

REDAÇÕES ESCOLARES E DIÁRIOS: ESCRITAS DO ESCÂNDALO

SCHOOL ESSAYS AND DIARIES: SCANDALOUS WRITING

Renan Ji

Universidade Federal Fluminense
Niterói, RJ
Brasil

Resumo

Este ensaio é produto de um mergulho crítico nas obras *Elogio da madrasta*, de Mario Vargas Llosa, e *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, analisando o tratamento dado por essas obras à questão da sexualidade infantil. Darei destaque para a figura da criança sedutora como personagem ficcional que, através da escrita, possibilita uma reflexão sobre a literatura, a infância e a sexualidade.

Palavras-chave: infância, sexualidade, escrita.

Abstract

This essay is a critical immersion in Mario Vargas Llosa's *Elogio da madrasta* and in Hilda Hilst's *O caderno rosa de Lori Lamby*, focusing on the matter of children's sexuality. I will privilege the figure of the seductive child as a writer, namely a fictional character that makes possible a reflection on literature, childhood and sexuality.

Keywords: childhood, sexuality, writing.

Resumen

Este ensayo es una inmersión crítica en *Elogio de la madrastra*, de Mario de Vargas Llosa, y *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, analizando el tratamiento dado a la cuestión de la sexualidad infantil. Daré destaque a la figura del niño seductor como personaje ficticio que, a través de la escritura, posibilita una reflexión sobre la literatura, la infancia y la sexualidad.

Palabras clave: infancia, sexualidad, escritura.

Elogio da madrasta (2009) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (2005) são obras que se equilibram tensamente entre a inocência e a sexualidade, entre o perigo das palavras e a potência da literatura. Entende-se melhor a complexidade desta situação quando anunciamos o assunto espinhoso: a sexualidade infantil. Até que ponto a arte pode mexer nos vespeiros culturais? Mais especificamente, qual é o limite da literatura que conspurca um dos ideais mais arraigados do nosso imaginário atual – a inocência infantil?

Elogio da madrasta é o nome do romance de Mario Vargas Llosa, e também é o título da redação escolar que o pequeno Alfonso escreve, causando o rompimento dramático entre o pai Rigoberto e a madrasta Lucrecia. A partir

da caligrafia infantil de traços claros e redondos, do testemunho do garoto – que acabara de fazer a primeira comunhão – que se deitava com a madrasta, o casal sofrerá a total ruína do seu idílio amoroso. No conteúdo maldito ou escandaloso do texto da criança, a possibilidade de uma narrativa confessional, que concentraria a verdade da sexualidade infantil e quiçá a da própria infância. Contudo, há um detalhe: o texto não é reproduzido no romance. Lido e acessado apenas pelo consternado Rigoberto, a redação do pequeno Fonchito é apenas um indicador virtual das artimanhas da criança escritora.

Por outro lado, aquilo que foi apenas sugerido em Vargas Llosa apareceria em toda a sua nudez em *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst. Nessa pequena novela em formato de diário, a pequena Lori narra todas as estripulias sexuais praticadas enquanto se prostitui com a ajuda da mãe. A menina de 8 anos assume as rédeas da narração e relata, com muito prazer, de onde vem o dinheiro que ganha para comprar todos os brinquedos anunciados na televisão. Um dos livros mais escandalosos de Hilda Hilst, o famoso caderno rosa traz a escrita infantil em toda a sua potência lúdica e sexual, de certa forma realizando aquilo que *Elogio da madrasta* apenas anunciou como possibilidade. Na escrita de Lori, a vazão do dizer infantil, que descortinaria o mistério da sexualidade.

Tais narrativas, portanto, representam as crianças como seres sexuais e, o que é mais incômodo, sedutores. Sendo mais agentes do que vítimas na relação com os adultos, as crianças de Llosa e Hilst ainda por cima se afirmam como escritoras, donas de seu discurso e, ao que tudo indica, de sua libido. Contrariando o que se depreende da etimologia do infante – o *infans* é o sujeito desprovido de fala, de linguagem –, essas crianças não só falam e têm poder de agência, como também elaboram em cadernos coloridos e redações escolares o seu próprio erotismo.

