



O rendimento literário da pornografia em *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst

Raquel Cristina de Souza e Souza*

Adentrar o terreno movediço da ficção contemporânea não é tarefa fácil, seja pela falta de distância temporal para ver a produção do período com olhos suficientemente críticos, seja pela pluralidade dessas produções, tão diversas temática e estruturalmente entre si que demandam certa cautela no tatear em busca de conceitos que possam dar conta de sua complexidade. O caminho aqui seguido é o da relação entre produção literária e mercado, sugerido pela própria obra analisada, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst, na qual a questão é ficcionalizada – e problematizada.

É claro que não há nada de surpreendente na comercialização da arte. Já no início do século XVIII havia grande alarma em relação à submissão da literatura às leis econômicas do *laissez-faire* (Watt: 1965). A novidade está no fato de estas se assumirem abertamente como bens de consumo, mudando a lógica da produção cultural, que agora se organiza de acordo com os ditames do mercado. O autor, tendo se profissionalizado, passa a produtor de mercadoria; os leitores, de receptores da obra de arte, se tornam simples consumidores de uma *commodity*. A cadeia produção-circulação-consumo se completa com a presença do editor, que representa os interesses da empresa e consequentemente é o responsável,

* Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ).

juntamente com a equipe de marketing, por manter as engrenagens da indústria editorial funcionando. A ele o autor-produtor deve se render – nem sempre sem dor – se quiser disputar um lugar nas prateleiras das grandes livrarias.

Ao fazer parte da indústria cultural, o comércio literário acaba por assimilar suas características: “a qualidade média, a pouca duração e o rápido consumo” (Paz: 1993, 104). As fórmulas travestidas de novidade fazem parte da receita básica de qualquer *best-seller*, de modo que se produz em quantidades cada vez maiores para atender a uma massa informe de leitores-consumidores sedentos por novidades descartáveis – que na verdade são sempre as mesmas. Quantidade não se coaduna com diversidade de opções e muito menos com qualidade. Mantém-se a ilusão da liberdade de escolha, oferecendo-se sempre o mesmo produto com capa diferente. O critério avaliativo do livro é agora sua rentabilidade, como no restante das relações capitalistas: quanto mais compradores, melhor a obra. Interessa o escritor enquanto dá lucro à empresa. Quando a fonte seca, novo escritor o substitui e novo contrato é assinado.

Não é difícil perceber que os valores caros à arte têm sido substituídos pelos meramente econômicos. Tende-se a julgar o livro como qualquer outra mercadoria, como se não houvesse distinções qualitativas entre ele e o restante das produções em série que visam ao consumo direto e à satisfação imediata. Tal deslocamento axiológico descaracteriza o fenômeno literário, e sua principal consequência é a perda de sua autonomia enquanto objeto artístico, já que a condição para assim se assumir reside na negação de sua finalidade social, hoje definida pelo seu valor de troca (Adorno: 1997).

Muitos são os que, ao definirem criticamente essa atual relação em termos de promiscuidade, a aproximam dos conceitos

da pornografia. Silviano Santiago, por exemplo, compara a banalização crescente do livro à do corpo. Antes de tudo espaço de resistência e liberdade, este se torna cada vez mais domesticado pelas forças repressivas e “resumido ao dispositivo único do gozo” (1989, 28). Já Adorno considerava o comércio cultural contemporâneo pornográfico e puritano, pois estimula a todo preço o prazer do consumidor, ao mesmo tempo que o priva de satisfazê-lo: “É justamente porque nunca deve ter lugar, que tudo gira em torno do coito” (1997, 132). O que a “indústria do erotismo” faz é justamente abrir brechas controladas de diversão para manter o indivíduo sempre pronto a produzir para o sistema sem objetar. É similar a opinião de Baudrillard, para quem a corrupção mercantilista do sexo (*corruption marchande du sexe*) pela pornografia equivale à corrupção do trabalho pelos critérios de produtividade (*corruption productiviste du travail*): ambas estão de acordo em automatizar e disciplinar o indivíduo para torná-lo mais facilmente manipulável e útil para o sistema.

Não parece por acaso, então, que a tentativa frustrada (e irônica) de Hilda Hilst de se inserir no mercado tenha resultado no que se convencionou chamar de trilogia pornográfica, da qual fazem parte, além de nosso objeto de estudo, *Contos d'escárnio – textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). A incursão da autora no terreno do explicitamente obsceno para ganhar visibilidade – e dinheiro – foi consciente e abertamente divulgada:

Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher ganhando todo aquele dinheiro [Régine Deforges, autora do *best-seller A bicicleta azul*].

Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro [*O caderno rosa de Lori Lamby*].

[A ideia era] tentar conseguir [vender mais livros], mas não consegui. Pensei: “Vou fazer umas coisas porcas”. Mas não consegui.¹

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. Em literatura, essa “ilusão de realidade” é o efeito que a tradição mimética da ficção tem por meta produzir, em contraposição à tradição autoconsciente, ocupada com a quebra da ilusão referencial e a problematização da tensão real/irreal a partir da reflexão crítica sobre o fazer literário.

Não por acaso, a crítica especializada é quase unânime em afirmar que Hilda Hilst não conseguiu, como queria, escrever pornografia. O argumento cabal é de que o refinamento de estratégias literárias que elidem o mero realismo dificultaria seu pressuposto básico de excitação física e afugentaria o leitor afeito a narrativas propositalmente descuidadas quanto aos meios de expressão e, por isso, mais palatáveis. Por conta disso, o intento puramente comercial ficaria comprometido.

