

A SEXUALIDADE INFANTIL: MELODRAMAS LIBERTINOS E FARSAS PORNOGRÁFICAS

Renan Ji é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense e pesquisa os seguintes temas: infância, sexualidade, poéticas clássicas em perspectiva comparada, literatura e cultura brasileiras. E-mail: renanji@hotmail.com

Resumo

O artigo pretende realizar uma análise comparativa entre *História do olho*, de Georges Bataille, e *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, como encenações do imaginário infantil dentro do gênero pornográfico, partindo da perspectiva teatral do melodrama e da farsa.

Abstract

This article presents a comparative analysis of *History of the eye*, by Georges Bataille, and *O caderno rosa de Lori Lamby*, by Hilda Hilst. These works configure a certain staging of the infant's imaginary on the pornographic genre, from the theatrical perspective of melodrama and farse.

1) Quando a brincadeira perde a graça

O mundo infantil é o mundo da fantasia e do faz de conta. Mas quando o assunto é sexo, é possível ainda levar na brincadeira? No momento em que as crianças são imersas no mundo das fantasias sexuais, a brincadeira parece perder a graça e o sentido, ficamos desconfiados de que o lúdico ultrapassou os limites do saudável. Nos seus “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (2002), Sigmund Freud fornece um quadro geral de suas primeiras conclusões acerca da formação da sexualidade humana, identificando a infância como estágio constituinte (senão decisivo) da vida sexual adulta. No entanto, talvez pudéssemos acrescentar ao texto psicanalítico uma dimensão inerente ao psiquismo infantil, que caracterizaria a infância como “uma fase da vida onde o princípio de realidade está ausente. A experiência é de permanente descoberta, direta, crua, quase insuportável de tão intensa, do que é a vida” (BOSCO, 2011). Nessa perspectiva, duas realizações da literatura dita pornográfica se apresentam como exemplos esteticamente extremos, porém não menos autênticos, do que seria essa vivência infantil da sexualidade.

As novelas *História do olho* (2003) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (2005), publicadas respectivamente em 1928, por Georges Bataille, e em 1990, por Hilda Hilst, causaram escândalo no meio literário exatamente pela escabrosa combinação de inocência e pornografia. Georges Bataille publicou sob pseudônimo a narrativa sufocante de uma “sociedade de tranças e calças curtas” (VARGAS LLOSA, 1986, p. 11, tradução minha), que se consome na agonia sistemática de uma profunda obsessão sexual. Já Hilda Hilst tomou para si o discurso infantil e o chafurdou na sujeira da pornografia e do dinheiro. As duas obras se conectam por uma elaboração pueril das situações sexuais, nos quais presenciamos a singela gratuidade do mais vil dos atos: a profanação do corpo da criança. No entanto, o inusitado dessas empreitadas é que a criança é um sujeito ativo e desejante, e, dessa forma, o *tópos* da inocência do menor não se confirma, como normalmente se espera nos casos de pedofilia. Nesse sentido, as obras negam a expectativa algo confortável da neutralidade sexual infantil: as crianças gravitam num universo fechado de puro prazer e são os próprios catalisadores das cenas

pornográficas. Nos universos de Bataille e Hilst, a pedofilia nunca é abuso e sim prazeroso consentimento.

Por outro lado, devemos precisar melhor a figuração do infantil em cada caso. O arremate de Bataille resulta num mundo mítico-sexual denso e subjetivo, em que as personagens, mistos de heróis impúberes e crianças hipertrofiadas, se organizam em uma dramaturgia psíquica difusa, que reprocessa obsessões pessoais supostamente confessadas pelo próprio autor. Já Hilda ocasiona uma regressão hiperbólica e estilizada ao universo infantil pela via da enunciação e do *kitsch* ficcional, construindo a figura artificiosa e afetada de Lori Lamby. Sua dicção, inequívoco “tatibitati escandaloso” (CHIARA, 2003, p. 68), é uma encenação discursiva que remete inevitavelmente à noção de máscara, de performance modulada.

A despeito de procedimentos ficcionais diversos, ambas as obras parecem sobrepor camadas altamente estetizadas sobre as situações pornográficas, o que de certa forma idealiza ou irrealiza o infante, sem obviamente perder a virulência e o choque da representação obscena. Um olhar que ultrapasse a superfície escandalosa que alia sexo e pureza perceberá uma ética da performance e da encenação, espécie de teatralidade que reveste as condições da ação e da enunciação pornográficas. Nesse sentido, o discurso pornográfico, marcado pelo realismo sexualmente viciado, ganha contornos de deliberada invenção e condensada fantasia ao *encenar* características do universo e da linguagem infantis.