Contudo, a questão seria assim tão simples? Redação, diário, escrita em primeira pessoa, testemunho, verdade? Nas obras de Llosa e Hilst, as crianças supostamente estão aprendendo a escrever, mas isso bastaria para pressupormos a límpida verdade por trás do seu discurso? Na escrita do infante, o abrir-se da sexualidade infantil? Antes de respondermos, adianto que as crianças de Vargas Llosa e Hilda Hilst se escondem nas tramas do texto: àquilo que parece uma verdade por demais escandalosa e moralmente incômoda – a criança enredada no sexo com os adultos –, subjaz um elaborado trabalho com a linguagem, agenciando tantos os temas da iconografia erótica tradicional como o mais profundo experimentalismo da forma. Ou seja, para além da pedofilia rasteira e inescrupulosa, um jogo sofisticado com a arte e com a linguagem, em que a escrita infantil dá volteios diante dos olhos do leitor. É a criança mesmo quem escreve? É um adulto que simula o infante escritor?

Nem um nem outro: diante de nós, escritores que talvez tenham chegado bem perto – perto até demais, de acordo com alguns leitores sensíveis. De fato, Mario Vargas Llosa e Hilda Hilst talvez tenham se aproximado perigosamente daquilo que poderia ser a escrita infantil, ou até mesmo a própria infância e sua insondável sexualidade. Mas não tanto para estabelecer um conceito ou essência; fizeram-no, sim, entendendo que a linguagem e o universo da infância se encontram na brincadeira com a língua e com a arte. Como num jogo de encaixe de peças sortidas (verbais e imagéticas), a criança brinca de (se) achar e de (se) esconder no mundo da criação, da linguagem e do erotismo. A questão, nesse caso, se imporia não tanto para as crianças, mas para nós mesmos: estamos prontos para jogar? Conseguiríamos levar a brincadeira até o fim?

Num mundo em que somente os adultos têm acesso à palavra – libertinos e literatos que detêm o poder de criação, da fantasia erótica –, as crianças surpreenderão ao mostrar que são capazes de jogar o jogo. Criadoras e criativas, elas brincarão com o mundo da arte e desvelarão formas desconcertantes, que farão libertinos e pornógrafos corarem de vergonha. A partir de uma folha de redação e de um mimoso caderno rosa, a infância se esconderá nos enredamentos da linguagem e, nesse constante negaceio diante da representação literária, nem por isso deixarão de provocar sustos nos adultos (leitores e personagens) com suas escabrosas imagens e palavras.

A redação e a tradição

O mundo criado por Mario Vargas Llosa reprocessa toda uma específica tradição iconográfica e literária que, ao longo dos séculos, tratou e retratou o corpo e a vida dos sentidos, o sexo e as paixões. Já a obra de Hilda, por seu turno, é dedicada “À memória da língua”, que aparece intensamente citada e parodiada a reboque de um processo complexo de intertextualidade, fundamental para compreendermos *O caderno rosa...* Em suas respectivas e diferenciadas tessituras, ambas as obras pagam tributo a grandes mestres do passado, seja deslocando-os parodicamente de seus contextos originais, seja reatualizando-os como saber que esclarece o presente.

O agente de seguros Rigoberto esconde, na sua biblioteca e nos seus cadernos, uma miríade de imagens e citações de autores clássicos e contemporâneos que lhe alimentam o espírito e a libido. Enredando a própria esposa Lucrecia nas suas maquinações lúbricas, que sempre se passam à noite no quarto do casal, o libertino cria enredos eróticos motivados ou refiurados por imagens consagradas da tradição artística. Nessa perspectiva, a forma de *Elogio da madrastra* estabelece um jogo de modelo e inspiração com alguns

clássicos da pintura através de seis telas que pontuam momentos de inflexão do enredo.¹