¹ Entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, em outubro de 1999.

No entanto, uma aproximação mais cuidadosa do texto permite constatar que, ao recorrer conscientemente às características que fazem da narrativa pornográfica um produto apenas comercial, Hilda Hilst assume em *O caderno rosa de Lori Lamby* uma atitude sobre a literatura e o mercado que se reflete no próprio fazer ficcional, cujo resultado é não só metaficção como metapornografia.

O alto nível de elaboração estilística da obra coloca Hilda Hilst no rol dos ficcionistas que, ao manterem a acuidade crítica, conseguem furar o cerco capitalista e fazer, apesar de tudo, obras de alto rendimento estético. Nem sempre isso significa reconhecimento do grande público e grandes vendagens, é verdade. Mas, diferentemente do caráter meteórico dos *best-sellers*, esses nichos de criatividade e originalidade tendem a se impor através dos tempos por sua excelência no trato dos meios expressivos.

Embora estilisticamente trabalhado, podemos encontrar facilmente em *O caderno rosa* traços específicos da narrativa pornográfica: arremedos de indivíduos sexualmente insaciáveis; intercâmbio de parceiros; variabilidade de formas de satisfação do prazer; descrição detalhada dos atos sexuais; insipidez emocional. A personagem principal é uma garotinha de oito anos, supostamente prostituída pelos pais, que não demonstra receio algum em participar das “brincadeiras” propostas pelos vários clientes que recebe em seu quarto cor-de-rosa.

A cena de abertura, da qual reproduzimos abaixo uma parte, pode dar uma ideia dessas características:

Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu pra 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 para eu ficar bem quietinha que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como meu gato me lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum (pp. 13-4).

Lori Lamby não parece nem um pouco abalada emocionalmente com o que lhe acontece; pelo contrário, nesse e em outros trechos, é patente o prazer que experimenta. A descrição do ato sexual, que avança páginas afora, apesar da dicção infantil, não deixa margem para dúvidas sobre o que está acontecendo entre a criança e o adulto. Não é cabível, como podemos observar no trecho, falarmos apenas de sugestão: o ato sexual é explícito. Vários são os “tios” que frequentam seu quarto, cada um com uma fantasia diferente a ser realizada por Lorinha. Para cada “tio”, novo quadro detalhado é pintado:

Ontem veio aquele homem aqui [...]. Ele também quis que eu beijasse ele, e eu beijei um pouquinho e ele me virou ao contrário enquanto eu beijava o pau fininho dele, ele me lambia, ele lambia e enfiava a língua no buraquinho de trás [...]. Depois ele mordeu com força a minha bundinha, e eu gemi um pouco mas gostei muito, é aquela dor sem dor, e ele me deu umas palmadinhas e esfregou minha bundinha nos pêlos dele (p. 78).

Mesmo o imperativo maior de excitar sexualmente o leitor não pode ser negado – como frequentemente acontece em relação à trilogia – sem um exame detido da questão. É certo que não é intenção unívoca, mas excluí-la totalmente é fechar os olhos para sequências de extrema acuidade descritiva, como a narrativa encaixada “O caderno negro”, que não deixa nada a desejar em

matéria de *voyeurismo*, o qual se configura um dos pontos nodais da narrativa pornográfica.

Se as peripécias descritas por Lori em seu caderno rosa, eivadas, apesar de tudo, da ingenuidade infantil que mal compreende o mundo adulto, pode suscitar qualquer dúvida quanto ao pretenso objetivo de excitar quem as lê – evidentemente em virtude do caráter patológico que envolve a pedofilia –, o mesmo não pode ser dito em relação à história do tio Abel, caprichosamente reproduzida por Lori em seu diário.

Parceiro preferido da menina, o personagem adulto representa, através de sua narrativa, todos os contrapontos em relação ao mundo ficcional cor-de-rosa da personagem-mirim. Não faltam nomes, no “Caderno negro do tio Abel”, para o que Lori sugeriu com diminutivos e definições inocentes (“coisinha”, “piupiu”, “água de leite”). E se o ato sexual já era explícito no diário da menina, a ficção criada pelo personagem hiltiano se mostra coerente com os preceitos básicos da pornografia: focalizar os órgãos em detrimento dos corpos, e os corpos em detrimento dos seres.

Vejamos um trecho ilustrativo, em que é claro o contraste com a narrativa de Lori:

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. [...] Eu estava tão perturbado que precisei pôr as mãos dentro das calças, e segurei o caralho com força pra ver se ele se acalmava, mas o efeito foi instantâneo. Esporrei (p. 47).

Além disso, “O caderno negro” é o exemplo mais acabado daquilo que Jean-Marie Goulemot, em *Esses livros que se leem com*

uma só mão (2000), ao estudar as narrativas pornográficas francesas do século XVIII, reconhece como elemento primordial da narrativa pornográfica, qual seja, o leitor como *voyeur* – aquele que não apenas lê, mas principalmente *vê* aquilo que a narrativa licenciosa apresenta por meio de quadros quase pictóricos.

A exibição dos corpos e a encenação do ato são componentes de um espetáculo a ser visto e apreciado: “Aí temos a chave da narrativa erótica [sinônimo de pornográfica]: a composição em quadro, uma solicitação do olhar, um chamado insistente ao amador para que se ponha suficientemente à distância para enxergar bem, admirar e escrutar” (p. 71). No entanto, esse *voyeurismo* não é passivo. “O quadro percebido [pela testemunha indiscreta] é um convite insistente a participar dos jogos eróticos, a tomar parte no gozo entrevisto. Esta testemunha, inscrita na narração, é a figura por meio da qual se encena o desejo do próprio leitor” (p. 72).

