e aquilo de Corina dizer tantas palavras também me confundia. [...] Frenético, eu quase metia até as bolas lá dentro e ela esfregava as minhas bolas com tamanho frenesi, com tamanho entusiasmo, que gozei muito antes desse discurso todo. Arriei em cima de Corina, mais pro moribundo que pro vivo. (HILST, 2014, p. 30)

O texto erótico-pornográfico aos poucos vai se desvelando e colocando o leitor na posição de *voyeur*. Conforme Preciado (2018, p. 281) “a pornografia é um dispositivo masturbatório virtual – literário, audiovisual, cibernético... Enquanto indústria cinematográfica, tem como objetivo a masturbação planetária multimídia”. Para ele, o que caracteriza a imagem pornográfica é a capacidade de estimulação que ela tem, independentemente “da vontade do espectador, os mecanismos bioquímicos e musculares que regem a produção do prazer” (*ibidem*, ano, p. 281). Desse modo, à medida em que entrega para o leitor um estímulo através de um dispositivo virtual, neste caso, o literário, o escritor, além de oferecer um estímulo, mexe em algo que deveria permanecer oculto, pois “transforma em “público” aquilo que supostamente deveria permanecer privado” (*ibidem*, p. 282, grifos do autor).

As cenas descritas na narrativa, criam sequências pornográficas dentro da obra, não constituem a obra em si como pornográfica, porque, “no próprio interior da literatura, impõe-se uma divisão entre as *sequências* pornográficas e as obras pornográficas” (Maingueneau, 2010, p.17, grifos do autor), desse modo, para o autor,

através dessa distinção, é permitido administrar a diferença entre os textos em que a intenção, de um modo geral, é a pornografia e os textos em que a intenção não é unicamente essa, mas que no decorrer do texto criam-se essas sequências. Nesse sentido, a obra de Hilda Hilst embora esteja entrelaçada a outros discursos, uma parte dela tem a intenção de provocar a excitação sexual no leitor, pois a obra apodera-se de “trechos de extensão muito variáveis que derivam da escrita pornográfica e estão, portanto, predispostos a provocar um consumo de tipo pornográfico” (Maingueneau, 2010, p. 17)

Mais adiante, em *O caderno negro*, Edernir sente-se incomodado pelos pensamentos obscenos relacionados à Corina, pois o personagem nutre sentimentos amorosos por ela e isso lhe causa um misto de sentimentos ao descobrir que Corina, além dele, também “metia” com Dedé – Ó Falado, isso faz ele decidir confessar-se com o padre Tonhão. Ao chegar na sacristia ele alega não ter encontrado ninguém, apenas um bilhete do padre direcionado aos fiéis justificando a sua ausência, mas antes de sair da sacristia ouviu um ruído e então foi procurar de onde vinha. Deparou-se com uma cena que o deixou perplexo:

[...] E por uma bela fresta da janela toda carcomida vi: Padre Tonhão arfava. A batina levantada mostrava as coxas brancas [...]. O pau do padre, era, valha-me Deus, um trabuco enorme que entrava e saía da vaginona de Corina, ela por cima, ele se esforçando arroxeadado pra ver o pau entrar e sair. Ela, com aquela discurseira toda: ai, Tonhão, ai padre caralhudo, ai gostosura, ai, santa mãe do senhor que te fez Tonhão. Depois a falação do padre: ai, bocetuda mais gostosa, quero te pôr no cu também, vira vira, Cô (pensei: foi aqui que ela aprendeu a reduzir os nomes), vira, putona. Corina de quatro, e o caralho do padre tonhão agora entrava e saía do buraco de trás da moça, ela rebolando, os olhos revirados. Aí ele tirava um pouco e ele gemia: “Não faz isso, Tô, não faz assim, tua égua (coitada das éguas) vai morrer de tesão. E ele: “Ajoelha, e pede por favor, diz que se o meu trabuco não entrar mais no teu buraco tu vai morrer, diz, pede em nome do chifrudo, anda, pede”. Corina falava bastante, mas não dava pra ouvir tudo. Depois se arrastava aos pés dele, lambia-lhe os dedos do pé, e padre Tonhão que falava mais alto que Corina continuava o discurso: “Não vou por não, vou é esporrar na tua boca, cadelona gostosa (coitada das cadelas!), putinha do Tô (coitada das putinhas)”. Corina chorava, implorando, segurava os peitos com as mãos, fazia carinha de criança espancada (coitada das crianças) e ia abrindo a boca: “Então esporra, Tô, esporra na boquinha (coitada das boquinhas!) da tua Corina”. Claro que esporrei vendo e ouvindo toda aquela putaria, as pernas bambas, a garganta seca, e ainda (acreditem) completamente desesperado de paixão. (HILST, 2014, p. 33-34)

Nesse excerto, Hilda traz para a cena um padre, fazendo referência aos romances libertinos do sec. XVIII, coloca em cena o sagrado e o profano e insere Edernir no ato através da observação – voyeur. Maingueneau (2010) nos diz que a pornografia é radicalmente transgressiva. Isso porque enquanto a sociedade busca dar visibilidade mínima ou nenhuma visibilidade a práticas sexuais, ela busca dar visibilidade máxima. Para ele, a partir do momento em que os bons costumes distinguem o que pode e o que não pode ser mostrado em sociedade, determinam, em um só movimento, o espaço do pornográfico, que consiste em mostrar tudo, inclusive, aquilo que não pode ser mostrado de jeito nenhum.

