

O meta-discurso em Lori Lamby: por que não se deve olhar para as estrelas

Doutoranda Tatiana Franca Rodrigues

Resumo:

“O caderno rosa de Lori Lamby” é a história de uma menininha de oito anos prostituída pelos pais e, ainda pior, que gosta de praticar o sexo é chocante para a maioria dos leitores. É exatamente a fim de pensar sobre a visão do senso-comum que a narrativa se disfarça neste perverso enredo, como se o narrador quisesse seduzir seus leitores para o que é periférico na composição da obra, a fim de provar que não somos capazes de perceber o que realmente importa, ou seja, que há uma outra narrativa: a de uma menininha que precisa ajudar o pai, escritor, a ganhar dinheiro, pois seu editor o avisa de que sua obra é demasiadamente complexa, por isso ordena que escreva umas “bandalheiras”, porque o público leitor não é capaz de entender reflexões densas.

Palavras-chave: erotismo, obscenidade, mercado, valor, crítica.

Introdução:

“O caderno rosa de Lori Lamby” (2005) é um livro obsceno. A história, escrita em forma de diário, é o relato de uma criança de oito anos aliciada sexualmente pelos pais. Mas o que pode chocar de fato o leitor é o tom pueril dado ao testemunho porque Lori admite gozar o sexo e não vê absolutamente nenhum mal nisso. Além do mais, a garotinha justifica sua prostituição afirmando ser esse o meio possibilitador de suas realizações mais imediatas, como o desejo de possuir um quarto todo decorado de cor-de-rosa ou ter dinheiro, simplesmente. E ela admite gostar do dinheiro.

Para além do ato sexual em si, a obscenidade do livro é o tom natural dado por Lori ao seu relato. Contudo, se reconhecemos no livro seu potencial pornográfico, devemos ser cautelosos para não nos iludirmos com um engodo. “O caderno rosa” é obsceno somente na medida em que cria um jogo de cena: entre cena e (obs) cena, pois aquilo que está “por detrás da cena” é o que, de fato, merece nossa atenção. Vale a pena transcrever alguns trechos da sua apresentação e primeiras anotações:

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. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami 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 (HILST, 2005, p.13).

Há, nesse início, um pacto acordado tacitamente com o leitor de que tudo o que será contado é verificável, e o que dá credibilidade às palavras de Lori é o fato de ela atribuir à mãe o mérito de ter lhe ensinado a dizer sempre a verdade, como, aliás, convém ao bom educador. Ainda é necessário reparar que a mãe parece interferir durante a escrita do diário, pois é o que se percebe no trecho: “mami disse **agora** que não é tão moço” (HILST, 2005, p.13.grifos nossos).

Mas tudo isso é apenas uma espécie de prelúdio da história que se seguirá, quando começa o relato obsceno. O livro começa antes, porém, pois há uma dedicatória e duas epígrafes, uma das quais escrita pela própria Lori Lamby, e que são medulares para a sua leitura. A dedicatória, “À

memória da língua” (HILST, 2005), revela a proposta metalingüística e se abre numa inquietante ambigüidade: sugere que há uma linguagem esquecida no/pelo tempo, abrindo uma discussão sobre o valor estético – que poderia ser entendida como dado autobiográfico, já que a autora fora tida durante muitos anos como escritora de uma “literatura difícil” – e a polêmica em torno da questão sexual (inaugurada na leitura de *Bufólicas*) contida já no próprio nome da personagem “Lamby”, cujo recurso gráfico da letra “y” remete à imagem da língua enquanto órgão ou mesmo do corpo humano, num movimento de pernas abertas para o ato do sexo oral, ou ainda, como considera a professora Eliane Robert Moraes:

[...] Hilda Hilst se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pelo fato de atribuir à personagem um nome que evoca a terceira pessoa do singular do verbo *lamber*. Vale lembrar que as lambidas constituem o plano privilegiado das experiências narradas pela menina, que explora toda sorte de prazeres da boca, circunscrevendo um campo erótico centrado na oralidade (MORAES, 1999, p. 124).

Além disso, o potencial revolucionário da linguagem parece querer ser destacado pela mesma afirmativa. Se há uma dedicatória à memória de algo, é como se já não existisse mais, o que sugere a retomada da epígrafe barthesiana acima transcrita: para falar do presente, é preciso “fugir para frente”, num ato de fruição, que desperta a percepção e olhares para o novo, rechaçando o estereótipo e a alienação.