O teatro, portanto, surge como critério de leitura que aventa uma via cênica da representação, que se pautaria pela mimetização do psiquismo infantil no âmbito da “imaginação pornográfica” (SONTAG, 1987). Nesse sentido, o jogo teatral proporcionaria uma mediação entre o silêncio que culturalmente resguarda o corpo da criança e as possibilidades infinitas da arte, entre a transgressão do tabu da sexualidade infantil e o recobrimento estético que a artificializa. Mais adiante, veremos que, em *História do olho*, esse consciente fazer de conta se dá mais no nível diegético, ao passo que, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, isso ocorre mais no plano enunciativo.

Por outro lado, a perspectiva da teatralização da sexualidade infantil considera as sutilezas de cada obra, dirigindo nossa atenção para duas concepções específicas do teatral: o melodrama e a farsa. *História do olho* exhibe um forte apelo melodramático, na esteira das apropriações temáticas e formais desse teatro popular de fins do século XIX pelas vanguardas do século XX. Já a condição eminentemente paródica de *O caderno rosa de Lori Lamby*, por sua vez, evidencia o forte apelo farsesco da novela, em que ecoam alguns traços pertinentes à visão de mundo desse gênero medieval. A analogia com esses dois gêneros do teatro visa estabelecer uma sensibilidade ou forma de consciência que seria comum tanto à ficção pornográfica, à fantasia infantil e à realidade dos palcos. Tais instâncias dividiriam entre si uma espécie de existencialidade melodramática ou farsesca, por meio da qual se processaria a fusão dos extremos: sexualidade e infantilidade. Dessa forma, o teatro será tomado mais como metáfora crítica do que propriamente uma correspondência formal rigorosa, num método mais reflexivo do que comparativo na tentativa de esboçar uma visão de mundo singular.

Eric Bentley, em *A experiência viva do teatro* (1967), fornece uma abordagem do melodrama e da farsa bem afinada com esse propósito. O teórico encara o melodrama e a farsa como quintessências do fazer cênico, ligadas diretamente às raízes primitivas, neuróticas e infantis da subjetividade. Não seria por outro motivo que esses gêneros são marcados pela fantasia concentrada e pelo princípio de prazer irrestrito, pois lidam com a plasticidade exuberante do inconsciente e com a satisfação de arquétipos coletivos. Assim, Bentley considera o melodrama e a farsa como “artes da evasão” (BENTLEY, 1967, p. 231), que dão livre voo aos desejos reprimidos e às descargas físicas da plateia. Por outro lado, esses gêneros também são o campo por excelência da “liberdade do idiota em relação ao senso comum” (idem, p. 188), onde essa suposta idiotia seria a responsável por enredos planejados, personagens unívocas e flertes com o absurdo, para além de qualquer intelectualismo ou maneirismo estético.

O mais importante é que, para Bentley, o melodrama e a farsa se opõem à tragédia e à comédia por serem formas não adultas de compreensão do mundo:

As formas superiores – tragédia e comédia – distinguem-se das inferiores – melodrama e farsa – pela maneira como respeitam a realidade. “Superior”, neste contexto, significa adulto, civilizado, salutar; inferior significa infantil, selvagem, primitivo, mórbido (BENTLEY, 1967, p. 233).

Essas formas “inferiores” se pautam pela restrição do princípio de realidade, na medida em que estilizam a simplicidade do primitivo, a bruteza do selvagem e a morbidez do inconsciente, traços interconectados a uma compreensão de mundo infantil. Nessa perspectiva, tal aspecto da via melodramático-farsesca sinaliza, nas obras de Bataille e Hilst, a manifestação do erotismo e da sexualidade do infante, veiculando traços representativos específicos superpostos à experiência do obscuro. Assim, na análise das obras, veremos como a visão de mundo pueril se realiza teatralmente, imiscuída a aspectos inerentes às formas melodramáticas e farsescas, cuja natureza remonta às raízes indomáveis e selvagens do psiquismo infantil.

2) “espetáculo e gozo inauditos!”

Em prefácio para a edição espanhola de *História do olho*, Mario Vargas Llosa (1986) afirma que a novela de Bataille é ao mesmo tempo “uma história de meninos travessos e uma novela gótica do século vinte, um texto surrealista a meio caminho entre a prosa e a poesia, e um documento clínico sobre as obsessões” (VARGAS LLOSA, 1986, p. 10, tradução minha¹). De fato, essa que é, para Susan Sontag, “a mais artisticamente bem acabada das ficções pornográficas” (SONTAG, 1987, p. 69), consegue tecer uma intrincada e coesa rede de traços do psiquismo infantil, da pornografia e do melodrama, dificultando a operação de sulcar alguns direcionamentos de análise no corpo da obra. No entanto, correndo o risco que até mesmo Vargas Llosa temeu — o de matar a vivacidade do texto, destacando-lhe camadas de sentido

¹ Todas as citações de Vargas Llosa a seguir serão traduzidas por mim do texto em espanhol.

extremamente interdependentes (VARGAS LLOSA, 1986, p. 10) —, tentarei pontuar algumas relações entre o universo infantil e o melodramático dentro do texto pornográfico, relações essas responsáveis por algumas das imagens poéticas mais marcantes de *História do olho*.