A pornografia é “toda técnica audiovisual sexualmente ativa capaz de modificar a sensibilidade e a produção de desejo, de colocar em funcionamento ciclos de excitação-frustração e de produção de prazer psicossomático” (Preciado, 2018, p. 290-291). Podemos observar esse ciclo em Edernir, que na narrativa funciona também como voyeur. Em alguns momentos do texto ele vê a cena acontecendo em sua frente – Corina no ato sexual com outros homens, o que causa nele a excitação e, conseqüentemente, atinge o orgasmo, mas logo em seguida fica triste, sente-se incomodado por sentir desejo e satisfação a partir daquilo que seus olhos veem.

No caderno negro, observamos a diferença em termos de linguagem nas nomeações das genitálias. Enquanto em Lori há um exagero, mas de forma infantilizada: “[...]e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos” (Hilst, 2014, p. 11), no caderno negro essas nomeações ocorrem de forma escrachada: “[...] teu pau é magro pra mim, eu gosto é de uma boa pica igual a do Dedé” (Hilst, 2014, p. 32)”. Em Lori, termos como *coisinha*, *coisa pau*, *água de leite*, para descrever o sêmen, bem como *xixoquinha*, são usados com muita frequência, por outro lado, no caderno negro, os termos são usados de forma popular: *caralhudo*, *pau*, *pica*, *bocetona*, *vaginona*.

Em cada passagem vão sendo inseridos novos elementos na narrativa, como veremos abaixo em outro momento do texto:

Então fui tirando as calças bem devagar, fui tirando tudo. Corina e Dedé começaram a sorrir delicados, e eu, pelado, fui até o pasto, peguei o Logaritmo, fui puxando o jumento pra mais perto de casa. Amarrei o Logaritmo na estaca da cerca, comecei a me masturbar mansamente, e fui dizendo: “Querida Corina, vai mexendo no pau do Logaritmo que eu quero ver o pau dele. Ela ria pra se acabar. Dedé também. “Isso é que é invenção gostosa”, Dedé dizia. Corina replicou:

“E você acha, tonto, que eu já não buli no pau do Logaritmo? Ela ajoelhou-se embaixo do bicho e esticava a pele dele pra cima pra baixo, abraçava aquela vara enorme e o bicho zurrava, e ela ria, se esfregando inteira no pauzão do jumento. (HILST, 2014, p. 36)

Mais adiante:

Dedé chegou bem perto de mim e falou: “Você é lindo, Edernir, eu gosto mesmo é de você”. Dei-lhe uma tapona na boca, ele rodopiou, ficou de bunda pra minha pica, enterrei com vontade minha linda e majestosa caceta naquele ridículo cu do Dedé. Ridículo é o que eu pensava de tudo àquela hora. Ele gritava: “Aiaiai que delícia a tua cacetona Edernirzinho. (HILST, 2014, p. 36)

Através destes recortes percebemos que além da figura de um padre, Hilda traz à cena a zoofilia e o intercâmbio entre Dedé e Edernir, elementos que constituem a pornografia, haja vista que a “intercambialidade é outra regra da pornografia comercial. Na “pornotopia”, todos os corpos se equivalem; todos são escravos do prazer. Mesmo a presença da zoofilia não é elemento aberrante no contexto geral dessa pornografia” (Souza, 2008, p. 59, grifos do autor).

Por outro lado, observamos em Lori Lamby a incidência da possível pornografia como uma forma de atrair a atenção do público, por isso, entendemos a pornografia de O caderno rosa como uma performance da autora. O caderno negro, nesse sentido, funcionaria como um texto à parte dentro da narrativa, em que a pornografia convencional com recursos inerentes à ela, faz-se presente no texto.

Ao passo que o caderno negro aproxima-se do real, em Lori podemos observar esse distanciamento no que tange a representação do sexo em si como um dos recursos da pornografia comercial, ao invés disso, em Lori fica mais evidente outros discursos que se sobressaem nas cenas ditas pornográficas “ele pediu pra eu ficar dizendo que gostava de dinheiro enquanto ele me lambia. Eu fiquei dizendo: eu gosto do dinheiro” (Hilst, 2014, p. 12). Em outro momento do texto:

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 de 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, 2014, p. 23)

A construção do enredo gira em torno da crítica à pornografia x capitalismo e ao mercado editorial, desse modo, ela utiliza-se do recurso para tecer críticas ao próprio recurso, no caso, a pornografia. De qualquer modo, independente de como a cena acontece, a pornografia é transgressiva. Isso porque, conforme Maingueneau (2010, p. 40), o simples fato de ser um dispositivo de representação para um leitor posto na posição de *voyeur*, o dispositivo pornográfico transgride as proibições, pois introduz terceiros em um espaço íntimo.

Vale lembrar que o conflito existente em o caderno rosa gira em torno do Mercado Editorial e o escritor Lalau. O caderno negro, nesse caso, é uma produção de Lalau para entregar exatamente ao Mercado Editorial aquilo que ele quer: a produção de uma obra cuja pornografia comercial exista. Nesse caso, a pornografia em o caderno negro funciona como crítica e ironia em relação a própria produção literária.