Hilda Hilst se mostra consciente desse recurso ao ficcionalizar o leitor *voyeur* em *Edernir*, personagem criado por tio Abel:

Eram três horas da tarde. Andando bem depressa vejo tudo de dia: o jumento, a cadeirinha e Corina. Só não pensei no Dedé. E foi ele mesmo quem vi assim que cheguei. Dedé – O Falado, o delicado, o maneiroso, com a cabeça embaixo da cadeirinha e Corina pelada, sentada em cima. Aquela fenda na cadeira era para Corina se sentar com a vagina no buraco (acertei!) mas não pra refrescar a dita cuja, mas pra ser lambida. O Dedé enquanto fazia isso se masturbava e arreganhava os dedos do pé se esticando todo. Quando eu cheguei ele estava esporrando. Ela, ainda se mexendo pra frente e pra trás, rindo gostoso. Não houve o menor sinal de constrangimento ou surpresa. Corina disse: “Vem também Ed, tá de lascar”. Dedé, largado embaixo da cadeirinha, falou molenguento, “Tá demais de bom, Ed, tá danado de bom” [...]. Continuei encostado na soleira da porta. E pueril e inocente comecei a dar tratos à bola: então é isso a vida (p. 61).

Considerando que à narrativa em questão não podemos negar o estatuto de obra de arte (em contraposição à simples mercadoria da indústria cultural), observaremos a partir de agora como a imaginação, enquanto fator essencial para a caracterização do fenômeno literário, se configura de forma geral na narrativa pornográfica e de forma específica em *O caderno rosa*. Assim procedendo, pretendemos analisar de que forma Hilda Hilst conjuga pornografia e reflexão para levar a cabo seus propósitos críticos.

A literatura, nos termos de Iser (1999), deve ser vista como uma “ultrapassagem” do real: a obra literária excede o mundo real que incorpora, por meio dos três *atos de fingir*, que são: *seleção* (espécie de “recorte” da realidade extraliterária ou de outros textos), *combinação* (que ordena os elementos selecionados de acordo com as intenções criativas do produtor, diferentemente de como estão dispostos no mundo empírico) e *autodesnudamento* (mecanismo através do qual a literatura se dá a conhecer como tal e, por meio do *como se* “transforma o mundo resultante da seleção e da combinação em pura possibilidade”) (p. 74). A presença da imaginação se mostra imprescindível para a caracterização do fenômeno literário porque a mera oposição ficção/realidade está aquém de sua essência: a ficção não é a negação do real, mas sua transcrição. A relação, pois, entre ficção e imaginação é de dependência. Enquanto a imaginação serve de meio para a manifestação da ficção, esta dá forma àquela. O fingimento em literatura, entendido como irrealização do real e realização do imaginário (Iser: 1983, 387), é perpetrado tanto pelo criador quanto pelo receptor da obra, fato que ganha contornos bastante peculiares no caso da narrativa pornográfica.

Jean-Marie Goulemot afirma que o romance licencioso, em virtude do efeito físico que produz no leitor, revela a ambição

de toda ficção literária: produzir objetos imaginários dando-se e agindo como verdadeiros. Se recapitularmos a ideia central de seu livro, a de que esse tipo de narrativa é construída em torno da visão do leitor enquanto *voyeur*, percebemos que sua preocupação maior é com a recepção desses livros. Ou seja, seus argumentos se desenvolvem em torno da imaginação do leitor e de seu potencial recriador de realidades. O mundo textual, análogo ao empírico, teria como função provocar no leitor uma reação afetiva quanto ao real. Através do procedimento do *como se*, já mencionado, o imaginário “se transforma na configuração concreta de atividades de representação” (Iser: 1983, 405). No caso do gênero narrativo que nos interessa, poderíamos dizer, fazendo eco às proposições de Goulemot, que nesses textos encontramos uma radicalização do preceito iseriano do imaginário convertido em experiência.

Fica claro por essa breve exposição que a escolha de Goulemot em se pautar no receptor da obra é coerente com a ideia da excitação como efeito e objetivo principal da pornografia, da mesma maneira que suas colocações aproximam essas narrativas de um realismo *stricto sensu* igualmente perseguido pelos produtos da indústria cultural. Mesmo em *O caderno rosa* as sequências mais realistas não estão ausentes, embora com propósitos metaficcionais, ou seja, o de se apropriar conscientemente dos recursos da literatura de massa. Assim, é compreensível que o autor considere como “defeitos” aqueles recursos estilístico-expressivos que, segundo ele, afastariam a literatura pornográfica de sua função primeira. Quanto “menos realista”, “menos pornográfica” seria a obra, o que demonstra que o autor é coerente com a visão que pretendemos quebrar: a de que pornografia e trabalho estético consciente são categorias mutuamente excludentes.

Susan Sontag (1987), mudando o foco do receptor para o produtor, demonstra como a imaginação especificamente pornográfica pode ser bastante profícua para a literatura na medida em que, enquanto uma das formas mais extremas de consciência humana, pode se converter em obras de alto rendimento literário, como é o caso de *O caderno rosa*. Segundo a ensaísta, esse estado de consciência nada tem de anômalo, já que faz parte de todo e qualquer ser humano o potencial transgressor da sexualidade, embora nem todos o experimentem a nível perturbador.