Numa perspectiva temática, *História do olho* tem notável inspiração nos romances góticos que formaram um rico manancial de imagens exóticas, aterradoras e alienantes para os melodramas de décadas posteriores. De fato, Vargas Llosa aponta o uso de toda a “parafernália” do gênero (VARGAS LLOSA, 1986, p. 12):

Todas as novelas de Bataille são devedoras dessa exacerbação (se poderia dizer perversão) do romantismo, que, na Inglaterra de fins do século XVIII e início do XIX, produziu essa abundante coleção de novelas de sentimentalismo tumultuoso — prantos, lamentações, gemidos são o marco sonoro recorrente de suas peripécias —, de paixões frenéticas e tragédias impossíveis, e uma predileção sadomasoquista pelo medo, pelo macabro, pelo sobrenatural e pelos cenários espetaculares e passadistas: castelos, abadias, paisagens indômitas sacudidas pela tormenta (idem, p. 11).

Mais à frente, o autor alerta para o parentesco dos romances góticos com os contos infantis e de terror, o que representa a porta de entrada do maravilhoso no universo pornográfico de Bataille, constituído de feitos e fatos cuja presença súbita, arbitrária e contundente os coloca no mesmo patamar dos milagres e das catástrofes divinas (*idem*, p. 15).

Dentro desse “conto de fadas *noir*” (MORAES, 2003, p. 16), pois, o desejo sexual se faz sentir como uma espécie de concomitância que trespassa corpo, paisagens e acontecimentos, reunidos sob a mesma construção ficcional paranoica, típica da representação melodramática. Nessa perspectiva, Bentley afirma que:

[a] visão melodramática é paranoica: estamos sendo perseguidos e afirmamos que as coisas, vivas e mortas, estão combinadas para nos perseguir. Ou, melhor nada está morto. A própria paisagem se animou, ainda que seja apenas para nos agredir (BENTLEY, 1967, p. 187).

A visão infantil, por seu turno, se utiliza dessa via expressiva para animar possibilidades várias de gozo, submetendo o pornográfico a uma visão de mundo idílica e mágica. A sexualidade infantil move todas as instâncias ao seu redor, e os signos fabulares se convertem em inesperados veículos do desejo, encenando uma história de fadas feérica de alta temperatura erótica.

Dois momentos notáveis marcam essa elaboração infantil, que se realiza na via melodramática da representação. Na cena que desfecha o episódio intitulado “Olho de gato”, o narrador e a inseparável companheira de aventuras sexuais Simone encontram a personagem Marcela pela primeira vez. A formação do triângulo amoroso é de forte condensação simbólica, pois a figura de Marcela introduz um difuso elemento materno no universo dos protagonistas. O encontro não deixa de ter repercussões profundas e cósmicas:

Enquanto isso, o céu ameaçava uma tempestade e, com a noite, grossos pingos de chuva haviam começado a cair, aliviando a tensão de um dia tórrido e sem ar. O mar fazia um barulho enorme, dominado pelos fortes estrondos dos trovões, e os relâmpagos

permitted ver, como à luz do dia os dois cus excitados das meninas então emudecidas. Um frenesi brutal agitava nossos três corpos. Duas bocas juvenis disputavam meu cu, meus colhões e meu pau, e eu não parava de abrir pernas úmidas de saliva e porra. Era como se eu quisesse escapar do abraço de um monstro, e esse monstro era a violência de meus movimentos. A chuva quente caía torrencialmente e encharcava nossos corpos. A violência dos trovões nos assustava e aumentava nossa fúria, arrancando-nos gritos que ficavam mais fortes a cada relâmpago, ante a visão de nossos sexos. Simone havia encontrado uma poça de lama e chafurdava nela: masturbava-se com a terra e gozava, açoitada pelo aguaceiro, minha cabeça espremida entre suas pernas enlameadas, o rosto mergulhado na poça onde ela esfregava o cu de Marcela, a quem abraçava por trás, a mão puxando as coxas e abrindo-as com força (BATAILLE, 2003, p. 26-27).

No fragmento, vemos que a cena orgiástica de encontro dessas personagens é travada em campo aberto, acompanhada pela fúria dos ventos, do céu e do mar, a chuva engrossando o já torrencial jorro de secreções, os trovões intensificando os espasmos de prazer. A presença da natureza subjetivamente projetada culmina no chafurdar das personagens na lama primordial, brincadeira infantil com a sujeira a provocar gozos inauditos.