Lori, em conversa com tio Abel indaga: “por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha?” (HILST, 2014, p. 17), em outro momento, quando os pais descobrem a existência do seu diário e ela escreve uma carta pra se justificar, alega que a sua escrita baseou-se nas revistinhas dos pais com figuras das “moças e dos moços fazendo aquelas coisas engraçadas. [...] quando você comprou a outra televisão junto com o aparelhinho, eu também ligava tudo [...] e vi aquelas fitas que vocês se trancam lá quando você já está cansado, de tardezinha” (Hilst, 2014, p. 54). Isto confirma que “a pornografia não é simplesmente uma indústria cultural entre outras: é o paradigma de toda indústria cultural” (Preciado, 2018, p. 287). Ao mencionar o dinheiro, há uma discussão implícita sobre o capitalismo. As revistas e a televisão junto com o aparelhinho estão relacionadas aos dispositivos pornográficos que viviam em circulação na época em que o livro foi escrito. Ao trazermos essa discussão para os dias de hoje, o advento da internet é o que move essa indústria, conforme Preciado (2018, p. 287):

a indústria do sexo não é só o mercado mais rentável da internet: é também o modelo de rentabilidade máxima do mercado cibernético global – só comparável à especulação financeira: investimento mínimo, venda direta do produto em tempo real e formato único, satisfação imediata para o consumidor. Cada portal da internet se configura e se organiza de acordo com esta lógica masturbatória de consumo pornográfico. (PRECIADO, 2018, p. 41-42)

Ao adentrar no universo “pornográfico” através da literatura, Hilda Hilst traz à tona questões que são particulares dos escritores: o desejo de ser reconhecido por um vasto público através de uma literatura consumível ou entregar o que o Mercado Editorial/público quer: bandalheiras, (mas sem muito exagero). Nesse diálogo com o leitor ela busca ser entendida e compreendida. No entanto, o escritor não tem mais poder sobre o texto. Ao entregá-lo para o leitor, esse tem a escolha de aceitar, ou não, aquilo que lhe é dito, talvez por isso, ainda hoje, ela continue sendo incompreendida por um grande público.

A pornografia é “a sexualidade transformada em espetáculo, em virtualidade, [...] É a sexualidade transformada em representação pública, em que pública implica direta ou indiretamente tornar-se “comercializável”. (Preciado, 2018, p. 281-282, grifos do autor). Neste sentido, o que Lalau queria do pai de Lori (escritor) era exatamente o que o Mercado queria de Hilda: putaria, mas só um pouquinho.

Para Barthes, (1987), um texto que não está ligado a uma prática confortável de leitura, desconforta o leitor e o coloca em um estado de perda, trata-se de um texto de fruição. Esse texto “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (Barthes, 1987, p. 21-22).

Não entendemos o caderno rosa como um texto confortável de ler, ao invés disso, percebemos que ele brinca com os sentidos do leitor. As questões que ele abarca, perpassam um texto assumidamente pornográfico. Observamos, através da representação das personagens Lori Lamby e Corina, que a autora brinca com a linguagem enquanto trata de assuntos sérios e pertinentes à sociedade. Em Lori Lamby, percebemos uma personagem cuja construção é pautada na relação entre as descobertas dos prazeres da língua em sua dualidade – a que lambe, a que escreve, e o corpo em suas múltiplas formas – o que sente e proporciona prazer, o que é toda linguagem. Corina, por outro lado, é a moça que se entrega aos prazeres da carne, a única diferença é que o seu corpo está sempre a serviço do prazer masculino. Sobre Lori Lamby, Ribeirão *et al.*, (2021, p. 128) nos diz que:

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. (RIBEIRÃO *et al*, 2021, p. 128)

Desse modo, vemos em Lori Lamby uma personagem cuja linguagem em suas formas mais íntimas constitui a sua construção. Ribeirão *et al.*, (2021) inferem que a curiosidade de Lori a conduz à exploração das várias camadas da língua para “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” (*ibidem*, 2021, p. 132).

Percebemos em Lori a curiosidade e a necessidade em aprender tanto sobre o seu corpo quanto sobre o significado das palavras desconhecidas como podemos observar no excerto a seguir:

Mami me ensinou que a minha coisinha se chama lábios. Achei engraçado porque lábio eu pensei que era a boca da gente, e mami me disse que tem até mais de um lábio lá dentro, foi isso que ela disse quando eu perguntei como era o nome da coisinha. Quem será que inventou isso da gente ser lambida e porque será que é tão gostoso? (HILST, 2014, p. 13)

Mais adiante ela fica intrigada com uma palavra usada por um dos seus “clientes” e recorre à mãe para saber o significado: “ele usou uma palavra que eu depois perguntei pra mamãe e mami disse que essa palavra que eu perguntei é regimento. Então regimento, ele disse” (Hilst, 2014, p. 17). Em outro momento o “moço” utiliza uma nomeação para seu órgão a qual Lori desconhece e ela indaga: “- A tua coisa se chama assim?” (Hilst, 2014, p. 17). Outro momento que fica muito evidente a relação de Lori com a língua em suas múltiplas formas podemos observar a seguir:

Depois ele quis passar a língua em mim, e a língua dele é tão quente que você não entende como uma língua pode ser quente assim. Parecia a língua daquele jumento do meu sonho, da história que o senhor mandou. 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, 2014, p. 48)

“A narrativa é o lugar em que, pela ficção, Lori se distancia do real perverso que agride o leitor” (Fujimura, 2008, p. 2), assim, Fujimura, nos diz que podemos começar a pensar, sem tantos pudores e com os olhos deslocados um pouco do real, sobre a

“multiplicação das formas de se falar o corpo, as imagens geradas e as idéias gozosas que nos inundam com abundância, assim como os nomes que, pelo trabalho da língua feroz de Hilda Hilst, propagam-se nos relatos inocentes de Lori” (*ibidem*, 2008, p. 3). O corpo de Lori é entregue aos prazeres de diversas formas: na descoberta da potencialidade da língua, nos prazeres do corpo, nos prazeres do outro. Para Fujimura (2008, p. 1)

Os modos de dizer o corpo, nesta obra, passam por uma escrita que parece se empenhar no brincar da criança que testa nomeações às partes do seu corpo e o do outro, nas imagens produzidas através da palavra e, finalmente, na fricção das idéias sexuais, quando postas em evidência por uma narradora menina, afirmando as delícias do toque masculino e do sexo por dinheiro – um corpo todo prazer, um corpo que trabalha. (FUJIMURA, 2008, p. 1)

Nesse sentido, o corpo de Lori Lamby é constituído como um “corpo todo Prazer” (Fujimura, 2008, p. 1). Para ela, ao adentrar o universo de Lori Lamby, “o leitor é lançado no terreno instável do impasse entre o absurdo do que é lido e da permissividade do literário” (*ibidem*, 2008, p. 1). Assim, “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” (Ribeirão *et al*, 2021, p. 131).

Fujimura (2008), ao analisar a personagem Lori Lamby aproxima as formas de se dizer o corpo em Hilda Hilst à leitura de Silviano Santiago sobre as obras de Rubem Fonseca em seu ensaio “Errata”, desse modo, ela pensa nas “formas baixas, escrachadas de se nomear o corpo-pedaço, como mecanismo que faz preencher os espaços do corpo discursivo pela imagem do riso e não de algo ofensivo, imoral” (Fujimura, 2008, p. 2).

Elódia Xavier (2021), ao falar sobre o *Corpo erotizado*, nos diz que esse corpo estará vivendo a sua sexualidade com toda segurança, fielmente, estando, ou não, envolvido pelo amor. Tanto em Lori quanto em Corina vemos corpos que vivem a sexualidade de forma diferente, uma através do corpo que é todo linguagem, a outra, através do corpo que é objeto de prazer do outro.

O corpo de Corina, por outro lado, não distingue nem escolhe quem vai tocá-la: Edernir, Dedé, Tonhão, Logaritmo. Entre o corpo de Lori e o corpo de Corina parece haver uma aproximação no que tange as questões do corpo como objeto de

prazer masculino, mas ao mesmo tempo, uma distância enorme. Isso porque, em Lori Lamby

O papel da palavra obscena, [...], parece tentar explodir com as formas ditas “sérias” das partes do corpo, exercendo, dentro da narrativa, a experimentação, o brincar do artista com a linguagem, na voz da narradora que registra, com inocência, sua visão do corpo e do sentir do mesmo. (FUJIMURA, 2008, p. 4)

enquanto isso, Corina aparece como uma personagem que nos faz refletir sobre a representação da mulher nas práticas sexuais evidenciadas nos dispositivos pornográficos, isso, se pensarmos no texto de Hilda Hilst como uma crítica ao que a sociedade consome em termos de pornografia.

Em o caderno negro a sexualidade de Corina, a forma como ela se entrega aos prazeres carnis, faz Edernir sentir-se desconfortável. É importante ressaltar que ele nutre um sentimento amoroso por ela, ao mesmo tempo, faz dela objeto de seus desejos. Ao descobrir que além dele, Corina se entrega para outros homens, Edernir revolta-se, porque, mesmo sem ter nenhum tipo de relacionamento com a personagem, ele se sente dono de seu corpo, além de idealizá-la como uma menina quieta, com comportamentos opostos aos que descobre dela:

então aquele delicado maneiroso tinha um caralhão e metia com a minha doce Corina, aquela que eu achava uma santinha, os olhos acastanhados, as pestanas longas quase douradas, o jeitinho que antes era meigo, o olhar cheio de ternura, aquela minha Corina fodia com o desdentado Dedé-O Falado? Cheio de ciúme e raiva, no entanto controlei-me. (HILST, 2014, p. 32)

Em alguns momentos do texto ele evidencia não ter muito conhecimento sobre sexo: “eu nos meus quinze anos quase castos, tinha um pouco de medo de abrir a vagina de Corina, então ela mesmo o fez, e eu comecei a lambê-la desajeitado” (Hilst, 2014, p. 31). Em outro momento, “[...] E pueril e inocente comecei a dar tratos à bola” (*ibidem*, 2014, p. 36). Em contrapartida, Corina se entrega sem pudor aos prazeres carnis, para ela, não há distinção entre os homens os quais lhe tocam. A personagem demonstra sentir prazer em satisfazer-se sexualmente em todas as passagens do texto. Nessa perspectiva, o que chama a atenção é o desfecho de o caderno negro:

Ela ajoelhou-se embaixo do bicho e esticava a pele dele pra cima pra baixo, abraçava aquela vara enorme e o bicho zurrava, e ela ria ria, se

esfregando inteira no pauzão do jumento. Dedé chegou bem perto de mim e falou: “Você é lindo, Edernir, eu gosto mesmo é de você”. Dei-lhe uma taponada na boca, ele rodopiou, ficou de bunda pra minha pica, enterrei com vontade minha linda e majestosa caceta naquele ridículo cu do Dedé. Ridículo é o que eu pensava de tudo àquela hora. Ele gritava: “Ai aiai que delícia a tua cacetona Edernirzinho. Assim que esporrei (apesar de ridículo), dei-lhe uma vastíssima surra de cinta e quando ele já ia desmaiando a Corina tentando fugir, agarrei-a, forçando para que continuasse a masturbar o bicho. Comprimindo-lhe com energia as bochechas, fiz com que recebesse em plena boca a tonelada de porra do jumento. E assim esporrada, meti-lhe um murro, quebrando-lhe os magníficos dentes. Deixei os dois desmaiados, a velha Cota sempre fechada no seu quarto, o jumento comendo os girassóis plantados rentes à parede da casa, o olhar amortecido e gozoso. Voltei para casa, meus pais ainda estavam na roça, pus minhas tristes roupas na mala de papelão, andei por uns atalhos, cheguei à estrada, tomei uma carona, fumei o primeiro cigarro daquele dia, e nunca mais voltei a Curral de Dentro.

Eu era um moço muito bonito, também com dentes perfeitos, e ainda hoje o sou. Tenho trinta anos. Vivo na cidade grande. Sou dentista. Meus amigos também me chamam de Ed. (HILST, 2014, p. 37)

Percebe-se que após ter usado o corpo de Corina para satisfazer os seus desejos sexuais, Edernir desfigura seu rosto, agride-a. Embora o desfecho da narrativa perpassa a representação dos atos pornográficos convencionais, a agressão física de Corina, motivada pelo misto de sentimentos de Edernir, representa a sujeição das mulheres na pornografia, tendo em vista que a autora apodera-se dela para tecer uma série de críticas no texto em estudo. Sobre isso, Ceccarelli (2011) evidencia que no imaginário da cultura ocidental a mulher é vista como a responsável pela “perda do paraíso e, conseqüentemente, de todo mal daí advindo” (Ceccarelli, 2011, p. 8), nesse sentido, ele enfatiza que a pornografia expõe a mulher a humilhação, enquanto ao homem é enaltecida a sua posição viril, para ele, a relação entre homem e mulher estabelecida com a pornografia não passa despercebida.

Na narrativa em estudo, é perceptível que ao usar elementos que constituem a pornografia, Hilda Hilst utiliza a própria pornografia como crítica social. Embora Corina demonstre sentir muito prazer no ato sexual, ela é violentada como uma forma de punição. “A mulher-objeto, qualificada como “puta” e sempre a serviço do prazer masculino” (Fernandes, 2011, p.12), é um dos elementos convencionais da pornografia. A representação da mulher em o caderno negro é uma clara demonstração do lugar de inferioridade atribuído à ela em nossa sociedade, cujo

modelo existente é hierárquico, patriarcal, sexista, machista e misógino pondo em evidência o privilégio masculino; às mulheres, por sua vez, são condicionadas à subordinação e vislumbradas como objetos sexuais e de reprodução, resultando na falta do reconhecimento feminino enquanto sujeitos políticos e autônomos das suas próprias vidas e histórias. (SILVA *et al*, 2019, p. 2)

A construção social do sujeito feminino é permeada pela opressão e submissão, em toda e qualquer instância. Historicamente, em todas as esferas sociais o homem detém o poder em relação à mulher. Desse modo, a construção da personagem Corina em o caderno negro nos mostra esse lugar de submissão e, até, violência em que a mulher está submetida na sociedade em que vivemos, porque ela poderia estar vivendo a sua sexualidade de forma plena, poderia realmente sentir prazer em se entregar para muitos homens, mas Edernir sente-se no direito de violenta-la e de quebrar seus lindos dentes, sendo assim nos mostra como a mulher ainda é um sujeito marginalizado em nossa sociedade.