Na obra de Llosa, a relação entre literatura e pintura permite “descontextualizar de forma radical as telas e convertê-las em outras telas (cenas verbais), deslocando contextos, modificando hierarquias (...)” (CHIARA, 1996: 214-215). Por entre as cenas pictóricas e verbais que estabelecem um singular jogo ecfástico, o pequeno Alfonso irá, aos poucos, se instalar no relacionamento entre pai e madrasta. A infância, a princípio, entra nesse reino da imaginação soberana e assume ares mitológicos, eroticamente mágicos, representando quase uma porta de entrada para deleites cada vez mais plenos e abismais. Nesse sentido, o querubim que é Alfonso se desvanece como uma das várias figurações pictóricas que povoam o mundo de Rigoberto e Lucrecia, o que atenua o teor polêmico e potencialmente obsceno na relação sexual entre enteado e madrasta. Conforme diria o pequeno cupido, numa das fantasias mitológicas de *Elogio...*: “Nem ela nem eu temos esses problemas de consciência e de moral. Eu, porque sou um deusinho pagão, e ainda por cima inexistente, pura e simplesmente uma imaginação dos humanos (...)” (VARGAS LLOSA, 2009: 80). Através dessa metáfora, percebe-se que Alfonso proporciona à madrasta a vivência de “uma coisa não vivida e simplesmente sonhada ou lida” (VARGAS LLOSA, 2009: 115):

Dona Lucrecia se inclinou e se aproximou dele. Apoiou a bochecha em suas costas lisas, sem um pingo de gordura, com um brilho de orvalho, em que se insinuava, como uma diminuta cordilheira, a coluna vertebral. Fechou os olhos e lhe pareceu ouvir o lento movimento do sangue temporão sob aquela pele elástica. “Esta é a vida pulsando, a vida vivendo”, pensou, maravilhada. (VARGAS LLOSA, 2009: 114-115)

O caráter imaginário da figura de Fonchito se reporta a um rol tradicional de imagens apolíneas, cuja interposição parece vedar qualquer tentativa de visão realista ou profana da imagem da criança. Alfonso se apresenta com a roupagem angelical que remete à figura de Cupido na tradição romana. Propiciador do amor, salvaguarda de Eros, ele descortina novas fronteiras eróticas para Lucrecia e, indiretamente, para Rigoberto. Por outro lado, seu aspecto frágil e ao mesmo tempo sedutor também replicaria a beleza dos efêbos, objeto de fascínio do pensamento grego (Cf. FOUCAULT, 2010: 235-

¹ Em ordem de aparição no romance, eis o conjunto das telas: *Candaules, rei da Lídia, mostra sua mulher ao Primeiro Ministro Giges* (1648), de Jacob Jordaens, óleo sobre tela, Museu Nacional de Estocolmo; *Diana depois de seu banho*, (1742), óleo sobre tela, Museu do Louvre; *Vênus com o Amor e a Música* (s.d.), de Tiziano Vecellio, óleo sobre tela, Museu do Prado, Madri; *Cabeza I* (1948), de Francis Bacon, óleo e têmpera, coleção Richard S. Zeisler, Nova Iorque; *Caminho para Mendieta 10* (1977), de Fernando de Szyszlo, acrílico sobre tela, coleção particular; *A anunciação* (c.1437), afresco, Mosteiro de San Marco, Florença. Fonte: VARGAS LLOSA, 2009: 4.

285). A infância, portanto, se apresenta como um manto costurado de referências à tradição da inocência e da imortalidade:

Os cachos despenteados de cabelo dourado, a boca entreaberta por causa da surpresa mostrando a dupla fileira de dentes branquíssimos, os grandes olhos azuis arregalados tentando resgatá-la das sombras da soleira. Dona Lucrecia permanecia imóvel, observando-o com ternura. Que menino bonito! Um anjo de nascença, um desses pajens daquelas gravuras galantes que seu marido escondia e trancava a quatro chaves. (VARGAS LLOSA, 2009: 12)

A relação entre pintura e literatura marcará a obra até o último momento, quando a verdade virá à tona no lar aparentemente perfeito: descoberta a redação de Alfonso, o “elogio da madrasta”, Lucrecia é sumariamente expulsa de casa e Rigoberto se entrega amargamente à reclusão. A propósito desse desfecho, de uma maneira ao mesmo tempo fortemente alegórica, porém altamente difusa, o afresco de Fra Angelico intitulado “A anunciação” tematiza um célebre episódio da mitologia cristã e, ao mesmo tempo, instiga o último capítulo da narrativa de Vargas Llosa, que se torna uma espécie de glosa ao quadro. Vemos, dessa forma, que a pintura, antes um instrumento de excitação dos sentidos e da criatividade erótica para os adultos de Llosa, também pode dar ensejo à catástrofe das revelações: a experiência trágica e sexual de Lucrecia com o enteado se refigura e dialoga com a cena da anunciação do anjo Gabriel a Maria. De fato, a equivalência simbólica entre o menino Alfonso e a aparição enigmática do anjo Gabriel assinala um suposto recuo da narração, o que parece demarcar o próprio recuo da figura do infante. Como o anjo Gabriel, que anuncia acontecimentos vindouros e subitamente desvanece diante dos olhos da mãe de Jesus, a presença de Fonchito também se dissolve em meio aos acontecimentos dramáticos do desfecho de *Elogio de madrasta*.