Hilda Hilst tematiza essa questão:

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 (p. 31).

É evidente que se faz necessário inibir esses arroubos transgressores em nossa vida cotidiana para que a ordem social seja assegurada, como o próprio tio Abel comprova, nas palavras de Lori: “Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório e ele disse [...] que era bom isso de ter uma menininha e que ninguém entendia isso, e que até teve uma conversa com um médico dele sobre isso e o médico deu umas bofetadas na cara dele” (p. 27).

No entanto, nada impede que a originalidade dessa “consciência insana” possa ser aproveitada artisticamente e, assim, possibilitar o acesso a uma verdade individual. Não temos dúvida de que a prostituição infantil é altamente condenável e a pedofilia deve ser tratada como patologia. O que não podemos negar é o aproveitamento estético que pode ser feito da exploração dessa zona

desprezada da consciência humana. Por isso não podemos julgar *O caderno rosa* por parâmetros morais, e sim estéticos.

As características da narrativa pornográfica que vimos anteriormente e que comumente são tratadas como desprovidas de valor literário são, na realidade, intrínsecas a essa visão de mundo específica e podem muito bem se aliar à manipulação estética. O que Goulemot, por exemplo, chamou de “perversão específica”, ou seja, a abordagem de excentricidades de comportamentos sexuais, é considerada por ele uma das três possibilidades de interferência do efeito de excitação – ou do efeito de realidade – da narrativa pornográfica e, portanto, um de seus “defeitos”. Seu argumento se baseia na suposta impossibilidade de estímulo sexual perante tais aberrações, e ainda poder-se-ia completar que “desvios de comportamento” não estariam de acordo com a pornografia enquanto mercadoria vendável, já que esta se preocupa em manter o *status quo*, e não perturbá-lo (leia-se nas entrelinhas: seguir a receita básica homem-viril, mulher-objeto).

É importante chamar atenção para o fato de que estamos tratando de uma matéria-prima obscena que pode ser manipulada esteticamente, e não daquela que, fruto de uma sociedade reprimida e doente, é utilizada pelo sistema para mantê-lo funcionando através de doses homeopáticas e controladas de diversão. De fato – e nisso devemos concordar com a crítica especializada – Hilda Hilst não fez pornografia comercial por incapacidade de se ajustar ao sistema. Mas fez pornografia e “outra coisa”: literatura autoconsciente de sua ficcionalidade.

Susan Sontag, defendendo sempre a pornografia de qualidade estilística, considera as mesmas “perversões específicas” sintomas do alto potencial criativo da imaginação pornográfica (por

isso Sade é o expoente mais significativo desse tipo de consciência para a autora, enquanto Goulemot não tem dúvidas acerca do fato de Sade não ser pornográfico). *O caderno rosa* está repleto dessas chamadas excentricidades. A começar pelas cenas de pedofilia da garotinha prostituída pelos próprios pais, passando pela menção a fetiches (as “meias furadinhas pretas” com que um dos clientes quer presentear Lori) e descrições de fantasias (como o homem que pede para a menina imitar um gatinho), até culminar em simulações de incesto e até em coprofilia. Sem falar na sexualidade infantil, assunto tabu mesmo depois de Freud e que ganha tratamento extremado na narrativa hiltiana: Lori Lamby “gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom” (p. 28).

Além da “perversão específica”, Goulemot aponta outros dois “defeitos” da narrativa pornográfica que dificultariam o alcance de seu objetivo-mor pelo leitor e, conseqüentemente – acrescentemos –, elidiria seu potencial mercadológico. Essas imperfeições, na verdade “qualidades de escritura”, estão todas relacionadas à quebra da ilusão de realidade que o romance pornográfico, segundo ele, deve manter. Passando ao exame desses “defeitos” na narrativa hiltiana escolhida, pretendemos evidentemente realçar seus pontos positivos.

O primeiro deles é o excesso metafórico empregado para evitar a monotonia causada pela pobreza vocabular “das coisas do amor”. No caso de *O caderno rosa*, embora não se possa falar especificamente em excesso, a conhecida crueza do léxico pornográfico é amenizada pela escolha da autora de uma protagonista-mirim, embora isso não prejudique em nada a visualização da cena pelo leitor. Contando apenas oito anos, o repertório linguístico de Lori é reduzido exatamente porque seu conhecimento de mundo é restrito.

A presença do dicionário é marcante e sintomática desse aspecto – “O que é escroto, hein, tio? São tantas palavras que tenho que procurar no dicionário que quase sempre não dá tempo de procurar uma por uma” (p. 74) –, e as conclusões que Lori tira de sua observação do mundo adulto no qual foi precocemente inserida são as mais espirituosas – e irônicas – possíveis: “Eu pedi pra ele me escrever essa palavra pra eu pôr aqui no caderno, ele escreveu, mas a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem para ser lambidos e outros para lamberem e pagarem” (p. 35). É comum a menina pedir a adultos que escrevam certas palavras mais difíceis em seu caderno, como o exemplo supracitado, o que se mostra um recurso hábil da autora para justificar a inserção de qualquer vocábulo mais elaborado para uma criança.