Esse lugar de submissão e violência fica mais evidente no texto no momento em que Edernir agarra Corina e força-lhe a masturbar o animal, em seguida força-lhe a receber o sémen do mesmo. Dessa forma, percebe-se que a subordinação feminina como resultado de uma construção social está em todas as esferas da sociedade, sendo uma delas as produções pornográficas, as quais colocam a mulher em um lugar de submissão e apoderam-se da ideia de que ela tem que proporcionar, a todo custo, o prazer masculino (Barros *et al.*, 2020). Assim, os autores entendem que o mercado pornográfico ao ser direcionado, “em sua maioria, ao público masculino, acaba por se tornar um reflexo sociocultural, replicando e reiterando uma sociedade que inferioriza e sexualiza corpos femininos” (*ibidem*, 2020, p. 2). O corpo de Corina não é seu, não pertence a si mesma, embora ela seja uma amante dos prazeres carnais, sua subjetividade é invadida e violada. Através da representação da personagem Corina, Hilda Hilst traz à tona a crítica social a própria pornografia convencional. Essa, por sua vez, pode ser entendida “como a exibição gráfica de materiais sexuais” (Ribeiro & Miguens, 2018, p. 148), em que

a sexualidade feminina seja mostrada de forma subalterna e haja a degradação de mulheres, deflagrada através de comportamentos agressivos, abusivos e degradantes, em contexto de dominação masculina, de maneira que se pareça endossar, encorajar ou normalizar a violência de gênero. (RIBEIRO & MIGUENS, 2018, p. 148)

Assim, percebemos que Corina ao ser violentada, ter seus dentes todos quebrados no final do ato sexual, representa a pornografia convencional como um mecanismo em que a mulher é deflagrada através do comportamento citado acima. Edernir, além de violenta-la, beneficia-se dos prazeres gerados através do corpo da personagem.

A partir da narrativa em estudo, Hilda Hilst abre debates para muitas questões acerca da pornografia. No campo acadêmico muitas discussões em torno desse tema vem tomando espaço considerável. Nessa perspectiva, muitos entendem a pornografia como uma prática que incita a violência de gênero, por outro lado, há estudos que defendam a sua existência. “Na verdade, a pornografia não passa de uma ficção, um teatro, uma representação exagerada da realidade” (Miotto, 2012, p.114), e por isso “os julgamentos morais que fazemos da vida real não podem ser estendidos à mera ficção” (*ibidem*, 2012, p. 114).

De qualquer modo, o texto hilstiano nos mostra, através de Corina, que a pornografia submete a mulher à humilhação, invalida os seus desejos e invade a sua subjetividade. Lori Lamby, por outro lado, apaixonada pelas descobertas da língua, segue descobrindo outras formas do fazer literário. Após ter seu caderno encontrado e ser descoberta pelos seus pais, ela conta um segredo para o editor Lalau “eu estou escrevendo agora histórias pra crianças como eu e só quero mostrar para o senhor pra ver se essas também o senhor quer botar na máquina. Eu acho que elas são lindas!” (Hilst, 2014, p. 56-57), Lori não para de escrever e inventar histórias, o que no início eram histórias para adultos, agora o que ela escreve “[...] são histórias infantis, sabe, tio. Se o senhor gostar, eu posso fazer um caderno inteiro delas. O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias” (Hilst, 2014, p. 57).

Ao final de toda a narrativa, após contar três de suas histórias infantis e transcrever um poema roubado dos escritos de seu pai de uma prateleira intitulada Bosta, da qual o caderno negro fazia parte, Lori Lamby indaga: “Papi, o que é refolho robusto, hein? E robusto bastão, hein?” (Hilst, 2014, p. 59). Assim, Lori mais uma vez mostra a sua relação intrínseca com a linguagem e sua vontade de descobrir o mundo através da língua.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do percurso trilhado nessa pesquisa buscamos entender a relação existente na narrativa entre a pornografia e a performance, desse modo, percebemos que a construção do texto hilstiano beira a uma linha tênue entre a dita pornografia e a crítica social, pois ela oferece recursos ao leitor para que esse escolha qual caminho de leitura seguir. Por isso, é preciso ser um leitor crítico para compreender que o texto não é pornografia comercial, é necessário debruçar-se sobre ele e problematizar as questões colocadas em pauta pela autora, para não enxergá-la como uma “escritora maldita”.

O caderno rosa, embora, desde a sua publicação em 1990, tenha sido objeto de estudo da literatura a partir de diferentes abordagens teóricas, ainda suscita várias leituras, pois é um texto instigante e passível de análises em outros vieses, tendo em vista que aborda questões muito complexas. Por isso, debruçar-se sobre esse texto exige de nós a capacidade de entender e separar o literário do real, pois a literatura pode dizer tudo. Por outro lado, ela também é um espaço de representação, e consequentemente, de denúncia.

Adentrar o universo infantil de Lori Lamby e o universo de Corina é entender que Hilda utiliza abordagem diferente na construção das personagens, em que uma brinca com a linguagem enquanto a outra entrega-se aos prazeres da carne e é violada como forma de punição.

Debruçar-se sobre o caderno rosa é, antes de tudo, desatar nós. Entender que a hipocrisia, bem como o falso moralismo estão enraizados em nossa sociedade. Isso fica muito claro quando Hilda Hilst divulga seu livro através da mídia e enfatiza que trata-se de um livro pornográfico, depois surpreende-se com a alta vendagem da obra. Assim, desatar esses nós é expor e contrapor aquilo que a sociedade busca esconder. Através da narrativa percebemos que Hilda Hilst traz à tona muitas questões que suscitam um olhar crítico por parte do leitor.

Ao realizar a leitura da narrativa hilstiana a partir do conceito de performance, entendemos que a obra trata-se de um texto que, a partir da construção de personagens, do enredo e desfecho, utiliza-se da pornografia como forma de tecer a crítica à própria literatura e ao meio pelo qual ela veicula. Além disso, ela utiliza-se da ironia para, através de discursos midiáticos, atrair a atenção de um público leitor.