Na mesma medida, no episódio “Uma mancha de sol”, os protagonistas visitam à noite uma instituição psiquiátrica – muito similar a um castelo mal-assombrado. Os acontecimentos da narrativa de Bataille são gratuitos e entrecortados, sem transições: no “castelo”, Marcela já se encontra tomada pela demência física e moral deflagrada pelos embates sexuais anteriores. Reconhecendo-se à distância – os protagonistas no solo e sua amada na alta torre do prédio –, as meninas iniciam um automático e sincronizado movimento masturbatório, no qual o narrador percebe uma “[c]oisa estranha: ela usava um cinto branco e meias brancas ao passo que Simone, a morena, cujo cu se amoldava em minhas mãos, usava um cinto preto e meias pretas” (BATAILLE, 2003, p. 43). A configuração de tal imagem remete à estrutura maniqueísta do melodrama, com a forte demarcação da oposição e complementaridade entre essas duas “fadas”, uma loira e outra morena, cujo vestuário incorpora uma fantasia ao mesmo tempo infantil e sexual. Ao partilharem, sob a tempestade, a mágica e perturbadora alegria de se olharem petrificadamente e se tocarem com gestos espelhados, as personagens ecoam um mundo fechado e metafóricamente esquemático, cujo simbolismo se apresenta como epítome do imperativo do puro prazer. A cena descortina eroticamente o limite do sublime indizível, causando comoções profundas: Marcela desmaia e Simone fica gravemente doente².

² Tais signos que indicam o lugar do sublime, como tropos de indicação gestual ou alusão conceitual, são, para Peter Brooks (1995), operadores discursivos que mimetizam os “textos de mudez” (*text of muteness*) típicos do teatro melodramático. Para Brooks, o melodrama teatral abusava do gestual arrebatado e do *tableau* na tentativa de lidar com conteúdos “plenos de sentido, porém impronunciáveis” (BROOKS, 1995, p. 73). Na realidade puramente textual da literatura, o equivalente desse texto de mudez seriam expressões que atuam como dêiticos, reportando-se ou a gestuais vazados ou a conceitos abstratos. A intensa exploração do corpo, em Bataille, através dos frequentes ataques histéricos, gritos e gestos afetados, exemplifica o caso de gestual vazado. No entanto, também para o caso dos conceitos abstratos os exemplos são vários: “Mas é tão ávida por qualquer coisa que perturbe os sentidos, que o menor apelo

A sugestão do sublime interessa na medida em que a via aberta pelo romance gótico subdivide a visão melodramática entre o aporte destrutivo e delirante do erotismo de Bataille (que embasa o seu próprio pensamento filosófico), e a elaboração de uma sexualidade primitiva típica do infante. Ambos os registros se combinam até certo ponto de maneira indistinta, sendo que o erotismo sagrado acaba por preponderar nas análises acima, favorecido pelo arcaísmo sombrio e pela sentimentalidade desenfreada que sempre tendem para uma espécie de ápice metafísico. No entanto, existem casos em que a infantilidade dos comportamentos é dominante, determinando outra possibilidade do melodramático, fora da esfera de influência do gótico, porém ainda dentro da mesma perspectiva da encenação e da performance.

No episódio “Olho de gato”, por exemplo, encontramos a primeira aventura sexual dos protagonistas. Simone provoca o amigo recém-conhecido ao ameaçar sentar no prato de leite do gato, no que é prontamente desafiada por ele, que duvida de sua audácia. Enquanto Simone dá cabo do desafio, vestida de avental preto e gola engomada, ambos os personagens se olham ruborizados e em seguida gozam se masturbando. Nesse episódio específico, chama a atenção o caráter simplório e ingênuo da cena: o prato de leite, o vestuário de Simone e a brincadeira de desafio são signos inerentes ao imaginário infantil. Contudo, tais signos são rearranjados dentro da ótica emocional do melodrama, pois às provocações mútuas os personagens respondem com rostos ruborizados, respirações ofegantes, tremores e ereções angustiadas. Da mesma maneira, os atos são desempenhados sob a ética melodramática do olhar e da encenação³: o desafio às convenções e o aviltamento do prato de leite apenas são satisfeitos frente ao olhar do outro, por meio de uma performance resultante do livre trânsito entre as ações de imaginar e de agir.

De fato, no universo de Bataille, imaginar e agir são sinônimos, pois a polimorfia perversa (FREUD, 2002, p. 68-69) não conhece pudores ou limites. Sem a concentração genital e a repressão típicas da sexualidade dos adultos, o mundo infantil é dotado de possibilidades infinitamente variadas de gozo, cuja possibilidade prática é quase inquestionável e não raro resvala para o prazer perverso e escatológico. O episódio do “Armário normando” é singular nesse aspecto. O narrador e Marcela se encontram na casa de Simone para “tomar lanche” com outros amigos. A bebida e a música se encarregam de derrubar as inibições do grupo e tudo começa, obviamente, com uma brincadeira de desafio: Simone ameaça urinar na toalha de mesa. Incentivada por um dos convidados, a audácia da anfitriã contamina a libido dos restantes, que se entregam a um frenesi orgiástico. Nesse ínterim, a perturbada Marcela, chocada e excitada ao mesmo tempo, se tranca num armário normando para se masturbar.