Seja como for, em Hilda Hilst, a reflexão sobre a contemporaneidade passa necessariamente pela opção estética – como mesmo já se viu na leitura de *Bufólicas* – não raro, via metalinguagem; então o grotesco enredo dessa narrativa é, por isso, o delator do processo decadente que vem sofrendo a moral nas sociedades ocidentais.

Dessa maneira, percebe-se que há uma temática crítica aos valores desgastados da sociedade, ao comportamento patológico (segundo Foucault) e hipócrita do homem ocidental com o sexo e a sua sexualidade e, finalmente, os julgamentos de valor, que o castram desde o cerceamento que sofre nas suas possibilidades inventivas e criativas até os juízos estéticos entre bom/mau e belo/verdadeiro ou feio/falso que limitam seu discernimento. Conforme nos admoesta Michel Foucault no seu “História da Sexualidade - a vontade de saber”:

Em vez da preocupação em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz. Em torno do sexo toda uma trama de variadas transformações em discurso, específicas e coercitivas? Uma censura maciça a partir das decências verbais impostas pela época clássica? Ao contrário, há uma incitação ao discurso, regulada e polimorfa (FOUCAULT, 2005, p. 35).

É possível que tenha sido por conta dessas questões que a primeira epígrafe, a de Oscar Wilde, tenha sofrido uma correção de Lori Lamby, segundo ele: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns de nós olham para as estrelas”, só que, de acordo com ela: “E quem olha se fode”(HILST, 2005). Ou seja, há privilegiados num sistema que condena todos a estarem abaixo de suas dignidades, mas mesmo eles, que desfrutam da possibilidade de olhar para o céu, sofrem a condenação de tentarem ir além do que é permitido, o que faz ressoar, por fim, a dedicatória da autora: “À memória da língua”(HILST, 2005), já que os desdobramentos do texto em torno de si mesmo, num movimento de metalinguagem, comprometem-se com os questionamentos próprios dela que, considerada difícil pela crítica literária e pelos leitores(despossuídos de sensibilidade) sentiu-se, enfim, esquecida na literatura.

Talvez, então, a réplica de Lori Lamby, “quem olha se fode”, seja como um discurso da autora sobre ela mesma que, convivendo numa sociedade carente de potenciais reflexivos, teve pago com o esquecimento a ousadia de tentar ver ou de refletir sobre o que via. Ou, pelo menos, é o que se pode inferir da sua resposta à entrevista aos “Cadernos de Literatura Brasileira” quando foi questionada a respeito de sua incursão na literatura pornográfica. Ela disse:

Eles nunca me liam, nunca. Então eu decidi fazer o livro.
(...)
Pensei: “Vou fazer umas coisas porcas”. Mas não consegui.
(...)
Diziam que eu era difícilíssima na literatura pornográfica.
(HILST, 1999, p. 30).

Hilda Hilst assume que a sua intenção com a literatura pornográfica é seduzir o mercado leitor para uma abordagem mais simples de seu trabalho literário uma vez que todos a consideravam “difícil”. O fracasso de sua ambição, portanto, remete à conclusão de Lori, de que não há solução, então ficamos todos irmanados na mediocridade. O que reforça a tese é essa coincidência autobiográfica no “Caderno rosa”, pois Lori escreve o diário (“umas bandalheiras”, na visão da pseudoautora) na esperança de dá-lo ao pai, escritor – que era incompetente na arte de escrever aquilo que as pessoas preferem ler, segundo seu editor, o Lalau – para ajudá-lo a vender seus próprios livros, como o fez a autora quando enveredou pela literatura pornográfica. Mas o pai descobre o relato absurdo, para uma criança de oito anos, e cai numa casa de repouso.

O narrador recompensa a nossa busca pela lógica com a pilhéria. E se ri das nossas intenções patéticas de organizar a realidade a partir de convicções desgastadas, pois o leitor é seduzido pelas confissões de Lori, mas para, ao final, descobrir que ela aponta para nós mesmos o dedo com que a julgamos.

1.1- O caderno negro X O caderno rosa: quando Lalau quase encontrou o que procurava.

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. 125).