É interessante notar que, com esse expediente ficcional, o personagem infantil parece resistir à configuração pelas tintas, na medida em que, no mundo erudito de fantasias pictóricas dos adultos, ele se esconde por trás da evanescência de uma metáfora: o enigmático anjo mensageiro. De sua mensagem, o único vestígio será a redação escolar, o “elogio” que paira como texto maldito na revelação final do romance. Nesse sentido, é certo dizer que o mistério do pequeno Alfonso resiste duplamente: não só por entre o jogo de correspondências e reiluminações mútuas entre pintura e literatura, mas também como enigma textual, já que a redação intitulada “elogio da madrasta” não é reproduzida ou sequer descrita na obra de Vargas Llosa. Permanece como um dêitico narrativo, texto inconcebível e temido, misto de escrita infantil e pornografia que parece impossível de imaginar ou representar.

Nessa perspectiva, deparamo-nos com um texto que seria supostamente o relato da sexualidade infantil, que a retiraria da virtualidade e a traduziria

na limpidez do discurso do inocente. Há aqui, certamente, um paradoxo: trata-se de um texto que se declara fonte inequívoca de uma verdade, mas não é dado nenhum indício de sua representação na obra. Não há pintura, imagem ou, ainda, molde discursivo a que recorrer para dar conta desse escrito. O final de *Elogio da madrasta*, portanto, paira sobre essa lacuna que é o texto de Fonchito: entrelugar que concentra a chave de todo o romance, ao mesmo tempo em que se impõe como texto indefinível para o leitor. O enigma literário fica ainda mais desconcertante quando Alfonso alude à simplicidade e à objetividade de seu discurso:

Foi meu pai quem disse que ela estava me corrompendo. Eu só escrevi aquela redação, contando o que nós fazíamos. A verdade, ora. Não menti nada. Eu não tenho culpa de que a tenha mandado embora. Quem sabe era verdade o que ele disse. Quem sabe ela estava mesmo me corrompendo. Se meu pai disse, deve ser. (VARGAS LLOSA, 2009: 156)

A partir dessa fala, poderíamos dizer que Fonchito sabia estar sendo corrompido? Denunciava, assim, a madrasta que tanto amava? Ou, como todo menino bom e obediente, apenas endossa o julgamento moral do pai, não enxergando maldade nas suas “brincadeiras” com Lucrecia? No final de tudo, acabam-se os quadros e as fantasias visuais, e resta o texto, o elogio maldito. Mas, sob que forma? Que palavras, descrições ou frases se lhe adequam? Como aquilo que parece tão límpida verdade pode ter concretização tão difusa na obra de Llosa, e tão difícil no imaginário do leitor?

O caderno rosa e a pornografia

Interessantemente, observamos que, muitas vezes, uma obra literária pode responder ao enigma proposto por outra. Conforme afirmamos antes, Hilda Hilst parece ter concretizado esse inimaginável da escrita infantil que surge como miragem em Vargas Llosa. Lori Lamby, de certa forma, nos mostra aquilo que Alfonsito apenas mostrara ao pai: o relato da criança entre a visão de mundo da inocência e o enredamento nas fantasias sexuais dos adultos. Escrita “*in loco*”, saía diretamente da mente infantil, tornando-se ainda mais inaudita por tentar narrar a sexualidade insondável do infante. Não seria por outro motivo que *O caderno rosa de Lori Lamby* se tornaria uma das obras mais controversas de Hilda Hilst, especialmente para aqueles que pouco conhecem o trabalho da escritora e que se deixam levar pela superfície polêmica e pornográfica da obra.