Entender o livro em questão é também compreender que a literatura permite

discursos que em outras instâncias não são permitidos. E ser permitido implica dizer que precisamos aceitar a permissividade do literário e lidar melhor com ela. A criação da personagem Lori, por exemplo, é algo que motiva discussões até hoje, porque há quem associe a personagem realmente a uma criança, o que buscamos desconstruir durante essa pesquisa, pois usar uma personagem de oito anos para narrar o texto dito pornográfico constitui uma estratégia da autora para chocar o público, bem como o mercado editorial e conseqüentemente, atrair todas as atenções para a narrativa e para si, no desejo de ser entendida e compreendida, no entanto, ainda hoje há quem não consiga debruçar-se sobre o livro, justamente por sua complexidade em relação a construção da personagem e do enredo.

Percebemos, a partir desse estudo, que em *O caderno negro* a autora, de fato, utiliza cenas e descrições para provocar a excitação sexual em seus leitores, pois ela entrega um texto com recursos da pornografia convencional e descreve as cenas de modo a inserir um leitor enquanto *voyeur* na narrativa. Nesse mesmo texto, ela faz-nos refletir sobre a representação da mulher nos dispositivos pornográficos através da personagem Corina, que se entrega aos prazeres da carne, mas no final é violada e violentada.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene. **Representação e performance na literatura contemporânea. ALETRIA** - v. 16 - jul. - dez. – 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18173>. Acesso em: 07 mai. 2020

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Editora Perspectiva. 1987.

BARROS, Eloísa Amorim de Barros. MACHADO, Layâna Maria Araújo Machado. BIÁ, Mayara Gato de Sena. GUERREIRO, Rafaela Azevedo. **A mulher como produto de satisfação masculina na pornografia: uma análise histórico-social. REVES - Revista Relações Sociais**, Vol. 03 N. 04, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/reves/article/view/10380> Acesso em: 09 de fev. de 2024.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. L&PM Editores S/A, Porto Alegre, 1989.

BEIGUI, Alex. **Performances da escrita. ALETRIA** - v. 21 - n. 1 – jan. - abr. - 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/18504>. Acesso em: 03 mai. 2020.

BORGES, L. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009. p. 117-145. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9638>. Acesso em 25 mar. 2020.

BORGES, L. **Sobre a obscenidade inocente: O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst. OPSIS**, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 20–32, 2010. DOI: 10.5216/o.v6i1.9310. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9310>. Acesso em: 27 mar. 2022.

BUSATO, Susanna. ASSUNÇÃO, Sandra. **DOS ESPAÇOS DO CORPO AO CORPO NO ESPAÇO: LITERATURA E CULTURA. REVELL**. 2020 - v. 2 - número 25 issn 2179-445. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/16497> Acesso em: 05 de jan. de 2024.

CASTRO, Maria da Graça de. ANDRADE, Tânia M. Ramos. MULLER, Marisa C. **Conceito mente e corpo através da história**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 11, n. 1, p. 39-43. jan./abr. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/SbNh8XMXRgHQRthYPfDRmnJ/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 05 de jan. de 2024.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COLMENERO, Patrícia. **Escrita-vida: recontar a performance na literatura. Revista interfaces**, número 24, vol. 1, janeiro–junho, 2016. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29667/16700>. Acesso em: 16 mai. 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Maria Teixeira Mendes. SILVA, Daniele Nunes. **O corpo que escreve: considerações conceituais sobre aquisição da escrita**. *Psicologia em Estudo*, Maringá. v. 17, n. 1, p. 55-62, jan./mar. 2012. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/pe/a/X7G3QVgqcMxTF7KZ6wb364m/?format=pdf&lang=pt>

Acesso em: 20 de Jan. de 2024

CECCARELLI, Paulo Roberto. **A pornografia e o Ocidente**. *In: Revista (In)visível-Portugal*. 2011. Disponível em: https://www.ceccarelli.psc.br/texts/ceccarelli_a-pornografia-e-o-ocidente Acesso em: 25 de Jan. de 202

DANTAS, Jurema Barros. **Um ensaio sobre o culto ao corpo na contemporaneidade**. *Estudos em Psicologia*. Rio de Janeiro. V. 11, n. 3, p. 898-912. 2011. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S180842812011000300010 Acesso em: 13 de fev. de 2024.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

FERNANDES, Clarice Cerqueira. Uma estratégia obscena: O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**. Vitória, s. 2, ano 7, n. 8, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/reel/article/view/3687>. Acesso em: 15 de mar. de 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro, Graal, 1999.

FRANCO, M.A., SANTOS L.A., CAMINHA, I.D.E. **O. Subjetividade, corpo e intercorporeidade a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty**. *HOLOS*, Ano 36, v.8, e9620, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/X7G3QVgqcMxTF7KZ6wb364m/> Acesso em: 21 de Jan. de 2024.

FUJIMURA, Calima Miwa. **Escrevendo o corpo: a erótica de Hilda Hilst**. USP, São Paulo. 2018. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/031/CALINA_FUJIMURA.pdf Acesso em: 02 de fev. 2024

FUKS, Rebeca Leite. Hilda Hilst e os limites da linguagem: uma leitura de *O caderno rosa de Lori Lamby*. **Travessias**, v. XIII, p. 238-246, 2011.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo. Perspectiva, 2013.