Talvez o escasso número de leitores que a autora paulista encontrou em seu País e em sua própria língua se deva à mediocridade da maioria acachapante da humanidade, que sempre opta pelo fácil, senão pelo kitsch, em vez do que lhe pareça críptico e enfadonho porque de difícil decodificação (RIBEIRO, 1999, p. 81).

A “reflexão sobre o ato de escrever” está presente, de ponta a ponta, no enredo de “O caderno rosa”. A história da menina cujo pai é escritor ignorado pelo mercado editorial por não agradar ao público leitor é a questão decisiva do livro. Lori, influenciada pelas sugestões do editor Lalau ao seu pai, resolve escrever um livro de “bandalheiras”, de leitura descomplexificada, conforme gostariam os leitores que podem comprar, ou melhor, consumir, livros.

Interessante considerar a descrição que a menina faz de seu pai:

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.[...] Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve.[...] 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. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? (HILST, 2005, p.19).

Incontestemente, a referência autobiográfica – vale lembrar o aspecto abordado na epígrafe de Leo Gilson Ribeiro, a segunda desta parte do texto – traz consigo, através da contraposição entre o escritor, o mercado editorial e o público leitor, o questionamento a uma sociedade que declara não compreender o sutil e que está demasiadamente mercantilizada, embrutecida, o que fica ainda mais claro nas palavras da própria Lori, “sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão” (HILST, 2005, p. 17), “todo mundo só pensa em comprar tudo” (HILST, 2005, p. 22).

O ressentimento para com esse tipo de incapacidade de percepção fica flagrante nas palavras da autora:

A consideração maior sempre foi uma coisa além. Escrevi isso em quase todos os meus livros. Não dá para explicar assim. Eu expliquei nos livros. Não entenderam. Então, não adianta falar mais (HILST, 1999, p. 33).

O elemento obsceno viria, por isso, ao encontro do público leitor, para agradá-lo. Lori Lamby narra suas histórias considerando o efeito que deseja provocar no mercado: o prazer causado pelo entretenimento. Roland Barthes, no seu livro *O prazer do texto*, diferencia “texto de prazer” de “texto de fruição”. De acordo com o pensador francês:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), 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, 2002, p. 20).

Desse jeito, o texto de Lori pode ser identificado como o texto de prazer, já que se preocupa em estar em concordância com o leitor, em deixá-lo confortável. Todavia, é preciso considerar que, embora “O caderno rosa” seja uma narrativa confessional – o diário de uma menininha que encara a própria exploração sexual de maneira “rosa” – há algo de incomum no texto: o fato de Lori Lamby ser uma pseudonarradora. Portanto, os melindres de autoria, bem como a capacidade de gerar fruição (no sentido que Barthes dá ao termo), são reservados a outra categoria autoral, que talvez se possa chamar “burlesca”. Isso porque, nos enganando ao ensinar uma “moral da estória” (HILST, 2002) quer, no fundo, que as risadas geradas pelo prazer na leitura de um texto aparentemente despretensioso apontem para a nossa falta de valores reais. Assim, o que supostamente seria um “texto de prazer” se torna um “texto de fruição”.

Essa fusão entre narrador e autor é que mantém a sedução da narrativa, pois embora seja desnecessário qualificar o absurdo imoral da história – uma garotinha prostituída pelos pais – há uma curiosidade sádica de conhecer, linha a linha, o desenlace do texto.

Copiada para o caderno rosa, a história do caderno negro, ou o episódio “Corina: a moça e o jumento” (HILST, 2005, p. 39), pretende agradar ao editor Lalau visando a sua publicação e posterior venda; o que parece se concretizar, pois, mais uma vez, o texto é precedido de três epígrafes: a primeira, de D. H. Lawrence, numa referência a um dos expoentes máximos da literatura obscena – “Seu pênis fremia como um pássaro” (HILST, 2005, p. 41) –, em seguida, Lori Lamby marca suas risadas críticas, de um narrador-bufão – “Hi, hi!” (HILST, 2005, p. 41) – e, por último, e a que justifica a hipótese anterior, de que Lalau teria gostado da história, suas risadas satisfeitas – “Ha, ha!” (HILST, 2005, p. 41).