Terminada a orgia, a degradação física e moral do grupo é total: corpos

confere ao seu rosto uma expressão que evoca o sangue, o pavor súbito, o crime, tudo o que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila” (BATAILLE, 2003, p. 25, grifo meu).

³ “O melodrama, para retornar uma fórmula de Théophile Gautier, é um espetáculo ‘ocular’, inteiramente voltado ao espetacular: um teatro de ação e de atores” (THOMASSEAU, 2005, p. 127).

adormecidos em meio à mistura de sangue, urina, esperma e vômito. Antes dos outros, o narrador desperta do transe e em seguida tenta tirar do armário Marcela, que, diante do caos em que terminou a festa, responde com um furioso ataque histérico. Seus gritos chamam a atenção dos pais, ao mesmo tempo em que, inesperadamente, sugerem uma fonte de gozo ao narrador. Leiamos a passagem:

Coisa estranha, esses gritos me devolveram o ânimo. Alguém iria aparecer, era inevitável. Não pensei em fugir, nem tentei diminuir o escândalo. Pelo contrário, fui abrir a porta: espetáculo e gozo inauditos! Imaginem as exclamações, os gritos, as ameaças desproporcionadas dos pais ao entrarem no quarto: o tribunal, a prisão, a força foram evocados com berros incendiários e maldições exasperadas. Nossos próprios amigos passaram a gritar, até explodirem num desvario de berros e lágrimas: parecia que tinham pegado fogo, como se fossem tochas. Ainda assim, que atrocidade! Parecia que nada poderia pôr fim ao delírio tragicômico daqueles loucos (BATAILLE, 2003, p. 33).

O prazer do narrador com a exposição total da degradação é notável, e certamente evoca as relações da excitação sexual com outros processos afetivos muitas vezes considerados desagradáveis, como a dor, a ansiedade etc., que Freud atribui como marca da sexualidade infantil (FREUD, 2002, p. 81-82). Entretanto, ressalto o gozo obtido pela disposição espetacular de uma cena, que leva ao limite extremo o desejo de transgressão da ordem parental contido no psiquismo infantil. Nesse sentido, uma vez dentro do universo pornográfico batailliano, o melodrama concorre para que um simples lanche com amigos beire a atrocidade e desperte a exasperação dos “espectadores” das crianças.

Por fim, vale ainda abordar mais uma sutileza. Se, no episódio acima e na novela como um todo, o narrador afirma que as personagens não passam dos dezessete anos, devemos ter em mente, com Mario Vargas Llosa, que “brincar de ser grande encanta às crianças” (VARGAS LLOSA, 1986, p. 10). Para o escritor peruano, *História do olho* encarna uma idealidade hiperbólica típica do psiquismo infantil, em que os acontecimentos e personagens assumem dimensões hipertrofiadas. O narrador se assemelha a um menino que gosta de aumentar o tamanho da mentira – e o faz melodramaticamente, na medida em que se excede no relato das aventuras desses “onanistas furiosos” (*idem*, 15). O exagero e o excesso são inerentes ao universo melodramático da criança:

Os exageros só serão idiotas se estiverem vazios de sentimento. A intensidade de sentimento justifica o exagero formal na arte, tal como a intensidade de sentimento cria as ‘formas exageradas’ das fantasias infantis e dos sonhos adultos. É como crianças e sonhadores (poderíamos acrescentar, melodramaticamente: como neuróticos e selvagens, também) que apreciamos o melodrama. Exagero de quê? Dos fatos, tal como são vistos pela mente adulta, sofisticada e científica. A mente primitiva, neurótica, infantil, não exagera suas próprias impressões (BENTLEY, 1967, p. 188).

O melodrama, assim, se responsabiliza pela carga de intensidade da fabulação infantil, por meio da qual as imagens míticas e culturais da infância são convocadas e reencenadas na sua dimensão mais selvagem e incontrolável. A infância surge imbuída

de uma máscara brutal, que ao mesmo tempo libera energias primordiais e recobre sua identidade. Dessa forma, fica claro como a figura do infante no melodrama é objeto de um sofisticado reprocessamento, que reúne dados clínicos, elementos cênicos, imagens do cânone libertino, além da inocência marcante de um período enigmático de nossas vidas. O resultado culmina numa figuração altamente estética, cujo caráter artificioso não elimina o arrojo e a ousadia de seu impacto no leitor.