GUIDA, Ângela Maria; MACHADO, Daniel Almeida. Narrativas / **Máquinas performáticas: um diálogo entre literatura e performance**. *Outra travessia*. V.2, n. 30, p. 7-23, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/73656>. Acesso em: 14 mar. de 2022.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo. Massao Ohno Editor, 1990.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby** in: *Pornô chic*. São Paulo. 1º ed. Globo, 2014.

Kafka: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Errâncias narrativas em *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer: a performance na letra**. *Revista Vozes dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas – MG – Brasil – Nº 02 – Ano I – 10/2012*.

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance: Incursões teóricas a partir da escrita literária de Lembel, Lispector, Prata e Saer**. Dissertação – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, p. 176, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Parábola Editorial. 2010

MIOTTO, F. H. **A fenda do gozo: uma leitura de O Caderno Rosa de Lori Lamby (1990), de Hilda Hilst, através da obra *Le Plaisir du texte* (1973), de Roland Barthes**. *Revista Criação & Crítica, [S. l.]*, v. 30, n. 30, p. 120-138, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/184403>. Acesso em: 19 mar. 2022.

MIOTTO, Lucas. **O que há de errado com a pornografia?** *FUNDAMENTO – Revista de Pesquisa em Filosofia*, n. 4, jan–jun – 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/fundamento/article/view/2279> Acesso em: 10 de fev. De 2024

MORAES, Eliane Robert. **Da medida estilhaçada**. *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8. Outubro de 1999.

MOREL, KátilaKormann. **O caderno rosa de Lori Lamby: a escrita como objeto a na pornografia de Hilda Hilst**. *Leitura Flutuante, revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise* o **negrito vai apenas no título da obra referida**, PUCSP, v. 7, n. 2, p.8-24, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/25898> Acesso em: 20 de jul. de 2022.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Notas Marginais sobre o erotismo: O caderno rosa**

de **Lori Lamby**. Travessia nº 22, Florianópolis, UFSC, 1991. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17182>. Acesso em: 02 mar. 2022.

OLIVEIRA, Paulo César. **Escrita e corpo: um domínio político na literatura libertina de Hilda Hilst**. E-escrita – Revista do Curso de Letras da UNIABEU. Nilópolis. V.3, n. 1 A, jan – abr. 2012. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/359/0>. Acesso em: 20 mar. 2022.

SCHCOLNIK, Fernanda. **Hilda Hilst: escritora maldita?** Estação Literária, publicação semestral do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, v. 12, p. 452-468, jan. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art29.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2022.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. Artmed. 6. ed. Porto Alegre, 1998.

SILVA, Natália Marques da; VILALVA, Walnice Aparecida Matos; SILVA, Samuel Lima da. **Buscando aquele outro decantado: a manipulação pornográfica em O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst**. Garrafa, Vol. 18, n. 54, outubro-dezembro. 2020.2. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/search/authors/view?firstName=Samuel&middleName=Lima%20da&lastName=Silva&affiliation=Unemat&country=BR>. Acesso em 03 mar. 2022.

SILVA, Antonio Edson Alves da. **Hilda Hilst e O Caderno Rosa de Lori Lamby: Uma Análise do Discurso Pornográfico**. Interfaces. Vol. 10 n. 4, 2019. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6102. Acesso em 20 mar. 2020.

SILVA. Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. **Da literatura, do corpo e do corpo na literatura: Derrida, Deleuze e monstros do Renascimento**. Universidade de Évora. 2007. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/16497> Acesso em: 05 de jan. de 2024.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. **O rendimento literário da pornografia em O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst**. In: Fórum de Literatura brasileira contemporânea. Editora Torre, UFRJ. V.1, n.1, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/download/17256/14524> Acesso em: 07 de nov. de 2023.

PRECIADO, P. B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfico**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RIBEIRÃO, Merissa Ferreira. LEITÃO, Andréa Jamilly Rodrigues. FERRAZ, Antônio Máximo. **A ficcionalidade indigesta de O caderno rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst**. REVISTA LITERALMENTE, João Pessoa-PB, vol. 1, n. 1, jan./jun., 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rl/article/view/59614> Acesso

em: 05 de Jan. de 2024.

RIBEIRO, Raisal Duarte da Silva. MIGUENS, Marcela Siqueira. **Pornografia e sexualidade: uma denúncia da condição feminina**. Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais. Salvador – v. 4 n. 1, p. 148 – 168, Jan/Jun. 2018.

Disponível em: < <https://www.academia.edu/download/89039401/pdf.pdf> > acesso e: 07 de jan. de 2024.

VELLOSO, Monica Pimenta. ROUCHOU, Joelle. OLIVEIRA, Claudia de. Corpo: uma obra inconclusa *in* **CORPO Identidade, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad x 2009.

VIEIRA, Yuri. **Hilda Hilst na TV Cultura**. YouTube, 2012. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=3464&titulo=Hilda_Hilst_na_TV_Cultura. Acesso em: 03 mar. 2022

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021

ZUMTHOR, Paul. **PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.