É necessário reconhecer, por outro lado, que a “verdade” de Lori Lamby acaba até mesmo por suplantar a do filho de Dom Rigoberto, porque, agora, estamos na presença de uma criança que, inequivocamente, gosta do que faz

e, ainda por cima, faz por dinheiro. Hilda Hilst não só responde ao desafio proposto por Vargas Llosa como também leva a sexualidade infantil às raias do obscuro, na direção do pornográfico, do aviltante e do mercadológico. Dessa maneira, em comparação a *Elogio da madrasta*, *O caderno rosa* se torna um discurso duplamente inimaginável: realiza o discurso infantil em sua plenitude e, além disso, insere-o de maneira impensável no mundo do prazer consentido, do gozo escatológico, do dinheiro e da exploração do corpo. Obra duplamente inimaginável, portanto, mas que, dessa vez, se apresenta inequivocamente diante de nossos olhos incrédulos.

Eis as superfícies “intragáveis” da obra: a protagonista, de antemão, declara aquilo que será o dado inescapável para quem deseja focar o caráter escandaloso 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” (HILST, 2005: 13). Cada episódio sexual narrado por Lori tem como pano de fundo esse detalhe escabroso: os 8 anos, na primeira pessoa do singular. A pequena conta com a ajuda da mãe para vender o seu corpo a toda sorte de homens reprováveis, com a suposta benção do pai escritor. No entanto, é importante lembrar que o entrecho “nauseante” ganha plena potência no momento em que se torna escrita: “Eu disse que não queria copiar ninguém, queria que fosse um caderno das minhas coisas” (HILST, 2005: 38).

As vivências sexuais são relatadas em um diário confeccionado pela menina, e é nesse exato contexto em que mais pesam a idade de Lori e o fato de que ela narra a partir de seu próprio ponto de vista. Trata-se da inocência diretamente conspurcada, uma presunção perigosa do que seja a sexualidade infantil. Por fim, tudo fica ainda pior quando sabemos que Lori Lamby escreve sua própria obra inspirada no escritor fracassado que é o seu pai, instado a escrever uma obra pornográfica que finalmente venda mais que os seus livros, sofisticados e pouco apreciados pelo mercado editorial. Com isso, fica claro que Lori escreve não apenas para se expor, mas escreve para vender. Seria o epítome da exploração mercadológica do corpo da criança e da própria infância.

No entanto, é imprescindível reconhecer que, da mesma maneira que *Elogio da madrasta*, o mundo de Lori Lamby é feito de tintas: não a das pinturas a óleo, mas a da pena da ficção e dos livros. O fato de a empreitada de Lori Lamby ser concomitante ao novo e degradante esforço literário do pai é indicativo de outras camadas subjacentes à obra, para além do escândalo da pedofilia. Tudo no *Caderno rosa* pode ser ainda mais relativizado quando se descobre que a narrativa do pai de Lori é também sobre as aventuras sexuais de uma ninfeta, o que introduz um possível jogo de máscaras entre narradores. No mais, há ainda a dissolução mimética final: no desfecho do caderno, Lori admite que as suas memórias, na verdade, são recriações suas, a partir de

livros lidos em segredo da biblioteca libertina paterna, de fitas de vídeo e revistas que apimentavam a vida conjugal dos progenitores, e de trechos copiados da própria obra pornográfica que seu pai preparava para o mercado editorial.

O escândalo do *Caderno rosa*, a partir de então, passa a ser não tanto de corrupção da imagem infantil, mas uma questão de ousadia da linguagem: o disparate de Lori Lamby não é o de uma ninfeta assumidamente corrupta, mas sim de uma escritora que rompe todas as barreiras do bom gosto e da moral. O desconforto com as memórias sexuais de uma menina de 8 anos, obviamente, não se atenua, sejam elas ficcionais ou não; porém, o que passa a ser escandaloso, de fato, é a sua criatividade: “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal criatividade [sic], mas quando a gente tem essa coisa, todo mundo fica bravo com a gente” (HILST, 2005: 96).