A protagonista é obrigada, por conta da defasagem entre sua pouca idade e suas experiências adultas, a recorrer a subterfúgios para descrever seus atos libidinosos. Um deles é a extensa lista de palavras e expressões utilizadas para fazer referência aos órgãos sexuais. Além dos já citados “coisinha” e “piupiu”, também podemos encontrar “coisona”, “aquela coisa tão dura”, “coninha”, “xixoquinha”, “xixiquinha”, “abelzinho”, “coisapau” e assim por diante. Só no “Caderno negro”, escrito por um adulto, é que podemos encontrar referências mais diretas, com vocábulos mais conhecidos, como ilustramos anteriormente. Hilda Hilst demonstra, através de um de seus duplos – o pai de Lori Lamby – consciência dos recursos que emprega:

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 (pp. 69-70).

Certos usos onomásticos também fazem parte do que Goulemot chamou de exagero metafórico. Fazendo jogos de palavras entre o nome dos personagens e o que pretende expressar, o escritor acaba por denunciar uma intenção isenta de realismo. A essa altura, já é óbvia a relação entre o nome da protagonista e os propósitos estilísticos da autora. O sobrenome “Lamby” também faz as vezes de epíteto, qualificando a personagem por seus atos: “Quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso?” (p. 18); “É mais gostoso ser lambido que lamber” (p. 22); “Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é simples mesmo” (p. 28). O verbo “lamber” aparece exaustivamente na narrativa e, mais que simples menção ao ato preferido de Lori, remete à questão do trabalho literário com a palavra, já que a língua é pressuposto básico para a realização de ambos.

O duplo de Hilda Hilst aparece mais uma vez, via Lori, para jogar luz sobre o processo criativo: “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?” (p. 83). Implodindo a monossemia que Goulemot acredita ser condição peculiar para o realismo dos romances licenciosos do século XVIII, o que Lori faz com a língua, além de lamber, é manipulá-la ao sabor de sua imaginação – como ficará claro mais adiante. Afinal de contas, assim como seu pai, ela também está escrevendo sua história para ser colocada na máquina de fazer livro do tio Lalau.

Tio Lalau é o editor para quem o pai de Lori trabalha, e seu nome também pode ser arrolado como ilustração desse recurso onomástico-metafórico, além de ser um índice da ironia enquanto princípio construtor do texto. “Lalau” é termo popular – dicionarizado – para ladrão. Nada mais adequado para descrever a figura do editor contemporâneo, cada vez mais instruído pelas leis do mercado e que “vomita só de ouvir a palavra poesia” (p. 73):

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 os livros na máquina têm o 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 (p. 19).

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.

É duplo esse movimento da crítica hilstiana: da reflexão sobre a literatura e o mercado, emerge a reflexão sobre o próprio fazer ficcional, fundindo conteúdo e forma. O que permite esse movimento é o distanciamento irônico que rege a composição narrativa e, não por acaso, é o segundo “defeito” mencionado por Goulemot. Sendo um discurso duplamente orientado, a ironia diz algo pelo enunciado mas também acrescenta-lhe uma ideia oposta no mesmo instante em que é enunciada, já que seu objetivo é expor

as contradições do real para questioná-lo. Dizer que *O caderno rosa* tem como princípio de construção a ironia significa dizer que o enredo – enunciado primeiro – está subordinado ao processo crítico da reflexão, que imprime uma segunda significação ao texto. Essa significação segunda se complexifica à medida que desconstrói não só verdades instituídas da realidade empírica como também, e principalmente, as da realidade ficcional. Outro exemplo da crítica ferina que se converte em criação pode ser vista nas instruções de Lalau, levadas a cabo na própria feitura do livro:

Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério, aí o papai mandou ele à puta que o pariu (desculpe de novo, gente, mas foi o papi que falou), então deve ser 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 (p. 36).

Também a prostituição de Lori pode ser vista como índice questionador, portanto irônico, da profissionalização do escritor, interpretada como comercialização aviltante de seu trabalho criativo:

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

Podemos perceber que a escolha por uma *ninfetinha* sem complexo de culpa para desempenhar as mais lúbricas ações em troca de dinheiro, além da intenção de chocar – e a abertura do livro consegue isso muito facilmente –, sinaliza uma preocupante tendência à naturalização do processo de elaboração do livro como mera mercadoria da indústria cultural, cujas leis devem ser obedecidas cegamente, como Lorinha ingenuamente obedece aos pais – embora goste de fazê-lo, não só pelo prazer físico que experimenta, mas principalmente pelo dinheiro que recebe. Assim também os escritores contemporâneos, seduzidos pela possibilidade de lucro alto, se rendem à mercantilização fácil de seu ofício. A cena abaixo toma ao pé da letra a máxima de que o dinheiro pode proporcionar prazer:

Ai, tio, eu não quero que você fique pobre, é tão gostoso ter dinheiro, tão gostoso que ontem de noite na minha caminha, eu peguei uma nota de dinheiro que a mamãe me deu e passei a nota na minha xixiquinha, e sabe que eu fiquei tão molhadinha como na hora que o senhor me lambe? Sabe por que eu fiz assim? Eu pensei assim: se o dinheiro é tão bonzinho que a gente dando ele pra alguém a outra gente dá tanta coisa bonita, então o dinheiro é muito bonzinho. E eu quis dar um presente pro dinheiro. E um bonito presente pro dinheiro é fazer ele se encostar na minha xixiquinha, porque se você, o homem peludo, e o outro, e o Juca também gosta, ele, dinheiro, também gosta, né tio? (p. 89).

Enquanto a mediocridade da produção é coroada financeiramente, os escritores realmente competentes penam para sobreviver. Hilda Hilst coloca sua indignação na boca de Lori: “Por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha?” (p. 23).