O conto grotesco narra uma história super-erotizada, cujo enredo estritamente linear não deixa dúvidas de que foi escrito para o mero entretenimento. Todavia, o final sádico da história nos propõe refletir: Edernir compõe, junto a Corina, o jumento Logaritmo e Dedé-O falado, o quarteto de paixões eróticas realizadas no limite da imoralidade, só que Edernir se ofende ao perceber a

traição de Corina e o convite homossexual de Dedé, terminando a ligação entre eles com a mais crua violência:

Dedé chegou bem perto de mim e falou: “Você é lindo, Edernir, eu gosto mesmo é de você”. Dei-lhe uma taponada na boca [...] dei-lhe uma vastíssima surra de cinta e quando ele já estava desmaiando a Corina tentando fugir, agarrei-a [...] meti-lhe um murro, quebrando os magníficos dentes (HILST, 2005, p. 62).

O papel da violência, longe de chocar, parece sublimado pelo resto do contexto, ou pelo menos pela necessidade de a ignorarmos, já que ao inseri-la e torná-la comum no cotidiano, acaba por dispensar o trabalho de refletir sobre sua interferência nas nossas vidas. E é o que faz a, agora leitora, Lori Lamby, que, admitindo ter se assustado com o fim do conto, também cria estratégias para tornar sua vida “rosa” mais uma vez: “agora eu vou colar figurinhas do He-Man e da Xoxa na beirada do caderno e tudo vai ficar mais bonito” (HILST, 2005, p. 65).

Ou seja, o “texto de fruição”, escamoteado no “texto de prazer”, voltando à diferenciação proposta por Barthes, busca a reflexão que faça transgredir os saberes acabados – identificados, por exemplo, nesta última atitude de Lori – que são os estereótipos de mercado. Ao revestir seu discurso de obscenidade e erotismo, fazendo-o, paradoxalmente (para além da *doxa*, segundo o sentido etimológico), soar como “difícil”, Hilda Hilst coloca-se aquém das nomenclaturas e catalogações de gênero, pois desestabiliza a ordem prevista, não cabendo em nenhuma classificação normativa (ou do senso-comum) de estilo: nem erótica, nem pornográfica, nem obscena, mas revolucionária. No entender de Roland Barthes, no texto *Aula*, literatura é essa capacidade permanente de revolução de linguagem, de revolução para fora das concepções canônicas, promovendo, segundo ele, uma trapaça salutar com a língua, que coloca o texto fora dos parâmetros de poder, fazendo “girar os saberes”:

Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (BARTHES, 1978, p. 19).

Então, o disfarce do narrador em Hilst não é senão essa trapaça: o engodo faz entreter, mas, para além de tudo, há um toque sutil que propõe aguda reflexão.

Por isso, a figura do escritor centraliza a principal questão do livro, porque o ato de escrever implica um uso da linguagem que não é o previsto, que prescinde de decodificações, pois trabalha nas “reentrâncias” da língua. As compreensões superficiais desse tipo de linguagem ignoram o processo de “reflexividade infinita” de que trata Barthes, ocasionando percepções do texto que o tornam apenas “feio”, “bonito” ou “difícil” (conforme faz Lori Lamby ao resumir sua impressão sobre o conto do “caderno negro”). De acordo com Eliane Robert Moraes, a conclusão é a de que “escrever significa correr o risco de explorar uma língua misteriosa que, com cavidades e reentrâncias secretas, impõe uma cadeia sem fim de ciladas para o autor” (MORAES, 1999, p. 125).

Na busca pela “encenação da linguagem” (BARTHES, 1978, p. 19), “O caderno rosa de Lori Lamby” se torna o “palco da escritura” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 18). Hilda Hilst propõe o enigma: quem seria o escritor em Lori Lamby? O pai, cultíssimo, um gênio, como foi reconhecido, mas que não consegue corresponder às expectativas e necessidades de seu editor? A própria Lori, que rouba sorrateiramente as anotações do pai e compõe seu caderno, na clara intenção de que sirva ao editor? A resposta, longe de ser alentadora, é mais uma proposta de reflexão, Eliane Robert Moraes assim a resume: Se Lori obtém êxito “trabalhando com a língua”, o pai fracassa (MORAES, 1999, 125).

Vale à pena transcrever da carta que Lori envia aos pais, já instalados na casa de repouso, as justificativas por ter roubado as anotações do pai, para compor o livro dele de “bandalheiras”, conforme o havia aconselhado Lalau:

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?(HILST, 2005, p. 92).