3) “uma doce e terna e perversa bandalheira”.

No que tange ao artifício, a inocente Lori não fica atrás dos heróis impúberes de Bataille. Na verdade, essa prima distante dos jovens de *História do olho* os supera em dois níveis: no plano da enunciação, quando toma as rédeas da narrativa e clama o direito à fala, antes exclusivo aos adultos; e no plano diegético, quando recrudescer o elemento performático, brutalizando e intensificando a fabulação. Em comparação ao universo estético de Bataille, marcado por uma quase homenagem aos cânones do melodrama e da literatura libertina, o livro de Hilda se coloca como uma paródia corrosiva da tradição, em que a linguagem soberana tritura os gêneros e reprocessa suas formas para produzir um jogo de máscaras no *Caderno rosa*.

Atuando, pois, nos níveis enunciativo e diegético, a encenação paródica da infantilidade em Hilda Hilst não abre mão da violência, do choque e do riso. Nesse sentido, a farsa surge como forma de dar conta de um novo patamar da ética da encenação e da performance, marcado por uma simulação ousada do psiquismo infantil, despida dos aspectos mitopoéticos (exemplares em Bataille) e em conexão direta com a língua do infante e com a torpeza pornográfica.

Reverso especular do melodrama, de acordo com Eric Bentley, a farsa tem várias características comuns à sua contraparte sentimental; porém, a comicidade intensifica tais aspectos às raias da caricatura. A visão de mundo paranoica, a personagem tipificada e a verossimilhança absurda do enredo, quando submetidas ao imperativo cômico, resultam numa “ilusão altamente elaborada, fraudulenta e louca” (BENTLEY, 1967, p. 224). Daí a farsa como o “extremo dos extremos” da arte dramática (idem, p. 221), com personagens brutais no aspecto e na ação, que encarnam um tipo humano “na massa, em bruto, tal como a natureza o deus, em qualquer coisa menos em delicada floração individual” (idem, p. 227). Tais seres se envolvem em histórias rocambolescas, cheias de sortilégios, em que a violência exacerbada corresponde a um corpo autorregenerativo, insensível e hipertrofiado. Assim, naquilo que o melodrama tem de beleza, emoção ou crueldade, a farsa transforma em disformidade, pulsão e sadismo, e tal realidade só não se prova monstruosa e destruidora porque nela estamos às gargalhadas.

Inicialmente, o universo farsesco de Lori Lamby assusta pela violência da representação, pelo forte encontro da inocência com a mais rasteira pornografia. Se os adultos de *História do olho* são quase ausentes e desprovidos de voz, os do *Caderno rosa* são bem vivos e atuantes, seres pérfidos e perversos. Os pais irascíveis que supostamente prostituem a filha e os clientes grotescos que frequentam seu quarto cor-

de-rosa constituem um mundo reles e disforme, que contrasta com a infantilidade da voz narrativa. Tudo fica ainda pior quando observamos que Lori não é uma criança qualquer: entrega-se de bom grado à bandalheira, pois gosta do dinheiro, dos carinhos e dos presentes. Se a princípio Lori encarna o parvo na tipologia farsesca, sendo um mero brinquedo nas mãos dos adultos, por outro lado busca somente o prazer em detrimento da consciência moral, o que torna a personagem ainda mais aviltante.

Para superar o caráter aberrante da farsa e atingir seu objetivo principal – o riso cômico –, é necessário dissipar o prurido moralista e refinar a percepção estética. Uma galeria de tipos surge perante nossos olhos: o escritor frustrado, a esposa insatisfeita, o editor inescrupuloso, o velhaco pervertido, todos envolvidos numa história de trapagens e enganos. Acima de todos eles, a insuspeita Lori surge como o grande tipo farsesco: é o inocente travesso, o anjo que dá a cartada final. Assim, atravessada a superfície de corrupção e obscenidade, vemos surgir uma tipologia fixa de caracteres, que “reúne as fantasias diretas e as mais desenfreadas, as realidades cotidianas e as mais insípidas e monótonas” (BENTLEY, 1967, p. 219). Uma tipologia grotesca, a partir da qual a farsa pornográfica se projeta como representação turbinada do *kitsch*, mundo titânico em que os seres e situações alçam os píncaros da irreverência e do anti-heroísmo, sempre mediados por uma violência exageradamente estilizada.