Tal representação da infância certamente se aproxima de uma inocência farsesca, que surge numa instância ficcional diametralmente oposta à que vimos anteriormente. O erotismo que o personagem de Fonchito anuncia e retrata sutil e esteticamente, a partir da linguagem muitas vezes barroca e edulcorada do narrador de Vargas Llosa, a menina de Hilda Hilst joga na “cara” do leitor, com palavras incomodamente singelas, que ganham subitamente um chocante viés pornográfico:

Ai, tio, eu não quero que você fique pobre, é tão gostoso ter dinheiro, tão 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 lambete? sabe porque 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, e o homem peludo, e o outro, e o Juca também gosta, ele, dinheiro, também gosta né, tio? O senhor gostou de eu inventar xixiquinha em vez de xixoquinha? (HILST, 2005: 89)

Lori chafurda na insana fantasia de sua narrativa, unindo consumismo, exploração do corpo e pedofilia, veiculando uma ácida crítica cultural a reboque do tratamento chocante da sexualidade infantil e do ludismo da linguagem da criança. Contudo, antes de aferirmos confiabilidade a esse discurso polêmico, secundados pelas interpretações socialmente responsáveis acerca da infância, é necessário perceber que o mundo *kitsch* carregado de rosa de Lori Lamby não é tanto uma tentativa realista de representação da infância, e sim uma afetação da infantilidade, que, a despeito da violência com que se mistura à pornografia, chama inevitavelmente a atenção para a estratégia de clichê, de modalização da linguagem. A linguagem infantil e o sexo surgem como fatores que concorrem para um efeito de choque, de curto-circuito entre essas instâncias, resultando numa espécie de esgarçamento da verossi-

milhança que desfigura a infância na direção de um infantilismo encenado. Nessa perspectiva, o elemento paródico deve ser levado em conta no que tange às representações da infância e do sexo, que são ressaltadas no livro como inequívocas formas de linguagem, pedindo “um estado de disponibilidade discursiva para as possibilidades lúdicas das palavras” (CHIARA, 2003: 208).

Atuando nos níveis enunciativo e diegético, a encenação paródica da infantilidade em Hilda Hilst não abre mão do riso e da violência, na medida em que os referentes introduzem uma ordem de experiência do *fake*, do artifício. Assim, o devassamento do corpo infantil não passa da manipulação de uma quase boneca: Lori, uma figuração paródica da infância, não abre brechas para uma narrativa do aviltamento físico e moral da infância; as “coxinhas” e o “bumbum” permanecem intactos. Apesar do conteúdo sexual, a boneca reproduz, de forma afetada e modalizada, todos os clichês de imagem e de linguagem atribuídos às crianças e, de certa maneira, a representação assume a plasticidade de um quase desenho animado *nonsense* e libertino:

Ele começou a me lamber 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, 2005: 14)

Entre “coninhas” e “doninhas”, procurando no dicionário as palavras que desconhece, brincando com os sons e os significados delas, a ingênua Lori Lamby nos dá a possibilidade de pensar os próprios limites da potência criativa da literatura, e da própria brincadeira com a linguagem. Assim, após a desconstrução mimética do memorialismo que demarca o fim do diário – o mundo brutal e cômico descrito no caderno arrematado como suposto produto da pena de Lori Lamby–, a pedofilia do *Caderno rosa* se torna objeto de uma reflexão mais no campo da língua e do significante do que no campo da referencialidade e do sentido. Dessa forma,

O sexo tematizado no *Caderno rosa* põe a nu as possibilidades e impossibilidades de a palavra conferir imagens estáveis da realidade e evidencia o caráter ‘artificial’, ‘artístico’, do *como dizer*. O realismo assume sua face equívoca para o leitor que só poderia participar de seu jogo se aceitar a premissa de desiludir-se e decidir de vez por todas a assumir seu papel no jogo constelar da linguagem. (CHIARA, 2003: 70)

Nesse sentido, assumir nosso papel de leitores dessa “doce e terna e perversa bandalheira” (HILST, 2005: 95) permite descortinar momentos privi-

legiados, em que a linguagem infantil surge menos como lugar-comum discursivo em meio à pornografia e mais como percepção singular dos afetos, da realidade e da linguagem:

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, 2005: 83)

A escrita de Lori se torna, então, um ato de “lamber” a língua, a memória da língua. Uma possibilidade, portanto, de brincar com as línguas, com (o) prazer:

Então eu repeti isso uma porção de vezes, e aí eu senti uma espécie de dor de barriga, mas uma dor de barriga muito gostosa, a gente nem liga pra essa dor. É uma dor coisa bonita, uma dor coisa maravilhosa (HILST, 2005: 67)

Escritas e crianças

Entre cupidos e bonecas falantes, a possibilidade de surpreender inesquecíveis imagens. Por entre as várias camadas de tradição pictórica e literária, as crianças surgem em cenas memoráveis, que provam a habilidade narrativa de Vargas Llosa e Hilda Hilst, criando seres ficcionais singulares e perturbadores. As crianças de Llosa e Hilst parecem partilhar de uma certa translucidez, não só por aderirem às injunções do imaginário adulto, mas principalmente por se apresentarem como seres de tinta e palavras, conformados pelo império da arte. Alfonso é o querubim que se esgueira pelas cenas mitológicas de Rigoberto e Lucrecia. Lori Lamby é a boneca que fala, que se apresenta, acima de tudo, pelo seu “tatibitati escandaloso” (CHIARA, 2003: 68), um ser feito de pura linguagem. As crianças, portanto, são feitas da mesma matéria que constitui a imaginação do adulto, inequivocamente revestidas de imaginário.

Em tensão paródica ou reverencial com a tradição clássica e a “memória da língua”, tudo muda de figura quando as crianças resolvem escrever. As ligações entre aquilo que ficou em suspensão em Vargas Llosa e aquilo que aparece concreta e pornograficamente em Hilda Hilst aparecem quando pensamos no estatuto dos textos escritos por esses pequenos sedutores. Refiro-me aqui não apenas ao texto polêmico que, supostamente, daria voz à sexualidade infantil, mas também a determinadas condições de escrita e de leitura que, em Hilda Hilst, recebem um tratamento mais acabado, numa autêntica práxis literária que concretiza determinadas alusões feitas nos livros de Llosa.

Em outras palavras: existe uma forte instabilidade na condição de Lori Lamby como autora ou narradora do *Caderno rosa*, assim como Alfonso estabelece uma relação difusa com o texto de que seria autor. A redação “Elogio

da madrasta” é um texto de inequívoca autoria, porém sem uma única alusão ao seu conteúdo. Diante desse texto maldito e enigmático, esbarramos na dificuldade de religá-lo a uma voz unívoca e delimitada, conectando a palavra escrita àquele que a escreve, o discurso ao seu autor. O escrito supostamente choca Rigoberto pela absurdidade das indecências transcritas em caligrafia infantil, que destroem o seu mundo libertino e para sempre o separarão de Lucrecia. Mas há um silêncio em torno dessa redação escolar. Tratar-se-ia de uma censura por parte de Vargas Llosa? Ou, talvez, a impossibilidade de concretizar verbalmente as intenções de um personagem irrepresentável pelas tintas, e até mesmo pelas palavras?

Para além da discussão sobre a verossimilhança do escrito infantil, o que permanece é a soberania de um texto insondável, e essa parece ser a pista seguida por Hilda Hilst: *O Caderno rosa...* encerra um texto sem fundo, que circula pelos vários referentes possíveis, sem conseguir preencher qualquer protocolo de interpretação e sem apontar uma voz narrativa única que dê conta do texto dito infantil e sexualizado. Na dicção de Lori Lamby, as imagens e as linguagens se misturam, e a figura da criança acaba por se transformar em pura superfície verbal.

Os textos das crianças, em *Elogio da madrasta* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, apresentam, portanto, determinadas fendas ou falhas, pelas quais aquele que supostamente está por trás do discurso se dilui como sujeito dono de uma voz. Os escritos chamaram atenção por supostamente representarem uma verdade: a sexualidade infantil dita na primeira pessoa do singular, com todas as repercussões e interpretações possíveis, desde as acusações de pedofilia até uma possível representação do mundo pulsional infantil. Contudo, sendo ao mesmo tempo tudo e nada disso, os textos infantis recuam como questão insolúvel, permanecendo única e exclusivamente como texto: escrita sem padrão previsível na língua, como em Fonchito; escrita infantilizada ao extremo, de “be-a-bá”, porém sem sujeito fixo que se lhe atribua, como em Lori Lamby.