A máscara autoral que con-funde pai e filha é a encenação de linguagem do exercício crítico da própria Hilda Hilst, por isso, a exclamação que a história de Lori extrai de Lalau: *Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!*(HILST, 2005, p. 95), vai de encontro à declaração de que o livro devia ser “bosta” porque “aqui é tudo anarfa”. O autor que se curva diante das exigências do mercado de consumo é o mesmo que o burla, pois, ao mesmo tempo em que Lori é autora, seu pai também o é, pois o trabalho da menina é, em boa parte, o de amalgamar à escrita já pronta a sua.

Ou seja, há uma unidade no discurso de ambos, o que faz com que as críticas do pai em relação ao mercado editorial e ao público leitor sejam retidas na escrita da filha, como fica claro em: “porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi?” (HILST, 2005, p. 92).

A pergunta retórica deixa claro que há mesmo uma coerência de opiniões entre eles, o que significa dizer que se, de um lado, Lalau parece ter encontrado o que precisava, o seu livro de “bandalheiras”, por outro, a admissão de Lori de que teria escrito o livro para o “tio Lalau” para “conseguir dinheiro” e o trabalho de co-autoria com o pai são rasteira e drible do narrador: ao encarnar na personagem de Lori a figura do autor que obtém êxito por optar permanecer sob a tutela do mercado, Hilda Hilst estende sua crítica à figura do próprio escritor. Nas palavras dos professores Fernando Fiorese e Laura Silveira “o ataque desfechado contra os escritores é antes a recusa da representação social, da imagem pública engendrada pelo marketing aplicado aos autores de paraliteratura” (FURTADO & SILVEIRA, 2006, p. 6).

A literatura não é inócua, ao contrário, ela interfere na visão de mundo, nas hipóteses e conceitos pré-formulados antes do texto, em suma, (usu) fruindo mais uma vez de Barthes, “põe em crise a relação do leitor com a linguagem”. Isso talvez fique mais notório na reação dos pais de Lori enquanto leitores de seu caderno:

Não tenho mais o meu caderno rosa. Mami e papi foram pra uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram o meu caderno rosa (HILST, 2005, p. 91).

O transtorno gerado pela leitura é a prova cabal de que a literatura não pode se associar a fenômenos de mercado, sobretudo quando se deseja que seu uso seja voltado absolutamente a gerar prazer. A grande obscenidade do livro, no entender de Alcir Pécora, reside exatamente nisso, nessa visão mercadológica sobre a arte:

[...] o “livro” não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao negociante, o editor, que vale ou fala pela maioria dos leitores que estão dispostos a comprá-lo e, portanto, dão-lhe uma medida de valor em dinheiro (PÉCORA, 2005, p. 8).

A rejeição ao caderno se dá, principalmente, pelo fato de incomodar, por fazer refletir, por desestabilizar bases conceituais há muito sedimentadas, pois obriga a travar discussões sobre a composição da personagem, por exemplo, explorada para a prática da pedofilia, mas que se dispõe a isso com espantosa naturalidade. As palavras da menina sobre a própria obra são definitivas:

Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam da tal criatividade mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente (HILST, 2005, p. 96).

Impedida de continuar seu “trabalho com a língua” ao ter seu caderno roubado de si, Lori trapaceia a ordem dos pais, mantendo em segredo uma outra produção: “o segredo é que estou escrevendo agora histórias pra crianças como eu [...] Eu acho que elas são lindas! [...] O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias” (HILST, 2005, p.97).

O curioso é que não sabemos se tal declaração se trata de um pacto secreto para possibilitar a continuidade da escrita ou uma advertência ao próprio Lalau; afinal, o que se pode esperar de leitores que sejam “como” Lori Lamby?

Se a escrita transforma-se num segredo, é porque a leitura também o é. Na medida em que Lori constrói seu texto a partir do rascunho de outrem, pode-se supor que o texto se dê no segredo, segredo da referencialidade roubada, ou do pai, ou de si mesma, investigando os arquivos de outrem ou os próprios – quiçá, para ela mesma, insondáveis.

A “cena” e a “obscena”. Furto e originalidade. Como pares mínimos, os quatro elementos retomam o jogo (no sentido lúdico mesmo) do narrador. Entre a evidente pornografia e a cópia interesseira dos rascunhos do pai, a narrativa é encenada para que o texto crítico seja observado apenas por aqueles que conseguem ver o que não é gratuito aos olhos.