A excelência da escrita parece não valer mais nada nesse mundo de valores invertidos: “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” (p. 85). O critério de qualidade é agora baseado em números de venda, e o grande público – definido como *anarfa* (analfabeto) pelo pai de Lori – é o responsável pelo destino dos escritores.

À falta de alternativas, a saída é integrar-se ao sistema – não sem embate consigo e com os outros. São sintomáticas as várias crises do pai de Lori a pontuarem a narrativa: “Papi hoje teve uma crise grande, quero dizer crise grande. Ele falou pra mami que quer morar no quintal, que não aguenta mais cadeiras, mesas, livros, camas, e que nunca ele vai conseguir escrever o merdaço que o salafra do Lalau quer, que está tudo um cu fedido” (p. 84). Nada mais exemplar desse choque ético que a noção de pacto com o demônio: “Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ES CRI TOR!!!, vou fazer um pato (o que será, hein tio?) com o demônio, vou vender a alma pro cornudo do imundo!” (p. 84).

O humor das várias tiradas pretensamente inocentes da personagem que podemos observar nos trechos arrolados ao longo do trabalho nada mais é que consequência da ironia hilstiana, que descortina os bastidores da ilusão ficcional e problematiza a realidade opressora descrita:

Por que será que ninguém descobriu pra tudo ser lambido e todo mundo ia ficar com dinheiro pra comprar tudo o que eu vejo, e todos também iam comprar tudo, porque todo mundo só pensa em comprar tudo. Os meus amiguinhos lá da escola falam sempre dos papi e das mami deles que foram fazer compras, e então eu acho que eles são lambidos todos os dias (p. 22).

O riso da reflexão também vai aparecer nas referências aos nomes de vários outros ficcionistas, propositalmente de narrativas obscenas, como D. H. Lawrence, Henry Miller e Georges Bataille. Este último é chamado pelos personagens de “Batalha” (tradução de seu sobrenome francês), radicalizando o aspecto de duplo registro da menção desses nomes – assim como acontece com as citações – que orienta o leitor para o discurso de outrem e incita-o a tomar parte ativa no processo de recepção/elaboração do texto. Sem a decodificação desses nomes, não é possível perceber que o que a autora quer mostrar é exatamente seu conhecimento da tradição literária obscena e sua apropriação consciente dos recursos desse tipo de literatura. A única referência que não procede nesse sentido é a Flaubert:

Mami: Por que você não escreve a tua madame Bovary? (Tio Abel me ensinou a escrever certo).

Papi: Porque só teve essa madame Bovary que deu certo, e se você gosta tanto do Gustavo, lembre-se do que ele disse: um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo uma construção, pirâmides etc., e à custa de suor de dor etc.

Mami – E por que você não aprende isso?

[...]

“Quer saber, Cora? O Gustavo era tão sifilítico que tinha a língua inchada de mercúrio”.

Mamãe gritou: “É, mas escreveu a madame Bovary” (pp. 70-1).

A menção a Gustave Flaubert, autor realista exemplar, tem valor de contraste, já que o que o pai de Lori quer/sabe fazer é o contrário da literatura que se quer ilusão do real e por isso é mais palatável para o grande público. O que ele quer é literatura consciente da ilusão que constrói sobre o real.

O procedimento mais efetivo e complexo empregado na obra para demonstrar ciência da literariedade é a co-construção do enredo e da narrativização do mesmo por meio do procedimento conhecido como *mise en abyme*, cuja característica principal é exatamente a reflexão (em duplo sentido): reduplica especularmente a narrativa e coloca em evidência essa especularização.

Já dissemos que o pai de Lori Lamby é o duplo da autora, já que, assim como Hilda Hilst, é um escritor que recorre à pornografia para tentar ser lido e finalmente lucrar com sua atividade. Essa reduplicação é irônica e não para por aí. A complexidade do recurso está em que a própria personagem-mirim também é um duplo do narrador, já que também está escrevendo sua história – igualmente um relato pornográfico – para ser publicada e ganhar dinheiro.

Temos, então, no mundo empírico, Hilda Hilst querendo fazer “umas coisas porcas” para se inserir no mercado. A autora se projeta no texto que cria via pai de Lori, um autor pressionado pelo editor para escrever umas “bandalheiras” e assim se tornar “vendável”. Este, por sua vez, cria a personagem *ninfetinha* Lori Lamby, que também é a narradora de aventuras sexuais que pretende publicar. A *mise en abyme* que se instala é do tipo paradoxal, pois estamos lendo um livro cujo tema é a sua própria criação. Ou melhor, estamos lendo um livro no ato de sua elaboração. *O caderno rosa de Lori Lamby* é a narrativa de Hilda Hilst, mas também é o livro que o pai de Lori está escrevendo, e é também o diário de Lori-personagem.

Esse jogo de espelhos instaura uma confusão de níveis narrativos em abismo que irrompem uns nos outros, provocando um verdadeiro curto-circuito para o leitor menos atento. Algumas fraturas vão sendo expostas ao longo da narrativa para que entrevejamos esses níveis superpostos. Três exemplos significativos

podem dar conta desse ponto de formas variadas. O primeiro é um diálogo entre a mãe e o pai de Lori que manifesta o segundo nível e é reproduzido no caderno da menina:

- Cacetinha? (mami)
- Mas é a história de uma ninfetinha, você não entende? (papi)
- Ah, isso vai ficar uma bosta mesmo. (mami)
- Mas depois melhora, gente, a coisa tem que ter começo, meio e fim. (papi para mami e outros amigos)
- Vamos ver, eu ainda não dou uma tusta pra essa história. (Lalau) (p. 26).