Com seus enigmas textuais, as crianças causaram a ruína dos universos imaginários dos adultos. A soberania de Dom Rigoberto e Lucrecia cai por terra quando Fonchito decide pôr tudo no papel. Analogamente, quando Lori decide escrever a sua própria bandalheira, papai e mamãe irão direto para a casa de repouso. Nessas puras superfícies ficcionais, a possibilidade de o escrito infantil superar as expectativas de adultos: da brincadeira com o universo e a linguagem da criança, surgem jogos e risos, brincadeiras eróticas, insinuações inocentes, ilusões abismais. No entanto, quando Fonchito e Lori Lamby se escondem nas malhas textuais e, principalmente no caso desta última, se tornam seres literalmente feitos de palavras, a infância passa a resistir dupla-

mente: não só como escrito escandaloso, que assusta o esteta libertino e o escritor pornógrafo, mas também como escritura autônoma, livre dos condicionamentos que determinam a estabilidade dos discursos adultos em geral.

O reconhecimento dessa dupla resistência do escrito infantil advém da constatação de uma segunda “cena” em meio ao escândalo da sexualidade infantil. Nas tramas de *Elogio da madrasta* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, os pequenos escritores reviram e escandalizam a autoridade estética dos pais. Todavia, com esse gesto, eles também sublinham uma espécie de revolta ou de resistência mais ampla, a saber, negando concepções que lhes exigem uma voz e uma sexualidade unívocas, a inserirem a infância ora no terreno da vitimização, ora na esfera corrupta da pedofilia. Portanto, o texto-tabu representa, implicitamente, um elemento de subversão do universo adulto, remetendo a uma cena subjacente em que, para além da cena familiar de revolta à autoridade paterna, a criança nega também um discurso alheio ao seu.

O mundo dos adultos é o da responsabilidade: quando, chocados, procuramos a criança por trás das palavras, obedecendo aos nossos instintos sociais de proteção ou (o que é ainda mais temerário) buscando vislumbrar uma representação da sexualidade infantil, estamos movidos precisamente por esse desejo de responsabilidade, de atribuição de referentes, de papéis de mocinho e vilão. Furtando-se a isso, obscurecendo as estruturas tradicionais de enunciação, o discurso infantil instaura, ao contrário, uma irresponsabilidade, no sentido de que se ausenta da autoria de seu discurso, permitindo-lhe, ainda por cima, brincar com o impensável: o sexo, a infância, a moral e a arte.

As escritas infantis nas histórias de Mario Vargas Llosa e Hilda Hilst, portanto, se alimentam da “extrema perturbação provocada pela ambiguidade narrativa causada pelo jogo entre o que a criança sabe e o que ignora, entre a inocência e uma sabedoria perversa” (CHIARA, 1996: 199). Nesse sentido, o texto do infante é produto de uma linguagem inquieta e, acima de tudo, soberana, com todos os seus perigos e armadilhas. Certamente, como escritores, Llosa e Hilst estavam conscientes do impacto de sua representação do infantil. No entanto, devemos reconhecer que essa escrita infantil é também fruto da potência da arte, prova de que a literatura ainda pode causar impacto, sendo, contudo, mero faz de conta. A pergunta, então, se volta para nós: conseguimos ainda prosseguir com a brincadeira? No terreno docemente pantanoso da infância?

O que significam essas... fantasias – gaguejou, em meio à horrível confusão que lhe atormentava a alma. – Você ficou doído, pequeno? Como pôde inventar essas sujeiras tão indecentes? (VARGAS LLOSA, 2009: 140)

Referências bibliográficas

- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “Lori Lambe a memória da língua”. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (Org.). *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Leituras malvadas*. Tese de doutorado. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II. O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 2010.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Elogio da madrasta*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Renan Ji é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense e recentemente defendeu a tese intitulada *Sexo de anjos: mito, infância e sexualidade na literatura*. Atua nos seguintes temas: mito, mitologia, literatura e cultura clássicas e suas reatualizações nas poéticas da modernidade, literatura e cultura brasileiras, erotismo e pornografia na literatura, crítica e teoria do teatro.

Recebido em: 14/03/2015

Aprovado em: 20/05/2015