Assim, as personagens do *Caderno Rosa* acabam por se transformar em máscaras ou fantoches, e as situações sexuais (inclusive a pedofilia) viram pura galhofa. Lori, como personagem farsesca, não sofre o preço do aviltamento físico e moral, as “coxinhas” e o “bumbum” permanecem intactos, sua inocência não é maculada. Uma vez captada a estratégia farsesca, o devassamento do corpo infantil não passa da manipulação de uma quase boneca, que reproduz de forma afetada todos os clichês de imagem e linguagem atribuídos às crianças:

Querido tio Abel, eu estou com muita saudade. Estou deitada na minha caminha com toda aquela roupinha que o senhor mandou. Obrigada por mandar as meias furadinhas cor-de-rosa que aquele moço não mandou. Vesti a calcinha cheia de renda e pus as meias e o chapéu que é tão maravilhoso com aquelas duas rosas cor-de-rosa na aba. Agora eu vou contar tudo o que eu estou fazendo pra o senhor ficar com o Abelzinho bem inchado e vermelho porque o senhor diz que assim é que é mais gostoso. Eu estou deitadinha, abri bem as coxinhas e já fechei o quarto bem fechado, e estou pondo o meu dedo na minha coninha (gostei tanto dessa palavra que o senhor escreveu) mas é muito mais gostoso quando é o dedo do senhor, e é um pouco triste não ter ninguém para lambar agora, e também sinto saudade do mar e dos tapinhas que o senhor dá na minha coninha) (que belezinha mesmo essa palavra, no dicionário tem também doninha, mas é outra coisa) (...) (HILST, 2005, p. 72).

Na passagem acima, o *kitsch* carregado de rosa denuncia a afetação da infantilidade, que, a despeito da violência com que se mistura à pornografia, chama inevitavelmente a atenção para a estratégia de clichêização, de modalização da linguagem. Enfim, uma questão de performance, de escolha das palavras. De fato, *O caderno rosa de Lori Lamby* é uma homenagem à “memória da língua” (idem, p. 5), em que o “tatibitati” infantil se mistura ao baixo calão, ambos reduzidos ao puro duelo de

linguagens modalizadas. Logo, a pedofilia do *Caderno rosa* se dá mais no campo da língua e do significante do que no campo da referencialidade e do sentido, fenômeno somente possível quando aceitamos a comicidade paródica do livro:

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, p. 70).

Gênero que promove o desmascaramento, a violência gratuita e o riso desbragado, a farsa se caracteriza historicamente por enredos intrincados e tipos humanos fixos, que rodam num eterno jogo de inversões, cujo objetivo é a demolição de todos os valores e a reviravolta de todas as aparências. A trapaça é a palavra de ordem nesse mundo movediço, em que os inocentes perecem e os espertos triunfam. Nessa perspectiva, a farsa pornográfica de Hilda Hilst inverte pelo exagero e pela descontextualização as imagens da infantilidade, operação que atinge seu ponto máximo no desmascaramento final de toda a construção ficcional em que se baseia a obra.

O primeiro baque é a confissão de Lori de que seu diário é uma ficção, escrito para Lalau, editor de seu pai. A partir de livros, filmes e revistas que via escondida dos pais, a pequena admite que aprendeu a escrever a bandalheira que o mercado editorial valoriza por meio dos clássicos da literatura pornográfica e da cultura de massas. Todavia, no momento em que se afirma como escritora, a própria Lori se denuncia como invenção, catalisando a total derrocada da ilusão pornográfica. A boneca se esvanece no redemoinho das palavras e a história gira sobre si mesma: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de memorialismo escandaloso, passa a deliberada criação ficcional, que em seguida é vítima de um *trompe l'oeil* farsesco que a denuncia como criação do próprio pai de Lori, que por sua vez não deixaria de ser ele mesmo um personagem do próprio caderno. Se esta intrincada rede de aparências confunde o leitor, ao menos fica claro o jogo de máscaras que impede qualquer chance de referencialidade, reservando apenas a incógnita por baixo da máscara de Lori Lamby.

Assim, tal revelação traz consigo a martelada final em toda a estrutura do *Caderno rosa*, o desmascaramento farsesco de todo o edifício mimético. As imagens e as linguagens se misturam, e a figura da criança se transforma em pura superfície verbal:

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 [que é escritor] fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua? (HILST, 2005, p. 83).

Um desmascaramento profundo que desconstrói a imagem da sexualidade infantil, mas que por outro lado não significa a perda do erotismo e da ousadia na notável potência da linguagem:

Um verdadeiro orgasmo verbal, fruto de um estilo exibicionista que mistura candidez e depravação, submetendo o leitor ao vexame de não saber se ri ou se se abandona à

excitação. Palavras sussuradas com gozo, que circulam na intimidade do leitor, criando monstros mentais encharcados, imundos, palavras vestidas de couro, botas e chicote (balbuciadas em zonas públicas), gritadas no imaginário do leitor (CHIARA, 2003, p. 76).