“Cacetinha” se refere a um trecho em que Lori descreve uma de suas proezas sexuais. Percebemos claramente a menção da personagem a um aspecto do relato ficcional do marido, o qual corresponde ao terceiro nível narrativo (ou hipodiegético). Sabendo de antemão das intenções da autora em escrever literatura pornográfica, podemos dizer que o primeiro nível – ou extradiegético – corresponde ao contexto real de produção do livro, onde Hilda Hilst se situa como narradora implícita, já que se “disfarçou” de pai de Lori e delegou a ele a responsabilidade do relato.

Outro exemplo da desconstrução ilusionista segue abaixo:

- “Corno da 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” [...].
- Mami diz: “E quem sabe, meu amor, se você puser um menininho, um mocinho...” (p. 75).

Sugestão aceita, *o mocinho* aparece mais adiante no terceiro nível, a narrativa de Lori: “Olha, tio, não sei se o senhor vai achar

gostoso, mas o menino preto, quando eu fui falar com ele lá perto da estrada, disse que a gente podia namorar um pouco. Eu fui, e você não sabe como é bonito pau preto. Ele se chama José, mas chamam ele de Juca” (p. 83).

O terceiro exemplo é o da invenção de um personagem pela narradora Lori, atestando a criação de um quarto nível, igualmente hipodiegético:

Hoje foi um dia maravilhoso e diferente. Apareceu um homem tão bonito aqui e conversou muito 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 (p. 27).

As páginas que se seguem descrevem a ida de Lori para a praia com o moço – tio Abel – e toda a sorte de peripécias sexuais entre os dois. Quarenta páginas depois, o indício de que tio Abel é personagem de Lorinha:

Papi diz: 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? (p. 77).

Lori-personagem-narradora cria também um personagem, tio Abel, a partir de outro, Laíto. É a ficcionalização da ficção. Páginas adiante, a confirmação:

Bom, papai, eu só copieei de você as cartas que você escreveu pra mocinha, mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. Mas eu copieei só de lembrança as tuas

cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copiei como lembrança, porque você não ia me dar pra ler quando sáisse na máquina de fazer livro do tio Lalau. É a primeira história do teu Caderno Negro, né papi? (p. 95).

O trecho acima, já encaminhando à conclusão do livro, conjuga informações valiosas para também fecharmos nosso trabalho. A primeira surpresa que Lori nos causa é dizer que as cartas que tio Abel mandou pra ela foram na verdade escritas por seu pai. Esse é um índice importante da desconstrução ficcional que se quer operar, pois a narradora está esclarecendo a fonte de sua criação – embora isso ainda possa causar certa confusão na cabeça do leitor, pois a matéria de sua ficção é outra ficção. Essa declaração inesperada explica o porquê de as cartas de Abel serem escritas em tom tão grandiloquente: “Minha pomba rosa, minha avezinha sem penas, minha boneca de carne e de rosada cera, os cabelos castanhos de seda roçando a cintura, meu cuzinho de amora, a boca de pitanga mordiscando o rosa brilhante da minha pica sempre gotejando por você, princesinha persa” (p. 95).

A mistura de termos elevados e chulos também faz parte da estratégia geral de ironia, pois tenta demonstrar as tentativas frustradas do pai de Lori – reconhecidamente um *gênio* para seus amigos e familiares – em sua incursão pela pornografia. O fato de Lori confessar ter copiado as cartas *ipsis litteris* contribui para o estabelecimento da verossimilhança interna do texto, já que, mesmo sem desgrudar do dicionário durante toda a narrativa, a garotinha de oito anos não poderia inventar tal discurso para seu personagem.

A outra grande revelação de Lori é sobre a autoria do “Caderno negro”, também escrito por seu pai. O recurso da cópia nesse caso também justifica a série de características que fazem dessa narrativa encaixada (porém não em abismo, porque não especular) o exemplo mais acabado de aproveitamento consciente dos traços específicos da narrativa pornográfica comercial, impossíveis de serem elaborados por uma menininha. A começar pela epígrafe atribuída a D. H. Lawrence, tudo na narrativa aponta para outro porta-voz que não uma criança, conforme atesta a mudança de tom de ambos os discursos.

Além da exposição exagerada de órgãos, a descrição de atos sexuais prodigiosos e a crueza de vocabulário, não faltam à história outros elementos básicos do gênero, como a insaciabilidade do desejo, o intercâmbio de parceiros, o tratamento da mulher como mero objeto sexual – e sua aceitação dessa circunstância –, a variedade e a praticabilidade dos poderes sexuais – de que a colocação de um jumento em cena é exemplo sintomático – e, finalmente, a oscilação entre “a exaltação da beleza do corpo e a pintura de sua decadência ou de sua patologia” (Goulemot: 2000, 110) – presente no texto no contraste entre a beleza de Corina e a falta de dentes de seu parceiro Dedé – O Falado. Nem mesmo o padre lúbrico deixou de comparecer ao enredo, no melhor estilo romance libertino do século XVIII.