A farsa de Hilda Hilst nos mostra que esses monstros encharcados, com sua contundente obscenidade, são feitos de puro imaginário. Produto de uma linguagem inquieta e, acima de tudo, soberana. Certamente a escritora estava consciente do impacto de sua representação do infantil. No entanto, devemos reconhecer que a verdadeira lição está no fato de que esse infantil é fruto da potência da arte, prova de que a literatura ainda pode causar impacto, sendo, contudo, mero faz de conta. Portanto, antes de ser uma incursão no terreno da sexualidade da criança, *O caderno Rosa* é, acima de tudo, uma homenagem “à memória da língua”.

4) Pequenos “monstros encharcados”.

As crianças de Georges Bataille e Hilda Hilst são figurações extremas da sexualidade infantil, que podem ser lidas pela via teatral do melodrama e da farsa. De uma maneira geral, o melodrama inaugura em Bataille uma sensibilidade voltada ao psiquismo infantil, repleta de signos fabulares, que remontam à dimensão inconsciente e, não raro, catalisam o sentimento do sublime e do sagrado. Abastardando o erotismo refinado e mitopoético de Bataille, a paródia de Hilda Hilst, por meio da violência, do riso e do choque, subverte a imagem da infância a partir de seus próprios códigos internos e da intensa estilização.

Mostrando aquilo que está e deve estar “fora da cena”, a saber, a não neutralidade sexual da criança, tais narrativas obedecem ao mandamento que constitui a pornografia como gênero: o obsceno, conforme Sandra Lapeiz e Eliane Robert de Moraes (1984), é a exposição daquilo que deveria estar nos bastidores do sexo, e não no palco. Entretanto, ao optar pela encenação do mundo pulsional da criança, as duas obras optam por estratégias que implicam a estetização extrema do infante, por meio de um reprocessamento que acaba por desnaturalizar o realismo viciado da pornografia.

As crianças de Georges Bataille e Hilda Hilst são, portanto, “pequenos monstros encharcados” que se colocam, acima de tudo, como produto do imaginário coletivo, pois encenam tensa e polemicamente repertórios culturais consagrados da infância, do teatro e da literatura. Pujantes, soberbos e, principalmente, ficcionais, esses infantes representam o despudor da arte, que, no entanto, se mostra como uma fabulação extrema e autoconsciente. Ao censor e ao moralista escapa o fato de que essas obras estão apenas encenando o psiquismo infantil, e se engana aquele que procura uma verdade — a da pedofilia, a do abuso, ou até mesmo a da sexualidade infantil — por trás dos melodramas libertinos e das farsas pornográficas. Nesses melodramas e farsas, a sexualidade infantil se traveste em enredos às vezes fabulosos e assustadores, como em Bataille, às vezes comicamente infernais, como em Hilda Hilst. Contudo, ao fim e ao cabo, mesmo nas mais ousadas fantasias da imaginação literária e pornográfica, a

criança resiste como enigma. O que está por trás desses pequenos sedutores?

História do olho e *O caderno rosa de Lori Lamby* são obras que deixam em aberto a questão do que há para além das figurações míticas e modelares dessa infância profunda que surge escandalosamente no texto literário. Porém, devemos atentar para o que essa infância algo assustadora e desfigurada tem a nos dizer. Por trás dos parâmetros de uma encenação melodramática e farsesca, do artificial artificioso, e das imagens consagradas, observemos que as crianças de Bataille e Hilda Hilst são agentes, personagens ativos em seus próprios enredos. Melodramáticas e farsescas, as crianças sedutoras não pedem permissão: falam e nos chocam com seus dramas extremos e mirabolantes. E talvez seja esse o incômodo maior dos adultos ruborizados: mesmo ficcionais, esses infantes titânicos e extraordinários falam e dizem o seu sexo, sem educação, sem permissão e, acima de tudo, mostrando garras, desejos e crueldade que nos mostram uma infância à revelia do que normalmente esperamos de nossas adoráveis crianças.

Etimologicamente, o infante é o *infans*, aquele que é desprovido de fala. Isso de certa forma determina as expectativas e a nossa boa consciência acerca da infância: a criança ideal é aquela que é silenciada e protegida “do” adulto e “pelo” adulto. Nesse sentido, quando as crianças ficcionais teatralizam a emancipação desse silêncio, de uma forma obscena de tão livre, caberia perguntar: devemos (e queremos) dar voz às crianças, para além de nossos próprios conceitos e representações do que é o infantil?

Referências

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Trad. Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. New Haven, London: Yale University Press, 1995.

BOSCO, Francisco. “Adultolescência”. **O globo**, Rio de Janeiro, p. 2, 14 set. 2011.

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.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

MORAES, Eliane Robert. “Um olho sem rosto”. In: BATAILLE, Georges. **História do olho**. Trad. Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica.” In: _____. **A vontade radical: estilos**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad. de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARGAS LLOSA, Mario. “El placer glacial.” In: BATAILLE, Georges. **Historia del ojo**. Barcelona: Tusquets, 1986.