Completa a obra a linearidade da narrativa, para não dificultar o trabalho do leitor. Linearidade que está completamente ausente de *O caderno rosa*, em virtude principalmente do mosaico de gêneros de que é composto. A narrativa começa como uma espécie de diário de memórias lúbricas constantemente interrompido pela menininha que o escreve, ora para chamar a atenção para o fato de

que esse diário será publicado como ficção, ora para deixar o leitor entrever o nível narrativo que o sobrepõe, ou seja, o do escritor que inventou a menina que escreve no diário.

Cartas pessoais – que já constatamos serem também ficção – são mescladas a essa narrativa principal, que é interrompida quase sempre para a inserção de uma outra narrativa, o “Caderno negro”, copiado no diário pela menina. Tanto o diário quanto as cartas foram estratégias largamente empregadas pela tradição mimética da ficção, inclusive pelos romances libertinos do século XVIII, para dar aparência de realidade a esses textos.

Fica clara a intenção de Hilda Hilst em utilizar esses modelos parodicamente, para fazer ruir o ilusionismo ficcional. Poemas de dicção elevada, como o que fecha o livro, são igualmente introduzidos no fluxo narrativo e servem como uma espécie de válvula de escape para o escritor-gênio obrigado a se dedicar a escritos menos dignos de louvor. O caráter irônico desse poema final é patente, assim como o das supostas cartas de tio Abel, pois, em sua mistura de linguagem elevada e chã, procura evidenciar a falta de talento do escritor para escrever *best-sellers* – inclusive porque poesia é o gênero menos adequado para quem quer se inserir no mercado, como o próprio Lalau advertiu. Minicontos infantis de autoria de Lori Lamby também são encaixados na narrativa maior, cada qual com estrutura individual e autônoma, embora igualmente obscenos, como é o tom geral do livro.

A tensão entre continuar escrevendo na lógica linear do “Caderno negro” para se adequar ao mercado e apostar no experimentalismo de *O caderno rosa de Lori Lamby* e seguir seus parâmetros éticos pessoais é exposta e resolvida na própria tessitura ficcional. Abandonando o “Caderno negro” em uma prateleira com

a inscrição “BOSTA”, ele admite que conseguiu fazer o que Lalau queria, e Lori reconhece: “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?” (p. 95). Não há dúvidas de que a opção dele – de Hilda – é pelo experimentalismo patente de *Lori Lamby*.

A essa altura, a revelação maior da protagonista está mais do que óbvia. Além das pistas deixadas ao longo da narrativa, Lori Lamby confessa abertamente ao final do livro que tudo o que escreveu não passou de invenção. Sua matéria-prima foram os escritos desprezados pelo pai e seu aprendizado mais valioso adveio da leitura dos grandes clássicos da literatura obscena – e também das revistas e vídeos de homens e mulheres fazendo “coisas engraçadas”. Tudo operacionalizado pela imaginação sem freios de uma criança que prega uma peça dupla no leitor, já que, embora admita que inventou todos os relatos obscenos e confesse o estatuto de ficção de seu caderno rosa, mantém a ilusão de realidade de seus pais, tio Lalau, tio Laíto e a sua própria:

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? (p. 92).

A reação dos pais da menina corrobora a construção da ilusão porque é verossímil e vai ao encontro das expectativas do leitor mais “politicamente correto” que sobreviveu às primeiras

páginas: “Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi pra vocês, eu escrevi pro tio Lalau. [...] Então vou parar, e vou sim, mami, no sicólogo que você queria chamar um pouco antes de desmaiar na minha segunda página” (p. 96).

O final da narrativa parece querer amenizar o efeito de choque advindo tanto da temática da ninfetinha lúbrica prostituída pelos próprios pais quanto da desestabilização das verdades que o leitor viu desconstruídas ao longo da narrativa. A tensão realidade/ficção permanece no fim, embora para o leitor mais crítico a quebra da ilusão operada por Lori seja um sinal para desconfiar dos outros narradores, imbuídos que estão todos em ficcionalizar o mundo em que vivem – até mesmo quando esse mundo já é uma ficção.

O recurso às narrativas em abismo se mostra então bastante apropriado ao intuito de fazer vacilar as categorias do fictício e do real, já que necessariamente coloca em jogo uma reflexão sobre o fazer literário ao assinalar que o narrado não é dado da realidade, mas constructo da instância de enunciação. Em *O caderno rosa de Lori Lamby* essa reflexão é consequência de uma anterior: aquela sobre a situação do escritor contemporâneo se debatendo entre as demandas do mercado editorial e as suas próprias. A via escolhida para equacionar ambas as reflexões foi a da metapornografia. Apropriando-se irônica e conscientemente dos recursos da literatura obscena comercial, e aliando-os à sua imaginação, por si só pornográfica e prodigiosa, Hilda Hilst pôde conjugar prazer físico com estético e elevar a pornografia à categoria de arte.

Referências

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ALTER, Robert. *Partial magic: The novel as a self-conscious genre*. Los Angeles: University of California Press, 1975.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. “Porno-stéreo”. In: *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Contos d’escárnio – textos grotescos*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 1991.
- ISER, Wolfgang. “O fictício e o imaginário”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- LAWRENCE, D. H. “Pornography and obscenity”. In: TRILLING, Diana. *The portable D. H. Lawrence*. Nova Iorque: The Viking Press, 1947.

- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: a prosa brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1993.
- REIS, Carlos & M. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica”. In: _____. *A vontade radical*. Trad. João Ribeiro Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. In: *Linha de pesquisa. Revista do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da UVA*. Rio de Janeiro, v. 1, 2000.
- WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Los Angeles: University of California Press, 1965.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. [S.l.]: Routledge, 1996.